Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde

Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel

Band: 68 (1968)

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

Autor: Feldges-Henning, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-117575

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: 15.12.2025

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

Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz

Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei
des 15. Jahrhunderts

Zweiter Teil (Schluß)

von

Uta Feldges-Henning

II. Werke von Nachfolgern des Witz

1. Der Meister des Verkündigungsengels
Fragment eines Altarflügels: Verkündigungsengel und Epiphanie
(Abb. 15, 16)

Verkündigungsengel (Abb. 15)

Auf der Vorderseite des Fragmentes sind nur noch der Verkündigungsengel und das Betpult mit einer Hand der Maria von einer «Verkündigung an Maria» sichtbar. Der Engel kniet in ruhiger Haltung. Seine rechte Hand ist im Grußgestus erhoben. Von der linken geht ein Schriftband aus, das als flache, senkrechte S-Form im Raum steht. «Ave gracia plena dominus te...» soweit sind uns die Worte des Engels erhalten. Maria hat lesend an einem kastenförmigen, steinernen Pult gesessen. Zwei Finger ihrer linken Hand liegen unter einer Zeile der geöffneten Bibel. Das Pult ist vorn durch ein Türchen geöffnet. Man sieht in zwei Reihen übereinander Bücher darin liegen. Die Deckplatte des Betpultes geht in ein Wandbord mit zwei Fächern über, die mit Büchern und Spanschachteln gefüllt sind. In dem unteren Fach befinden sich drei Schublädchen, von denen das mittlere herausgezogen auf dem Pult steht. – Das Licht fällt von rechts oben ein. Der linke Teil des Engelflügels, seine linke Wange und die Breitseite des Pultes liegen im Licht. Ein Kerzlein auf dem Tisch wirft ein säuberliches Schattenbild nach links.

Der Engel trägt einen leuchtend ziegelroten Mantel mit lindgrünem Futter. Am Saum ist eine schmale Goldborte aufgesetzt. Das Untergewand ist ockerfarben. Das goldblonde Haar des Engels bildet einen zarten Kontrast zu dem Rot des Mantels. Das Inkarnat ist rosabräunlich. Das Gesicht des Engels ist im Dreiviertelprofil gegeben. Es ist breitflächig, mit niedriger Stirn, kurzer Nase und

kleinem, festem Mund. Sein kurzer Hals ist hochgereckt, als ob er die Gestalt Mariä besser sehen wolle. Im Gegensatz zu dem vierschrötigen Kopf sind die Hände feingliedrig und schmal, mit überlangen Fingern. Der vordere Engelflügel ist weißgrau mit hellgrauen Schattenpartien und schiefergrauen Deckfedern. Die Binnenzeichnung ist in zartem Grau ausgeführt, das sich dem Grund entsprechend nach rechts hin verdunkelt. Der zweite Flügel setzt sich mit seinem dunklen Grau nur wenig von der dunkelbraunen, den Raum abschließenden Mauer ab. Die linke Bildhälfte wird durch einen warmen ockerbraunen Grundton, der sich im Licht zu Goldbraun verändert, bestimmt. Das Pult hat einen kühleren, ockergrauen Steinfarbton. Seine Tür und der Wandschrank aber sind in wärmeren Holzfarben. Die Bücher bilden die Farbakzente. In Blau, Olivgrün, Krapplackrot leuchten sie in der farbig neutralen Umgebung. Erlesen schön ist die Partie um die Hand der Maria herum gemalt. Das Buch, in dem sie liest, hat einen krapplackroten Einband, schwarze Schriftzeichen auf grauweißem Papier, über den Fingern Mariä eine mennigrote Zeile. Ihr dunkelgrüner Ärmel, an dessen Rand ein schmales Goldgittermuster aufgestickt ist, bildet mit dem rosigen Inkarnat der Hand die farbige Gegenwirkung, wobei die Gewandfarbe der Maria durch einen roten Brokatvorhang komplementär gesteigert wird. Dieser Vorhang hängt an einer Eisenstange, die neben dem Bücherbord aus der Wand in einem Trompe-l'œuil-Effekt hervortritt. Der Vorhang hat vermutlich vor einem Fenster gehangen. Man sieht am linken Bildrand noch einen helleren Streifen, der die Fensteröffnung andeutet.

Die farbige Gestaltung der Tafel ist von überraschender Qualität, dazu – besonders auf der linken Bildhälfte – ausgezeichnet erhalten. Die Farbtöne sind fein aufeinander abgestimmt, z. B. die Rot-Grün-Ocker-Folge bei den Gewändern des Engels. Die Ausführung des Stillebens zeigt, daß wir es mit einem sehr guten Maler zu tun haben.

Die Gestalt des Verkündigungsengels ist formal sehr eng mit dem Verkündigungsengel des Heilsspiegelaltars verwandt (Überwasser, Taf. 8). Die Haltung beider Engel ist sehr ähnlich, nur ist der Zürcher seitenverkehrt gegeben. Sie knien mit erhobener Hand. Charakteristisch ist der hochgereckte Kopf auf dem zu kurzen Hals. Das Gesicht des Basler Verkündigungsengels ist leider nicht im Original erhalten, so daß wir auf einen Detailvergleich verzichten müssen. Die Anlage der Flügel stimmt in Umrissen und Anordnung überein: Vor einem dunklen, rückwärtigen Flügel, der nur als Fläche gegeben ist, ist der vordere ausführlich in Licht und Schatten modelliert. In den Farben differieren die Flügel der beiden

Engel ein wenig. Der Basler hat goldbraune Deckfedern und eine sehr geschickte Binnenzeichnung: am oberen Flügelrand sind die Einzelfedern in Weiß umrissen. Dann werden sie in Hellgrau gezeichnet, und am unteren, von dem dunklen Hintergrund abgesetzten Rand sind sie in reinem Weiß angegeben. Diese malerische Delikatesse hat der Maler des Zürcher Fragments nicht nachvollzogen. Seine Binnenzeichnung verläuft in regelmäßigen Graustrichen. Er bringt den überraschenden Kontrast der hellen Flügelinnenseite zu goldbraunen Deckfedern nicht, sondern bleibt bei der Grundfarbe Grau. Der Flügel ist von links nach rechts weiß, hellgrau, dunkelgrau abgestuft und die Deckfedern sind fast anthrazitgrau. Die Malerei der Flügelspitze ist stark abgerieben, so daß dort keine Zeichnung mehr zu sehen ist. – Das Gesicht des Engels steht mit den Witzschen Gesichtern in Einklang. Den herben Wangenkontur kennen wir vom Nürnberger Verkündigungsengel und der Magdalena der Straßburger Tafel (Überwasser, Taf. 21, 20). Die kurze, kräftige Nase und den kleinen, festen Mund finden wir ebenfalls bei der hl. Magdalena. Die etwas steife Kopfhaltung haben mehrere Gestalten des Heilsspiegelaltars. Das breitflächige Gesicht über kurzem Hals kommt in der Gesamtanlage dem «Benaja» am nächsten (Überwasser, Taf. 15).

Von der Art des Witz verschieden sind dagegen die schmalen Hände. Auch Witz kann zarte Hände gestalten, wie bei der Nürnberger Maria, aber dort bleiben die Gelenke kräftig und relativ breit. Die Hände des Zürcher Engels haben überlange Finger und auch das Handgelenk bleibt schmal und grazil. Sehr schön ist vor allem die fein modellierte, wie gedrechselt anmutende Hand der Maria mit den sorgfältig gemalten Fingerabschnitten. Sie hat nichts von dem schwellenden Volumen der Hand der Nürnberger Maria, wo auf der Oberseite kleine Grübchen eingetieft sind. Sie wirkt dagegen wie ein feines Schnitzwerk.

Der Maler ist ein sorgfältiger und kultivierter Gestalter. Während die Gestalt des Engels dem Figurenstil des Witz sehr verwandt ist, differiert die Farbigkeit der Tafel und die Ausschmückung mit einem Stilleben. Witz stellt Farbkontraste ohne neutralisierende Brauntöne nebeneinander. Das unterscheidet ihn unter anderem von den Niederländern. Auf unserer Tafel werden jedoch leuchtende Farben in ockerbraunen Grund gesetzt, der ihre Wirkung mildert: so im Stilleben, so auch bei dem rot-grünen Engelmantel, der durch das ockerfarbene Unterkleid in der Farbwirkung abgeschwächt wird. Der tonige Innenraum ist Witz fremd und deutet ebenfalls auf die Kenntnis der niederländischen Malerei hin. Die Räume des Witz, in deren Leere ein verhaltenes Pathos liegt, sind

von diesem Maler zu einem lebensnahen Wohnraum mit ausgeklügelter Unordnung umgestaltet. Die Eigenständigkeit dieses Malers zeigt sich bei einer formalen Abhängigkeit von Witz in der Verbindung Witzschen Formengutes mit neuen Elementen aus der niederländischen Kunst. – Zunächst muß jedoch die Rückseite der Tafel besprochen werden. Dargestellt ist die Anbetung der Könige.

Anbetung der Könige (Abb. 16)

Maria sitzt nach rechts gewendet und hält ihr sich vorbeugendes Kind auf dem Schoß. Rechts kniet der älteste König mit entblößtem Haupt. Er überreicht ein geöffnetes Kästchen als Geschenk, nach dem das Kind begierig greift. Von dem zweiten König ist nur noch ein Teil seines Gewandes und das kugelige Gefäß in seinen Händen sichtbar. Er steht im Eingang des Stalles. Neben ihm sieht man ein Stückchen Wiese mit Grasbüscheln. Durch eine schmale Rundbogenpforte im Hintergrund tritt Joseph in den Stall ein. Er blickt erstaunt auf den hohen Besuch und ist im Begriff, sich die Kappe vom Kopf zu streifen. Mit der Linken stützt er sich auf seinen Stock. Im Hintergrund links sind Ochs und Esel, an einer Krippe fressend, dargestellt. Darüber beginnen schon die Stützbalken des Daches. Die Tafel ist nach oben und nach rechts ein gutes Stück zu ergänzen.

Maria trägt über ursprünglich zinnoberrotem Gewand einen heute stahlblau wirkenden Mantel, dessen Säume mit kostbaren Perlen und Edelsteinen bestickt sind. Sie sitzt tief auf dem Boden. Ihre Knie zeichnen sich unter dem Gewand ab und werden Ausgangspunkt für kräftige Faltenstege, die sich am Boden zu reichen Mustern ausweiten. Maria trägt eine mit Perlen und kostbaren Steinen besetzte Krone auf dem offenen Blondhaar. Ihr Gesicht wirkt durch den Übergang in einen breiten Hals heute etwas schwerfällig, was aber zum Teil auf die fehlende Farboberfläche zurückgeht. Auf ihrem Schoß balanciert sie das unbekleidete, kräftige Kind, das sich nur für das Geschenk zu interessieren scheint. Das Kind hat, wie die Mutter, eine kurze Nase, große Augen unter regelmäßigen Brauen, einen kleinen, festen Mund mit der ausgeprägten, eingekerbten Oberlippe und ein etwas schweres Kinn, das zum Doppelkinn neigt. Sowohl Mutter wie Kind haben große Ohren. Dasjenige der Mutter fällt durch einen unrealistischen Knick nach vorn besonders auf. – Am Gewand Mariä fehlen heute fast alle originalen Schattierungen, so daß die Falten wie harte Röhren aussehen. Als ursprüngliche Farbe muß man sich ein warmes, volles Azuritblau vorstellen. Die Goldborte ist an vielen Stellen abgerieben. Das Inkarnat ist zu stark zerstört, um noch beschrieben werden

zu können. Ursprünglich hatten Maria und das Jesuskind Heiligenscheine. Man sieht die eingeritzten Zirkelkreise heute noch, sogar die Löcher des Mittelpunkteinstichs (bei dem Kind liegen drei Einstiche nebeneinander).

Die Kleider des knieenden Königs müssen, nach ihrem heutigen Aussehen zu schließen, sehr schön gemalt gewesen sein. Er trägt einen krapplackroten, mit Weiß changierenden Mantel, der moosgrün gefüttert ist. Heute wirkt dieses Grün giftig-gelblich, da die Braunschattierung weggeputzt worden ist. Nur an einigen wenigen Stellen ist der moosgrüne Farbton erhalten. Das Untergewand besteht aus taubenblauem Samt, an den Ärmeln mit Violettrosa irisierend. Das Gewandstück des zweiten Königs ist aus Goldbrokat mit dunkelbraunem Grund, an den Ärmeln ist feiner grauer Pelzbesatz. Diese Stoffe sind in ihrem Charakter heute noch gut erkennbar, trotz des schlechten Erhaltungszustandes dieser Seite der Tafel. Die Kleidung des Joseph ist aus fein abgestimmten Farben zusammengestellt. Auf weißem Haar eine mittelblaue Mütze, taubenblauer Mantel, violettes Unterkleid. Motivisch reizvoll ist die Bewegung, mit der er die Mütze abnimmt, wobei unter seinem geschlitzten Ärmel ein weißes Leinenhemd zum Vorschein kommt. – Der Boden ist in neutralem Grau gehalten. Ein Muster aus unregelmäßigen Fliesen ist völlig unperspektivisch eingezeichnet. Die Rückwand des Stalles ist braungrau, an den Türöffnungen von ockergrünem Wiesengrund unterbrochen.

Noch in dem heutigen, ruinösen Zustand der «Anbetung der Könige» ist erkennbar, daß sie mit großer Könnerschaft, was Farbe und Stoffcharakterisierung betrifft, gemalt war. Diese kultivierte Malweise spricht an sich schon für eine Abhängigkeit von Witz. Dazu kommen formale Übereinstimmungen, die auf dieser Seite allerdings nicht so ausgeprägt sind wie auf der Vorderseite. Die Gestalt der Maria erinnert vor allem an die beiden Heiligen der Straßburger Tafel des Witz. Sie sitzt wie diese sehr niedrig – vielleicht auf einem Kissen – auf dem Boden. Dadurch entstehen die überlangen Oberschenkel, die für die Straßburger Katharina und auch für die Maria auf der Berliner Zeichnung charakteristisch sind. Die von den Knien ausgehenden Falten, die am Boden zu Mustern werden, kommen von der Gestalt der Katharina her, ohne wörtlich übereinzustimmen. Bei Katharina werden sie zu sternförmigen Mustern, bei unserer Maria zu sphärischen Drei- und Vierecken. – Der in den Proportionen gegenüber der vorderen Figurengruppe zu klein geratene Joseph in der Rundbogentür erinnert noch an die kleine Josephsgestalt unter der Tür auf der Genfer «Anbetung der Könige» (Überwasser, Taf. 18).

Das Licht fällt, wie auf der Vorderseite, von rechts ein. Diese Tatsache ist ein weiteres Argument für die Abhängigkeit von Witz, dessen Tafeln bekanntlich alle von rechts her beleuchtet sind. – Die ausgezeichnete Darstellung der Stoffe kann dieser Maler nur bei Witz gelernt haben. Diese Vorliebe für Samtgewänder, Brokatstoffe, die mit großer Subtilität in ihrer Oberflächenwirkung charakterisiert sind, perlenbestickte Borten, kostbare Kronen ist für Konrad Witz bezeichnend und in seiner Zeit in Deutschland unübertroffen. (In Frankreich ist der Maler der «Verkündigung von Aix» ein ähnlich guter Stoffgestalter.) Der Maler des Zürcher Fragments ist der einzige Witzschüler, der diese Feinmalerei nicht nur übernommen, sondern auch wirklich gepflegt hat. Die anderen Schüler versuchen es zwar, wie wir noch sehen werden, aber keiner hat diese Feinheit erreicht.

Der Figurenstil ist von Witz auch abhängig, wie wir gesehen haben: der Engel ist eine freie Kopie des Witzschen Verkündigungsengels. Die Maria ist zumindest in der Haltung und Faltengebung den Gestalten des Witz verwandt. Auch die schweren, vierschrötigen Köpfe erinnern an Witz, besonders an den Heilsspiegelaltar.

In der Farbigkeit ist der Maler dagegen wenig von Witz beeinflußt. Er arbeitet zwar mit starken Kontrasten (Zinnoberrot – Blau bei Maria, Krapplackrot – Grün – Blaugrau bei dem König), hat aber eine viel größere Variationsbreite als Witz, der seine Tafeln auf sehr wenige, leuchtende Farben konzentriert. Dafür braucht er mehr neutralisierenden Grund als Witz, der z. B. im Heilsspiegelaltar seine Farben vor reinen Goldgrund stellt. Das erstere gilt vor allem für die Verkündigungsseite. Das Bücherstilleben lebt von kostbaren, leuchtenden Farben, die erst auf dem neutralen Grund zum Leben und zur Geltung kommen. Bei diesem Stilleben zeigt sich schon der Einfluß der niederländischen Malerei, der seit der Mitte des Jahrhunderts für die deutsche Malerei bestimmend wurde. Das Pult mit seiner geöffneten Tür und dem Bücherbord ist nicht mehr notwendiges Attribut wie das Rad der Katharina (Überwasser, Taf. 20), sondern schmückendes, malerisches Beiwerk, aus Freude an der Malerei entstanden. Die Bücher sind liebevoll mit kostbaren Beschlägen ausgestattet, die Schublade ist ohne erkennbaren Vorwand herausgezogen, ein Kerzlein vervollständigt die Tischdekoration. Das alles ist völlig neu gegenüber Witz. Es zeigt, daß der Maler bereit war, neue Strömungen aufzunehmen und zu verarbeiten, ohne von der bei Witz erlernten Malweise abzugehen. Der Maler hat noch in der Werkstatt des Witz gelernt, das zeigt seine Stoffmalerei. Dann aber ist er eigene Wege gegangen und hat

von den Niederländern gelernt. Unsere Tafel zeigt, soweit sie erhalten ist, eine eigenständige Verbindung von Witzscher und niederländischer Kunst. – Die Tafel ist um die Jahrhundertmitte zu datieren. Später ansetzen möchte ich sie nicht, da die Raumdarstellung noch völlig naiv, im Sinne von beobachteter Perspektive ist, während die Niederländer mittlerweile die Zentralperspektive kannten und beherrschten. Die Nähe zu Witz ist außerdem zu groß – Verkündigungsengel vom Heilsspiegelaltar übernommen, Beleuchtung von rechts, Stoffcharakterisierung –, als daß sie eine spätere Datierung erlauben würde.

Der Maler ist einer der begabtesten Schüler des Witz, in bezug auf das Handwerk der begabteste. Leider ist uns gerade von ihm nur das Fragment eines einzigen Werkes erhalten. –

Das Fragment des Zürcher Kunsthauses mit der «Verkündigung» und der «Epiphanie» wurde 1921 zum erstenmal auf einer Ausstellung «Schweizer Malerei von 1430–1530» gezeigt. Noch zu Beginn der Ausstellung wurde es von der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde angekauft und nach gründlicher Restaurierung als Leihgabe im Kunsthaus ausgestellt. Die Herkunft des Bildes, das sich längere Zeit im Besitz der Familie Meyer am Rhin, Luzern, befunden haben muß, konnte nicht weiter zurückverfolgt werden.

Im Ausstellungskatalog ordnete Wartmann die Tafel richtig unter «Schule des Witz» ein[146]. Drei Jahre später gab Wartmann noch einmal einen ausführlichen Bericht über die Tafel und ihre Zuschreibung im 4.–7. Jahresbericht der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde[147]. Paul Ganz sieht in der Tafel das schönste Denkmal einer «ersten, dem Meister zunächst stehenden Schulgruppe» und möchte sie noch in der Werkstatt entstanden wissen[148]. Es ist meines Wissens nur von L. Baldass versucht worden, die Tafel als Original des Witz zu propagieren[149], jedoch ohne Erfolg. Die Forschung hat die Tafel weiterhin als Schulwerk bezeichnet[150]. Stange ordnete sie in den Zusammenhang der Schul- und Werkstattgruppe des Berliner Gnadenthrons und der Basler Doppeltafel ein[151].

[146] W. Wartmann, Gemälde und Skulpturen 1430–1530, Ausführl. Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Sept./Okt. 1921, S. 53, Nr. 220.

[147] W. Wartmann, «4.–7. Jahresbericht» der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Zürich 1924, S. 26ff.

[148] P. Ganz, Mal. d. Frührenaissance, Zürich 1924, S. 67.

[149] L. Baldass, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 761 vom 21. April 1929; Derselbe, Two unknown works by Conrad Witz, Burl. Mag. 57, 1930, S. 115.

[150] W. Wartmann, Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, Schweiz/Deutschland/Niederlande, Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1934, S. 9; J. Gantner, a.a.O. S. 37. H. A. Schmid, a.a.O. S. 152.

[151] A. Stange, IV, S. 151.

Meiner Ansicht nach gehört sie zu den engen Schulwerken, ohne dem Fürbitte-Altar verwandt zu sein. Sie ist nicht nur qualitativ besser, sondern auch schon deutlich von der niederländischen Kunst beeinflußt im Gegensatz zu dem Fürbitte-Altar. Die Stoffcharakterisierung ist viel besser und Witz näher als bei den beiden andern Tafeln, obwohl diese noch in der Werkstatt des Witz entstanden sind.

Der Maler der Zürcher Tafel ist ein Schüler des Witz im guten Sinn des Wortes. Er bewahrt das Gelernte nicht, um es sklavisch nachzuahmen, sondern um es zu neuen Synthesen zu führen.

2. *Der Meister der Georgs- und Martinstafel (sog. Sierenzer Meister)* (Abb. 17–19)

Die beiden Tafeln des Basler Kunstmuseums mit der Darstellung des hl. Georg und des hl. Martin sollen aus dem Elsässer Dörfchen Sierenz stammen. Man bezeichnet daher ihren Maler nach Übereinkunft als «Sierenzer Meister», ohne daß damit etwas über die Herkunft des Malers besagt werden soll[152]. Der Einfachheit halber wird dieser Name hier manchmal verwendet, obwohl die neutrale Bezeichnung «Meister der Georgs- und Martinstafel» besser ist, da die Herkunft der Tafeln aus Sierenz nicht bewiesen werden kann.

In der Forschung wurde der Sierenzer Meister zunächst mit dem «Basler Meister von 1445» identifiziert, der nach der Paulus/Antoniustafel des Basler Museums benannt wird[153]. Diesem Meister, als einem nahen Schüler des Witz, schrieb man außerdem das «Jünteler-Epitaph» und die kleine «Georgstafel» des Zürcher Landesmuseums als Werkstattarbeiten zu. Erst 1923 forderte J. Baum eine Trennung der Meister[154]. O. Fischer sonderte 1934 in einem grundlegenden Aufsatz den «Meister von 1445» von dem Witzschüler und Maler der Sierenzer Tafeln ab[155]. Überwasser gebrauchte dann die Benennung «Sierenzer Meister» für den Maler der Georgs- und Martinstafel.

Auf diesen Sierenzer Meister gehen wir zunächst näher ein. Das Problem des «Meisters von 1445» wird im IV. Kapitel erörtert.

[152] D. Burckhardt, a.a.O. S. 308, schreibt, die Tafeln seien aus der heute abgerissenen Pfarrkirche zu Sierenz. In den Archiven des Basler Kunstmuseums steht nichts davon. W. Überwasser, a.a.O. S. XXI und A. Stange, IV, S. 151 gebrauchen den Namen «Sierenzer Meister».

[153] D. Burckhardt, a.a.O. S. 308.

[154] J. Baum, a.a.O. S. 28.

[155] O. Fischer, Der Meister von 1445, Pantheon 13, 1934, S. 40ff.

Die beiden Basler Tafeln stehen als eigenhändige Werke am Anfang unserer Betrachtungen. Dann folgen das «Jünteler-Epitaph» und die Zürcher Georgstafel als Arbeiten aus der Schule dieses Meisters, wie später gezeigt werden soll.

a) Der Drachenkampf des hl. Georg (Abb. 17)

Der heilige Georg hat sich auf dem aufbäumenden Roß zurückgewendet, um dem Drachen den Todesstoß zu geben. Während er mit der gepanzerten Linken das Maul des Untiers festhält, hat er mit dem Schwert seinen Hals durchstoßen. Es scheint ein heftiger Kampf stattgefunden zu haben. Auf dem Boden liegt die in mehrere Stücke zerbrochene Lanze des Ritters und ein Teil seiner Rüstung. Die Spitze der Lanze steckt mit der Kreuzesfahne im Leib des Drachen. Der Kampf findet in einer frischen Wiesenlandschaft statt. Am Fuß eines steil aufragenden Felsens liegt die Drachenhöhle. Davor liegen verstreute Knochen, ein kleiner Drache nagt an einem menschlichen Leichnam. Auf der Wiese steht ein zweiter feuerspeiender Drache. – Im Mittelgrund links kniet betend die Prinzessin, die durch das Los als Opfer für den Drachen bestimmt worden war. An einem langen Band führt sie ein Schäflein, denn nach der Legende hatten die Bürger beschlossen, dem Drachen, der ihre Stadt mit seinem giftigen Atem verpestete, täglich ein Schaf und einen Menschen zum Fraß zu geben, da die Zahl ihrer Schafe allein nicht mehr ausreichte[156]. Der Ritter Georg kam gerade vorbei, als die Tochter des Königs geopfert werden sollte. Er besiegte den Drachen im Namen Christi. Von nun an können die Bürger der Stadt, die auf der Tafel hoch auf einem Felsen liegt, wieder ungefährdet vor den Stadtmauern spazieren gehen.

Der Stadtfelsen und der große Felsen über der Drachenhöhle bilden den Rahmen zu einer idyllischen Flußlandschaft im Hintergrund. Von mehreren Landzungen aufgehalten schlängelt sich der Fluß in die Tiefe. Ein Ruderboot und zahlreiche weiße Enten schwimmen auf der ruhigen Oberfläche, die nicht nur die Ufer, sondern jedes einzelne Tierchen getreu widerspiegelt. An den Hängen der jenseitigen Hügel liegt ein kleines Dörfchen, auf der höchsten Bergspitze darüber liegt eine einsame Kapelle. Der Fluß wird gegen den Horizont zu immer heller, seine zartblaue Farbe verschmilzt fast mit dem Blau der entfernten Berge.

Die Farben der Tafel sind frisch und kräftig. Der hl. Georg trägt eine mittelgraue Rüstung mit Weißhöhung, zinnoberrote Schuhe und einen Mantel von ausgelaugtem Violettrosa. Die runden Schei-

[156] Legenda Aurea, Dt. Ausgabe v. R. Bentz, Jena 1925, I, Sp. 392.

ben an den Scharnieren der Rüstung sind goldfarben, d. h. braun mit Gelblichtern. Das Pferd ist weißgrau mit zinnoberrotem Zaumzeug. Die Wiesen sind kräftig blattgrün mit gelbgrün gemalten Lichtpartien. Zwischen den Gräsern des Vordergrunds sind rote und weiße Blümchen erkennbar. Von dem Wiesengrün setzt sich das dunklere Flaschengrün der Drachen, die schwefelgelbe Bäuche haben, ab. Der Felsen rechts ist ockerbraun mit graubrauner Schattierung, das im Licht liegende Gestein unter der Stadt erscheint in hellem Ocker. Die Häuser der Stadt zeigen denselben Farbton unter roten Dächern. Die Flußlandschaft ist um einen Ton dunkler als die Wiesenlandschaft des Vordergrundes. Der Fluß ist in tintigem Blau gegeben, durch das an vielen Stellen die braune Untermalung schimmert. Sehr dunkel ist der Hügel im Hintergrund, der an den Stadtfelsen anschließt. Die Abhänge schimmern bläulichschwarz, das Dörfchen ist in Braun, Braunrot und ein wenig Weiß davon abgesetzt. Die Berge in der Ferne sind reinblau, einige mit weißen Schneespitzen. Darüber setzt der Himmel in einem am Horizont kaum verminderten, kräftigen südlichen Blau ein.

Über die gesamte Tafel sind zinnoberrote Farbflecken akzentartig verstreut. Im Vordergrund ist außer dem Zaumzeug und Schwertgriff des Georg noch die Fahne im Leib des Drachen zinnoberrot. Der Mantel in der Drachenhöhle ist durch Braunschattierung in seiner Farbwirkung abgeschwächt, so daß er räumlich entfernt erscheint. Die Dächer des Wegkapellchens, die Krone der Prinzessin und die Dächer der Stadt auf dem Berg sind wieder rein zinnoberrot, da sie im Licht liegen. Das Rot ist raumbildend verwendet. Die Farbflecken führen von dem Drachenkampf in den Mittel- und Hintergrund und enden in einem bräunlichen Rot bei den Dächern des Dörfchens in der Flußlandschaft und der Kirche auf dem Hügel. Es bildet sich zwar keine Farbdiagonale in Rot, wie auf der Genferseelandschaft des Witz (Christus – Jünger im Boot – Mann am jenseitigen Ufer), aber ein Zickzackweg, ähnlich dem Feldweg, der durch die Wiesen führt (Überwasser, Taf. 16). Das Rot wird je nach der Beleuchtung oder nach der Entfernung verändert. Ganz ins Bräunliche abgeschwächt ist es in der Flußlandschaft. Der Maler verwendet hier die Entdeckung des Witz, daß Farben durch die dazwischenliegende Atmosphäre abgeschwächt werden (vgl. die Jünger im Boot auf der Genferseelandschaft). – Die Verwendung derselben Farben als Farbdiagonale, unabhängig von der linearen Komposition, finden wir auf der Georgstafel noch einmal: Der Mantel des Georg ist rosabläulich. Dieselbe Farbe wird im Mantel der Prinzessin, den sie über einem tintenblauen Kleid trägt, aufgenommen. Sie kehrt zusammen mit dem Tintenblau bei dem vor

der Stadt lustwandelnden Paar wieder, um noch einmal allein bei dem einzelnen Mann vor der Stadt zu erscheinen.

Die Georgstafel ist von rechts her beleuchtet. Das Pferd und der Drache werfen Schlagschatten nach links, ebenso die Prinzessin. Von der Felswand schiebt sich eine Schattenzone wie ein dunkler Riegel über das Bild. Erst dort, wo die Wiesen zum Fluß abfallen, scheint wieder die Sonne. Das Sonnenlicht ist in hellem Gelbgrün über die Wiesen gelegt, am reinsten und hellsten dort, wo es gegen den dunklen Fluß abgesetzt ist. Vor dem Felsschatten legt es sich als eine heller grüne Bahn über die Drachenwiese. Am hübschesten wirkt es auf den Bodenwellen vor der Stadt: die Erhebungen werden jeweils durch Gelbgrün hervorgehoben. Die Landschaft des Hintergrundes überrascht in ihrer farbigen Schwere gegenüber dem frischen, vom Licht belebten Vordergrund. Sie liegt ganz im Schatten.

Die Tafel ist nicht einheitlich von einer Lichtquelle her durchgestaltet. Nur der Vorder- und Mittelgrund sind vom Sonnenlicht beschienen. Bei der Gestaltung des Hintergrundes hört es plötzlich auf. – Der Ritter Georg empfängt von rechts vorn Eigenlicht. Die erste Helligkeitsbahn auf der Wiese ist mit dem sonnenbeschienenen Abhang am Fluß nur schwer auf eine gemeinsame Lichtquelle zurückzuführen. Aber das könnte man noch durch einen hohen Sonnenstand erklären. Erst bei der Flußlandschaft fällt es auf, daß die Lichtbehandlung nicht einheitlich durchgeführt ist. Der Maler verwendet das gemalte Sonnenlicht offensichtlich nicht nur nach naturalistischen, sondern auch nach kompositorischen Gesichtspunkten. Gegen einen beleuchteten Vorder- und Mittelgrund setzt er den dunklen Hintergrund, um sich ein räumliches Hintereinander zu sichern. Im Vordergrund dient ihm das Sonnenlicht als Ersatz für Konturen (bei den Hügeln) oder als Gegengewicht zu dem Dreiecksaufbau, wie bei der Lichthorizontalen hinter dem Drachenkampf.

Komposition: Das Bild ist im Dreieckschema aufgebaut. Ein in der rechten unteren Bildecke beginnender Weg trennt, zuerst nach links, dann nach rechts verlaufend, den Wiesenplan in übereinander liegende Dreiecke, deren Spitzen links vom Bildrand, rechts von der Felskulisse abgeschnitten werden. Die einfache Dreiecksreihe der unteren Bildhälfte wird in der oberen Bildhälfte verdoppelt. Der flächig aufgeklappte Stadtfelsen wird aus einem helleren Steindreieck und einem dunkleren Wiesendreieck gebildet. Von rechts verzahnt sich das spitzwinklige Flußdreieck, dessen obere Linie von der Felskante und einer Landzunge gebildet wird, mit dem Stadtfelsen. Darüber liegt, mit der Spitze nach rechts, das oberste Drei-

eck des Bildschemas. Seine Abschlußlinie wird aus den Gipfeln der Hügel und der Silhouette eines Baumes gebildet.

Durch die geschickte Einfügung des großen Felsbrockens am rechten Halbrand wird die Regelmäßigkeit des Kompositionsschemas gemildert. Diese Kulisse hat einmal die Funktion, im Kontrast zum Hintergrund zu stehen, d. h. die Verkleinerung der Gegenstände optisch wirksam zu machen. Zum anderen wird durch diese Einfügung das starre Schema des Wiesenaufbaus überspielt: die Dreiecksspitzen werden so abgeschnitten. Zum dritten dient der Felsen als Vorwand für eine horizontale Schattenzone, gegen die sich die Gestalt des Heiligen stärker abhebt.

Als Motiv ist der Felsen vermutlich von dem «Christophorus» des Witz übernommen (Überwasser, Taf. 9). Er wird aber nicht wie dort zum Anlaß zur Bildung einer echten vorderen Raumzone, sondern ist ein Element der Flächenkomposition. Der Maler komponiert in erster Linie zeichnerisch-flächig. Der Georgskampf wird zum Beispiel nicht in eine Distanz zum Betrachter gerückt, wie der Christophorus, und damit in den Raum versetzt, sondern ganz an den vorderen Bildrand geschoben. – Die Gruppe ist breitflächig angelegt. Sie überschneidet nirgends die vorgegebene Flächenordnung. Die Bewegungen von Pferd und Reiter kommen nicht aus der Bildtiefe, sondern werden in die Fläche gedrückt. So entsteht aus den Armen des hl. Georg, zusammen mit dem Schwert und dem Kopf des Drachen ein Parallelogramm, eine planimetrische Form. In ein größeres Parallelogramm könnte man die ganze Kampfgruppe einschließen. – Die Linie über die Köpfe des Georg und seines Pferdes läuft parallel zu dem Abhang vor dem Fluß. Als Gegenkraft wirken die Bewegung des Drachen, das sich nach rechts aufbäumende Pferd und die am Boden liegende Lanze.

Der Maler komponiert seine Tafel aus geometrischen Formen. Bildtiefe erreicht er durch die Verkleinerung der Flächenelemente, durch Licht- und Schattenverteilung und durch die Farbe. Seine Komposition ist grundlegend von der des Witz verschieden. Witz schafft Tiefenraum, wie zum Beispiel auf dem «Christophorus», durch eine vordere dunkle und eine rückwärtige helle Raumzone oder, wie auf der Genferseelandschaft, durch die große Lichtdiagonale, die räumlich ins Bild führt. Wenn er keinen natürlichen Vorwand findet, benutzt er Schattenbilder (Straßburger Katharinentafel, Nürnberger Verkündigung), die von außerhalb des Bildes liegenden Gegenständen ins Bild fallen und Raumillusion vermitteln. Der Sierenzer Meister klappt seine Landschaft zugunsten der Flächenkomposition sogar noch auf und den Feldweg, der ins Bild führt, gebraucht er auch rein flächenkompositorisch. Er ist ein

geschickter Rechner, dessen ausgeklügelter Bildaufbau im Kontrast steht zu ganz naiv gesehenen Einzelformen, wie etwa die Pflanzen und Büsche, die den Wiesengrund füllen.

Die Beweinung Christi (Abb. 18)

Auf der *Rückseite der Georgstafel* ist die Beweinung Christi unter dem Kreuz dargestellt. Unter einem T-förmigen Kreuz beklagen die Frauen und Johannes den Leichnam Christi. Maria hat ihren toten Sohn auf den Schoß gezogen und hält sein Haupt in den Händen. Der Lieblingsjünger kniet betend zu Häupten Christi. Zu seinen Füßen kauert Maria Magdalena. Von rechts treten zwei Männer, Nikodemus und Joseph, hinzu. Die Figurenanordnung bildet ein fast gleichseitiges Dreieck, dessen Grundlinie von der Gestalt Christi gebildet wird. Die Gruppe von Maria, Johannes und Christus wird von einem Felsen überfangen und kompositorisch betont. Die Rückenlinie der Maria mündet in den Kontur des Berges. Der Übergang wird nur durch den Heiligenschein gemildert.

Die Figurengruppe erinnert, wenn man die beiden stehenden Männer ausklammert, stark an die «Beweinung» aus der Werkstatt des Rogier van der Weyden, Brüssel, Musée Royal[157]. Wie dort liegt Christus steif ausgestreckt, nur mit dem Oberkörper auf dem Schoß Mariä, die seinen Kopf in den Händen hält. Zu seinen Füßen in ähnlicher Haltung Maria Magdalena.

Die Sierenzer Tafel wird rechts im Hintergrund von einem Felsen abgeschlossen, an den eine Stadt mit mehreren Türmen anschließt. Über der bewegten Gruppe und der Landschaft steht als abschließende Horizontale der schwere Querbalken des Kreuzes. Das schräggestellte Dreieck findet darin ein beruhigendes Gegengewicht.

Die Tafel ist, soweit man das trotz der starken Zerstörungen sagen kann, flüchtiger gemalt als die Georgstafel. Die Türme der Stadt sind grob verzeichnet, die Binnenzeichnung der Felsen besteht aus aufgesetzten, sich kreuzenden dunklen Pinselstrichen, die unverbunden auf dem Grund sitzen, also nicht zu einer Felsoberfläche mit Höhen und Tiefen verarbeitet sind. Die Gesichter sind gegenüber der Georgs- und Martinstafel vergröbert, mit großen Ohren und schweren Kinnpartien. Fast grotesk wirkt das Antlitz Christi. Unter der überlangen Nase ist der Mund in erstarrtem Schmerz fast als Halbkreis nach unten verzogen und die Zahnreihe

[157] E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge/Mass. 1953, Nr. 390 (Taf. 241).

ist der Oberlippe angepaßt, so daß diese nun auch, entgegen jeder Realität, nach unten gezogen ist. Zu diesen Verzeichnungen sind auch die Hände zu rechnen. Neben normallangen Fingern haben sie kurze, dicke, stummelartige Daumen.

Die «Beweinung» ist wohl von einem Gesellen ausgeführt worden. Die Komposition jedoch stammt von dem Meister selbst.

b) St. Martin (Abb. 19)

Das Pendant zu der Georgstafel stellt eine Szene aus der Legende des heiligen Martin dar. Der Heilige reitet mit seinem Begleiter aus dem Stadttor von Amiens, als ihn ein halbnackter, verkrüppelter Bettler um ein Almosen anfleht. Der hl. Martin schneidet seinen Mantel mit dem Schwert entzwei und reicht eine Hälfte dem Bettler. Die Szene, die sich der Legende nach an einem kalten Wintertag ereignete, ist in eine frische grüne Landschaft verlegt. Wir sehen links die sich kräftig in die Tiefe verkürzende Stadtmauer mit grauen und sandsteinroten Wachttürmen. Durch das Stadttor kann man in eine Straße schauen: ein Krämer steht in seinem Verkaufsgewölbe, an einem Hauseingang plaudert ein Paar, ein Kind reitet auf seinem Steckenpferd. Unter dem Torbogen steht ein junger Mann mit ausgestrecktem Arm. Vielleicht hat er dem hl. Martin den Weg gewiesen. Niemand sieht der Barmherzigkeitstat des Ritters zu. Sein Gefährte, von dem die Legende berichtet, daß der heilige Martin ihm oftmals die Schuhe putzte[158], ist vorausgeritten und schaut in die Richtung des Weges.

Die Landschaft ist ähnlich wie auf der Georgstafel gebildet, nur nimmt die Stadt hier spiegelbildlich die Funktion des großen Felsens ein. Auf sonnenbeschienenen, hügeligen Wiesen sind Gräser, Stauden und Büsche verteilt. Ein Kapellchen steht im Mittelgrund, auf das ein zinnoberrot gekleideter Mann und eine Frau im blauen Kleid zuschreiten. Links liegt wieder ein Dörfchen an einem Hügel. Im Hintergrund ist ein blauer See, an dessen jenseitigem Ufer eine Stadt als blauer Schemen zu erkennen ist.

Die Farben entsprechen der Georgstafel. Als neue Farbwerte kommen das Braun der Pferde und das mausgraue Gewand des Gefährten hinzu. Der hl. Martin, in ausgelaugtem Rosa und Tintenblau, zeigt die bekannte Farbkombination der Prinzessin auf der Georgstafel. Zwei Männer auf der Straße sind olivgrün gekleidet. – Die Martinstafel ist von links her beleuchtet. Die Lichtquelle ist nicht einheitlich. Der hl. Martin und die Stadtmauer empfangen von links vorn das Licht. Die Straße der Stadt ist jedoch von einem

[158] Legenda Aurea, a.a.O. Sp. 366 (Teil II).

weiter zurückliegenden Punkt her beleuchtet, ebenso die Landschaft des Mittelgrundes. Der Hintergrund liegt im Schatten wie wir es aus der Georgstafel kennen.

Komposition: Aus der Stadtmauer, der Kopflinie der Reiter und dem hellen Wiesendreieck mit Kapellchen wird ein Liniennetz aus zwei sich kreuzenden Diagonalen gebildet, deren Schnittpunkt im Kopf des Gefährten liegt. Als Gegenbewegung zu der sich rasch in die Tiefe verkürzenden Stadtmauer ist die Straßenlinie mit dem Unterarm und Schwert des Martin verlängert. Die Vertikale des am linken Bildrand aufgeführten Torpfeilers wird ein zweites Mal aufgenommen von der Gestalt des Martin mit der Statuensäule, die hinter ihm aufsteigt. Durch den Bettler ist diese Vertikale mit dem unteren Bildrand verbunden. Die Vertikalbewegung betont das Hauptgeschehen innerhalb der reichgefüllten Bildflächen. Die Landschaft ist wieder aus übereinandergeschichteten Dreiecken aufgebaut, die in Licht und Schatten unterschieden werden. – Die Figuren sind in Seitenansicht gegeben, so daß sie eine große Bildfläche einnehmen. Besonders deutlich wird diese Tendenz bei dem Bettler, dessen Haltung direkt in die Fläche verzogen ist. Dasselbe Phänomen beobachten wir bei den Bewegungen des hl. Martin. Sein Pferd ist von der Seite gesehen, doch sein Oberkörper ist dem Beschauer frontal zugewendet. Die Haltung seiner Arme ergibt ein fast regelmäßiges Viereck, das durch die kalligraphische Faltenanordnung des Mantels noch betont wird: einzelne Faltenstege wiederholen sich bis zu viermal in parallelen Lagen. Die Bewegung seines rechten Armes, die zusammen mit dem Schwert die Straßendiagonale aufnimmt, betont zugleich als Parallelbewegung die Geste des Bettlers. – Das Stadttor ist verzeichnet: der linke Pfosten ist dem Bildrand entlang viel zu weit nach unten gezogen, so daß er mit dem zweiten Pfeiler auf keine einheitliche Bodenlinie kommt. Bei einem sorgfältig berechnenden Meister wie dem Sierenzer Meister verwundert das. Die Funktion des Pfeilers ist jedoch flächenkompositorisch zu verstehen. Er führt, wie auch die Handbewegung des jungen Mannes, auf das Hauptgeschehen. Die Pfeilerbasis ergibt mit dem Schlagschatten des Pferdebeines eine zu dem Bettler hinführende Linie. Über den Bettler wandert der Blick des Betrachters dann zu dem Heiligen. Als Vertikale nimmt der Stadttorpfeiler die Hauptvertikale des Bildes, die Gestalt des Martin, vorweg. Die Wachttürme der Stadtmauer lassen die parallele Vertikalanordnung in der Bildtiefe ausklingen. – Die Verwendung des Pfeilers am linken Bildrand hat der Sierenzer Meister von der Basler «Goldenen Pforte», der sein Stadttor nachgestaltet ist, übernommen (Überwasser, Taf. 22). Bei Witz dient der Pfeiler mit

dem täuschend plastisch gemalten Holztor als Vermittler der realen Welt zum irrealen Bildraum. Er schafft damit Raumillusion. Der «Meister der Georgs- und Martinstafel» versteht den Pfeiler dagegen als Flächenelement. Er versucht, durch den Torbogen zwar eine Raumzone zu schaffen, gibt aber die einheitliche Tiefendiagonale zugunsten der Flächenkomposition auf.

Auf der Martins- und auf der Georgstafel sind Pflanzen in verschiedenen Formen auf der Bildfläche verteilt. Der Maler scheut sich, eine freie Fläche stehenzulassen. Je nach Größe des Wiesenstückes setzt er seine Pflanzenformen ein: im Vordergrund Gräser, die einzeln sichtbar sind. Im Mittel- und Hintergrund verwendet er vier Grundformen: kugelige Bäumchen, Büsche, pyramidenförmig angelegte, von einer gemeinsamen Grundlinie aufwachsende Stauden, die aus fünf oder sieben Einzelstengeln bestehen, und niedrige Blattreihen. Die Verteilung dieser Pflanzenschemata ist so regelmäßig, daß man von einem Horror vacui reden kann.

In welchem Verhältnis steht dieser Maler zu der Kunst des Konrad Witz?

1. *Die Komposition* ist völlig verschieden von Witz. Der «Meister der Georgs- und Martinstafel» baut seine Bilder flächig-linear, nach geometrischen Grundformen. Einzelflächen innerhalb der Gesamtkomposition werden systematisch gefüllt – das ist u. a. die Aufgabe der Pflanzenschemata. Hier zeigt sich die entgegengesetzte Auffassung zu der Nürnberger «Verkündigung» des Witz, auf der leere Flächen «dargestellt» sind. Witz kennt keinen Horror vacui, wie er die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts kennzeichnet[159]. Witz verwendet Einzelfiguren bildmusterartig, aber nicht nach geometrischen Schemata. Man kann seinen Tafeln auch keine Liniennetze zugrunde legen. Seine Landschaften sind auf den Tiefenraum hin ausgerichtet, wie schon im Zusammenhang mit der Georgstafel ausgeführt wurde. Der Sierenzer Meister will dagegen Flächigkeit. Die Bewegung seiner Personen wird bewußt in die Fläche projiziert. – Während auf der Genferseelandschaft des Witz ein einheitlicher Sonnenstand rekonstruierbar ist, von dem her die gesamte Landschaft bestimmt wird, benutzt der Sierenzer Meister das Licht, um seine Dreieckskomposition zu verdeutlichen, auch wenn dadurch verschiedene Lichtquellen entstehen. Gegenüber der Genferseelandschaft wirken die Landschaften der Georgs- und Martinstafel steif und allzusehr berechnet.

Der Bildaufbau des Sierenzer Meisters entspricht mehr der niederländischen Bildtradition. Die Landschaft des Meisters von

[159] Vgl. O. Pächt, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftl. Forschungen II, Berlin 1933, S. 75–100.

Flémalle auf der «Geburt Christi» (Mus. Dijon) ist ebenfalls aus Dreiecken zusammengestellt – aber dieser Meister benutzt die geometrischen Formen auch, aber nicht ausschließlich wie der Sierenzer Meister[160]. Als ein direkter Vorläufer für die Georgstafel ist der «Georgskampf» aus dem Kreis der Van Eyck zu nennen[161]. Auf diesem Täfelchen kämpft der Ritter Georg ebenfalls von links ins Bild sprengend. Die Art der Ausbreitung des Kampfes in die Fläche stimmt überein. Rechts ragt ein Felsen auf, der von einem weiter zurückliegenden Felsen überragt wird. Diese beiden Felsen hat der «Meister der Georgs- und Martinstafel» zu einem einzigen Felsblock vereint. Die auf dem Hügel kniende Prinzessin stimmt in Standort und Haltung mit der Sierenzer Prinzessin überein. Die kleine Flußlandschaft der Sierenzer Tafel ist allerdings bei dem niederländischen Anonymus eine Seelandschaft. Aus der Stadt am See und der Burg auf einem Felsen darüber ist bei dem Sierenzer Meister summarisch eine einzige Stadt auf einem Felsen geworden.– In den Einzelformen wie Pferd, höfische Gestalt des Ritters usw. sind die Bilder grundverschieden. Aber eine solche Komposition mag der Sierenzer gesehen und auf seine Weise verändert haben.

2. *Der Figurenstil:* Der Meister der Georgs- und Martinstafel malt kurze, gedrungene Gestalten. Es sind Gewandfiguren wie bei Witz. Das Körpervolumen als Selbstwert wird nicht gegeben. Die Gesichter sind großflächig, mit langen Nasen und energisch ausgeprägter Kinnpartie. Der Maler unterscheidet einmal sogar psychologisch zwischen dem Heiligen und seinem Diener: das Gesicht des letzteren ist gröber und eckiger. Außerdem ist es verzeichnet: die Nase ist im Profil, der Mund en face gegeben. Eine grämliche Linie läuft von der Nase zum Mund. Das Gesicht des hl. Martin ist mild, besonders die Kopfhaltung verleiht ihm etwas Sanftes. – Beide Gesichter sind den Köpfen des Witz nur wenig ähnlich. Einzig der hl. Georg hat verwandte Züge. Seine Nasen- und Mundpartie mit den leicht geöffneten Lippen erinnert an das Gesicht des Abraham aus dem Heilsspiegelaltar (Überwasser, Taf. 11).

In den Proportionen stimmen die Figuren ungefähr mit den Kriegsknechten der Genfer «Befreiung Petri» überein. Aber sie sind nicht voluminös, sondern flach. Die Köpfe sind im Verhältnis zum Körper sehr groß, die Arme dagegen meist zu kurz. Der Be-

[160] Der Meister von Flémalle malt nur die Landschaft des Hintergrundes im Dreiecksschema, der Vordergrund ist nach anderen Kompositionsprinzipien gebaut.

[161] Die kleine Tafel befand sich bis zum April 1966 in der Lady Mason Collection London und wurde dann als «echter» Van Eyck versteigert. Abb. bei Panofsky, Early Netherlandish Painting, T. 273.

gleiter des hl. Martin ist dem «Federspiel-Unter» des Ambraser Kartenspiels sehr ähnlich (vgl. Abb. 7). Beide scheinen mehr im Sattel zu stehen als zu sitzen. Die Kleider fallen unter dem Gürtel in denselben Faltenbahnen: gerade Faltenstege an den Konturen geben eine trapezförmige Mittelfläche frei. Die Faltenstege an den Seiten sind jeweils verdoppelt. Auf die Ähnlichkeit der Pferde, die sowohl auf der Tafel als auch auf der Spielkarte mit leicht eingeknickten Hinterbeinen schreiten, wurde schon früher hingewiesen.

Der Faltenstil der Georgstafel geht über Witz hinaus. Die Falten sind verhärtet und in eckigen Brechungen angelegt. Sie wirken steif und hölzern. Die Witzschen graphischen Faltenmuster sind hier ins Extrem geführt. Der Mantel des Martin wirkt wie erstarrt, an Stoff erinnert dieses Linienmuster nicht mehr.

Der Figurenstil ist, um zusammenzufassen, mit der Kunst des Witz nur entfernt verwandt. Die Kopftypen der Martinstafel sind eigenständig, die Körperstellungen des Martin und Georg ebenfalls. Die Monumentalisierung der Figuren bei Witz, die durch reiche Gewänder, Schlagschatten und vor allem die Anordnung des Raumes um die Figuren erreicht wird, ist für den Sierenzer Meister nicht mehr verbindlich. Witz gestaltet das Sein eines Menschen, der Sierenzer Meister die Bewegung. Seine Gestalten sind Aktionsträger, aber nicht ruhende Mitte eines Bildes wie zum Beispiel der hl. Christophorus oder die Nürnberger Maria. Direkte Ähnlichkeit besteht nur bei dem hl. Georg mit den gepanzerten Gestalten des Witz und bei dem Gefährten mit dem «Federspiel-Unter» des Ambraser Spiels.

Neu gegenüber Witz ist die Anwendung verschiedener Größenmaßstäbe für die Figuren. Die Stadtbewohner der Martinstafel sind als Teil eines Genremotives im richtigen Größenverhältnis zu den Häusern. Der Heilige und sein Begleiter sind als Hauptpersonen betont groß, der Bettler, der ja noch weiter vorn im Bild ist, ist seiner geringeren Bedeutung nach wieder ein Stückchen kleiner. Diese Differenzen, Bedeutungsperspektive also, gibt es bei Witz selbst nicht, wohl aber in seiner Werkstatt, zum Beispiel auf der Basler Doppeltafel (Abb. 13, 14).

3. Die Farbbehandlung stimmt in der Grundauffassung mit Witz überein, auch wenn einzelne Farbtöne neu sind. Witz setzt reine Farbtöne nebeneinander, ohne Farbkontraste zu neutralisieren. Das Grün geht auf den Sierenzer Tafeln sauber mit dem Blau des Hintergrundes und des Himmels zusammen, wobei auf eine Abschwächung des Blaus am Horizont, die eine Milderung der Gegensätze brächte, verzichtet wird. Die Landschaften erhalten dadurch etwas

Frisches, Lebensnahes. Die Farbkombination Tintenblau/Violettrosa kennen wir zwar nicht von Witz selbst, aber von einem Werkstattbild, der «Olsberger Maria» (Abb. 1).

4. *Materialcharakterisierung:* Der Sierenzer Meister hat die subtile Stoffmalerei des Witz nur teilweise übernommen. Er strengt sich bei der Rüstung des hl. Georg zwar an, aber es bleibt eine schwache Nachahmung der funkelnden Rüstungen des Witz. Abgesehen vom Wollen ist es hier eine Frage des Könnens. Die Witzsche Kultur des Stoffemalens ist im 15. Jahrhundert einzig in ihrer Art. Ein Stoff wie das Samtgewand des zweiten Genfer Königs bleibt unübertroffen. In der Werkstatt und bei den Nachfolgern des Witz ist eine ausführliche Stoffcharakterisierung nur bei dem Ambraser Kartenspiel und auf dem Zürcher Fragment versucht worden. Der Sierenzer Meister gibt sich mit dieser Feinmalerei weniger ab, er bevorzugt die Gestaltung großflächiger Kompositionen. Bei dem Mantel des hl. Martin kann man bei ihm nicht mehr feststellen, aus welchem Stoff er gemacht ist. Nur die Besätze der Kleider sind als Pelz erkennbar – aber die Strichelung ist grob und von der Sorgfalt des Witz weit entfernt. Dagegen überrascht eine naturalistische Einzelbeobachtung bei den Pferden. Der Maler hat gesehen, daß an Kopf und Beinen die Adern sichtbar werden. Dies malt er nun bei seinen Pferden, sooft er kann. Aber diese Beobachtung wird schematisiert: es bilden sich überall dieselben Adernkreuze. Auch die Pferdeköpfe sind gleich. Sie haben leicht geöffnete Mäuler mit je zwei sichtbaren Zahnreihen, zwischen denen die Zunge hängt. Der Maler versucht, realistische Beobachtungen anzubringen, aber er gleitet in das Schema ab. Ähnlich verhält es sich mit der Pflanzendarstellung. Im Vordergrund malt er Gräser, wie sie ungefähr sein könnten. Im Hintergrund begnügt er sich mit schematischen Darstellungen.

5. *Motivübernahmen:* Es bleibt noch zu untersuchen, welche Motive der Sierenzer Meister von Witz oder dessen Werkstatt direkt übernommen hat. Von Witz hat er die Wirkung des Schlagschattens gelernt. Die Reiter auf der Martinstafel haben Schattenbilder, die Schwertspitze des Martin und das Zaumzeug der Pferde werden dadurch in ihrer Gegenständlichkeit betont. Der Maler verwendet die Schlagschatten aber nicht regelmäßig, die Gestalt des Bettlers hat zum Beispiel keinen Schatten, der linke Pfeiler des Stadttors auch nicht. Dies hat zum Teil kompositorische Gründe – der zusätzliche Schatten könnte die anderen Schattenbilder verunklären, deutet aber auch darauf hin, daß er die Schattenbildung ebenso wie die Beleuchtung nicht ganz durchdacht hat.

Das Stadttor ist, wie schon erwähnt, in Anlehnung an die Gol-

dene Pforte der gleichnamigen Basler Tafel gemalt (Überwasser, Taf. 22). Es wird jedoch als flache Kulisse vor die Straße gestellt, im Gegensatz zu dem Raumkasten des Witzschen Tores. Die Steinskulptur des Propheten ist von dort übernommen. Auf der Basler Tafel bedeutet sie eine Allusion auf alttestamentliche Heilsvoraussagen. An unserem Stadttor ist der Prophet ein Relikt ohne spezifische inhaltliche Bedeutung. Ihm gegenüber ist denn auch ein Wappen angebracht. Die Stadtarchitektur ist in der Art des Witz gemalt. Gegenüber dem Straßburger Ausschnitt ist diese Stadt stark vergröbert und großflächiger. Das Verkaufsgewölbe, die Fensterrahmen zeigen bei aller Ähnlichkeit doch eine andere, flächiger gedachte Auffassung.

Ein wichtiges Motiv, das der Sierenzer Meister von Witz übernommen hat, ist das gemalte Sonnenlicht auf den Wiesen. Witz war einer der ersten, als er 1444 auf der Genferseelandschaft eine beleuchtete Landschaft darstellte, bei der das Sonnenlicht auf den Wiesen liegt[162]. Diese Errungenschaft verwendet der Sierenzer Meister eifrig. Seine Anwendung ist rein motivisch, denn, wie wir gesehen haben, entspricht die Beleuchtung bei ihm nicht einem wirklichen Sonnenstand, sondern mehreren Lichtquellen. Er verwendet das Sonnenlicht zur Darstellung seiner Dreiecke, überhaupt zur Gliederung seiner Landschaft, aber nicht als realistische Beleuchtung und damit zur Steigerung der Wirklichkeitserscheinung.

Die Pflanzenschemata sind aus der Werkstatt des Witz übernommen. Auf der «Geburt Christi» finden wir diese pyramidenförmig angelegten, originellen, aber unrealistischen Stauden zum erstenmal. Sie sind im Umkreis des Witz noch bis zu der Zürcher Georgstafel weiterzuverfolgen. – Die Pferdedarstellung ist mit dem Ambraser Kartenspiel so verwandt, daß man auch dies als eine Übernahme aus der Witzwerkstatt bezeichnen darf.

6. Zusammenfassend möchte ich sagen: Der Sierenzer Meister hat zwar motivisch viel von Witz übernommen, gehört aber nicht zu dem engsten Werkstattkreis, aus dem der «Fürbitte-Altar» stammt. Grundlegende Dinge wie Bildaufbau, Verwendung von Schemata, Landschaftsauffassung trennen ihn von Witz. Er hat das Œuvre des Witz sehr gut gekannt. Ohne die Kenntnis der Genferseelandschaft sind seine Landschaften nicht denkbar. Er gehört aber auch schon zu der nächsten Generation um 1450, die eine erste niederländische Welle, die von Rogier van der Weyden ausging, erlebte. A. Stange formuliert dies so: «Wo immer dieser Maler in der Natur Fülle und Reichtum sieht, bewegt er sich auf der Linie der Kunst des Witz.

[162] H. Röttgen, Diss. S. 34.

Von diesem empfing er Anregung und Lehre, wie Pflanzen und Haare, Dörfchen und Kapellen zu malen sind. Wo er aber zu Fläche, Parallele und rechtem Winkel strebt, da bemüht er sich um eine neue Ordnung, die das Ziel einer jüngeren, wohl seiner Generation war, geht er den Weg, den in den fünfziger Jahren der Meister des Sterzinger Altares und bald auch Herlin zu einer verbindlichen Bahn der oberdeutschen Kunst machte.»[163] Stange nennt den Sierenzer Meister die Brücke zwischen Witz und dem Meister des Sterzinger Altarflügels (1457). Vergleicht man die «Kreuztragung» im Sterzinger Rathaus[164] mit der recht ähnlich gebauten Martinstafel des Sierenzer Meisters, so erscheint diese Mittlerstellung glaubhaft. Die bei dem Sierenzer durch geschickten Flächenaufbau erreichte Bildtiefe weicht hier einer bis an den oberen Bildrand aufgeklappten Landschaft. Das Flächenprinzip, das bei dem Sierenzer Meister neu gegenüber Witz ist, aber durch die Kenntnis der Tafeln des Witz noch einen Kompromiß mit räumlicher Tiefenwirkung macht, wird bei dem Sterzinger Meister zum Primat[165]. Auf der «Enthauptung des hl. Jakobus» von Herlin (Rotenburg, St. Jakob, 1466) sehen wir, wie der geometrisch ausgeklügelte Bildaufbau des Sierenzer Meisters in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts weitergeführt wird.

In welchem historischen Zusammenhang der «Meister der Georgs- und Martinstafel» zu Witz gestanden hat, wissen wir nicht. Ich glaube nicht, daß er, wie Stange annimmt, das «Olsberger Fragment» gemalt hat. Dieses Fragment ist der Kunst des Witz näher als die Tafeln des Sierenzer Meisters. Raumauffassung, Materialcharakterisierung (Perlen!) sind Witz so ähnlich, daß ich nicht an ein Frühwerk des Sierenzers glauben kann, der sich dann so stark gewandelt hätte. Ein so ornamental empfundenes Gesicht, eine solch gedrechselte Handbewegung findet man auf der Georgs- und Martinstafel nicht. Das Olsberger Mariengesicht hat nur eine Nachahmung gefunden: in der Wandmalerei der christkatholischen Kirche zu Kaiseraugst.

Der Sierenzer Meister hat vielleicht schon als selbständiger Maler Witz kennengelernt und bei ihm gearbeitet. Oder, wenn er in der Werkstatt des Witz gelernt hat, so ist er bei dem Tod des Meisters ausgeschieden und hat sich an niederländischer Malerei weitergebildet. Seine Selbständigkeit in der Komposition gegenüber Witz ist kaum anders zu erklären. Die Motivtreue spricht aber doch dafür, daß er als Geselle bei Witz gelernt hat und diese handwerklichen

[163] A. Stange, a.a.O. S. 152.
[164] A. Stange, Bd. VIII, Abb. 8.
[165] Vgl. auch «Christus am Ölberg», A. Stange, Bd. VIII, Abb. 7.

Traditionen auch später beibehalten hat. Die beiden Tafeln des Basler Museums sind um die Mitte des Jahrhunderts zu datieren.

3. Der Monogrammist L. A.

a) Jünteler-Epitaph (Abb. 20)

Das Jünteler-Epitaph im Museum Allerheiligen zu Schaffhausen wurde bei der Bombardierung Schaffhausens am 1. April 1944 sehr stark beschädigt. Im oberen Bilddrittel ist die Farbe völlig verbrannt, der Rest konnte in mühevoller Arbeit gerettet werden. Die Farbe hatte sich völlig vom Grund gelöst und mußte Zentimeter um Zentimeter wieder befestigt werden. Landschaft und Himmel sind heute ganz dunkel und geben die Originalformen nur noch in Umrissen wieder. Auch der steinerne Rahmen ist nur noch schwach zu erkennen, die Stabträger in der rechten und linken oberen Bildecke sind fast völlig verschwunden. Nur der Wappenträger auf der Konsole über der Mittelsäule, der die Wappen der Schaffhauser Familien Jünteler (Rose) und Oning («Mütschli» = Brötchen) trägt, ist noch erkennbar, ebenso die darüber liegende Jahreszahl 1449.

Durch einen steinernen Rahmen schaut man wie durch ein Fenster in das Bild hinein. Eine Säule trennt die Tafel in zwei Hälften, deren jede eine Stiftergestalt in der linken unteren Ecke hat. Die Mittelsäule gehört zu dem Rahmen, ist aber gleichzeitig ins Bild hineingenommen, da sie auf dem Wiesengrund des Bildraumes steht. Auf der linken Bildhälfte ist die Kreuztragung Christi dargestellt. Ein figurenreicher Zug bewegt sich aus einer schwer befestigten Stadt auf die Hinrichtungsstätte zu. Christus ist auf dem steinigen Weg unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen. Kinder verspotten ihn, bewerfen ihn mit Steinen. Ein Mann streckt ihm die Zunge heraus und zieht ihn an den Haaren, ein Kriegsknecht ist im Begriff, auf ihn einzuschlagen. Der Zug wird von den beiden Schächern angeführt, die im Armesünderhemd und mit verbundenen Augen barfuß zur Richtstätte schreiten. Auf der rechten Bildhälfte ist die Hinrichtung schon vollzogen. Eine große Menschenmenge drängt sich unter den drei Kreuzen. Magdalena hat den Kreuzesstamm Christi klagend umfaßt, vor ihr auf dem Boden die Gruppe der Frauen mit Johannes, die sich um die zusammengesunkene Maria bemühen. In der rechten Bildecke würfeln drei Kriegsknechte um das Gewand Christi. Golgatha ist eine mit Blumen bestandene Wiese, die sich im Hintergrund in eine hügelige Landschaft fortsetzt. Zwei Seen liegen dort eingebettet. Am Horizont darüber sind Schneeberge zu erkennen.

Die Stifter der beiden Bildhälften sind kniend, mit dem Rosenkranz in betend erhobenen Händen, gegeben. Beide schauen aus dem Bild heraus, abgesondert von dem Bildgeschehen. Der linke Stifter, ein Mönch, ist vermutlich Bernhard Jünteler, der letzte männliche Nachkomme der Familie Jünteler, der 1448 Konventuale im Kloster Rheinau wurde[166]. In dem zweiten jugendlichen Stifter auf der Kreuzigung vermutet man einen Hans Oning, den Sohn der Margarete Jünteler, die sich mit dem Oning vermählt hatte. Margarete Jünteler war die Schwester des Mönchs Bernhard J.; nach ihrer Heirat wurde ihr Wappen in das der Oning aufgenommen. Die Tafel ist, nach Rott, vermutlich die Doppelstiftung des Mönchs Bernhard Jünteler und des Hans Oning für seine Eltern. Das Entstehungsdatum der Tafel ist nach der Inschrift über dem Wappenträger 1449. Die Rahmeninschrift mit dem Datum 1458 mag später, bei dem Tod des Konventualen, beigefügt worden sein. Das letztere muß jedoch Vermutung bleiben.

Die Tafel ist von rechts her beleuchtet. Auf der Landschaft war einmal gemaltes Sonnenlicht zu sehen; das ist heute jedoch zerstört. Die Menschengruppe ist farbig durch zinnoberrote, weiße, stahlblaue und rötlichviolette Farbakzente belebt. Etwas kindlich wirken die großen, bunten Blumen des Vordergrundes.

Komposition: Die Bewegung des Bildes verläuft von links nach rechts. Über die Gestalt des Stifter-Mönchs gleitet der Blick des Beschauers zu dem gebeugten Kriegsknecht, dem Kreuz und schließlich dem gestürzten Christus. Diese Diagonale wird durch einen Feldweg unterstützt, der von links unten nach rechts ins Bild hineinführt. Mit der aufwärtsstrebenden Diagonalen verbindet sich die flache Kurve der aus der Stadt kommenden Menschen zu einem einheitlichen Bewegungsstrom nach rechts, der in den hell gekleideten Schächern gipfelt und zunächst sein Ende findet. An der Rahmensäule bricht der Zug ab. – Als Gegenkraft zu der Rechtsbewegung dient der kleine, von rechts nach links verlaufende Weg, der, am unteren Bildrand beginnend, in den Feldweg mündet. Parallel dazu der Querbalken des Kreuzes, dessen Richtung von dem Rückenkontur des Mannes aufgenommen wird, der Christus die Zunge herausstreckt.

Die rechte Bildhälfte ist zunächst für sich zu sehen. Das Kreuz Christi ist die Symmetrieachse. In etwa gleichem Abstand davon stehen seitlich die Kreuze der Schächer als über die Menschenmenge ragende Vertikalen. Um das Kreuz Christi sind die Menschen in

[166] H. Rott, Schaffhausens Künstler und Kunst im XV. und der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 54, 1926, S. 72ff.

Form eines Ovals angeordnet. Eine Kindergruppe führt in diese Ovalform – die Kinder wieder auf einem vom unteren Bildrand nach links verlaufenden Weglein, das zugleich in die Bildtiefe führt. Es ist dasselbe Motiv wie auf der linken Bildhälfte. Die Kopflinie der weiter hinten stehenden Menschen bildet einen flachen Segmentbogen, der das Oval überfängt. Als Gegengewicht zu der Stiftergestalt mit dem großen Wappen dient rechts die Gruppe der Würfelnden. Die Linie vom Kopf des Stifters über die Frauen unter dem Kreuz bis zu Magdalena und die Linie von den Würflern in der rechten Bildecke bis zum Kreuz hin ergibt ein gleichschenkliges Dreieck. – Der rechten Bildhälfte liegt eine ausgeklügelte, ausgewogene Komposition zugrunde.

Die Verbindung mit der linken Bildhälfte erfolgt einmal durch die gemeinsame, blumenbedeckte Bodenfläche des Vordergrundes und die durchlaufende Landschaft des Hintergrundes. Daneben gibt es Motivwiederholungen. Die Kopflinie der beiden Schächer wird rechts durch drei isokephal angeordnete Frauenköpfe weitergeführt. Der jugendliche Stifter wirkt als Wiederholung des Mönchstifters. Die Gruppe der Würfelnden bildet nicht nur zu dem Stifter der rechten Bildhälfte, sondern auch zu dem Mönch das Gegengewicht. Eine weitere Motivwiederholung ist der kleine Weg und der von rechts nach links ins Bild kriechende Mann, dessen Rückenkontur parallel zu der Wegrichtung läuft. Rechts als gieriger Würfler um das Gewand Christi, links als Peiniger hat er fast dieselbe Gestalt. Durch diese rhythmische Wiederholung von Motiven wird ein Zusammenhalt des Vordergrundes erreicht, ohne daß die epische Breite der Tafel dadurch vermindert wird. Über diesen gleich gebauten Vordergrund ist der Menschenstrom insgesamt als flach liegende S-Linie gezogen, die die Einzelszenen wie den Zusammenbruch Christi, die Frauen unter dem Kreuz und die Würfelspieler zu einem gemeinsamen Ganzen verbindet.

Dem so lebendig wirkenden Durcheinander der Personen liegt also ein wohlüberlegter Bildaufbau zugrunde. Die Tafel wirkt deswegen aber nicht steif. Es ist nur eine gewisse Ordnung in das Menschengewühl gebracht, ohne daß diese Ordnung dominierend wird. Die bewegte Menschenmenge wird betont durch die Horizontallinie, die als auf- und absteigende Zickzacklinie einen unruhigen Abschluß bildet, zugleich aber als durchlaufende Horizontale auch beruhigend wirkt.

Figurenstil: Die Menschen sind klein, kurzbeinig, mit großen, groben Gesichtern. Sie haben niedrige Stirnen, oft große glotzende Augen, dicke Nasen und breite Münder. Ihre Bewegungen sind steif und schwerfällig, aber doch reich variiert. Man sieht scheu

zusammen flüsternde Kriegsknechte, freche Kinder, Soldaten in steifer, ihrer Würde bewußter Haltung und unsicher Gewordene unter dem Kreuz. Bei den Gesichtern verfügt der Maler über keine große Variationsbreite. Sie sehen sich alle sehr ähnlich. Manchmal benutzt er für mehrere Personen dasselbe Gesicht. Die Gesichter der Maria und der Frau zu ihrer Linken sind zum Beispiel völlig gleich, und auch das Gesicht der Frau, die über dem jugendlichen Stifter steht, ist nur wenig abgewandelt. Trotz übereinstimmender Grundformen sind manche Gesichter sehr ausdrucksvoll: das des gestürzten Christus mit den hilflos starrenden Augen oder das des Mannes, der versucht, das Kreuz an einem Seil emporzuziehen, und dem vor Anstrengung die Augen fast aus dem Kopf quellen. – Der Maler gestaltet die Menschen und ihr Tun übertrieben realistisch. Das Corpus Christi ist knochig, mit eingefallener Bauchdecke, sich scharf abzeichnenden Rippen und ovalen, häßlich vorstehenden Kniescheiben. Sein Gesicht ist bäuerlich derb, mit mißmutig verzogenem Mund. – Unbeschreiblich roh ist der zu Christus hingewendete Mann gemalt, der ihm die Zunge herausstreckt. Oder die Kinder, die Steine aufheben und erbarmungslos den Hilflosen bewerfen. Unter der Kreuzigung ist die Kindergruppe noch einmal zu sehen. Lärmend weisen die Kinder mit ausgestreckten Fingern auf den gekreuzigten Erlöser. Der vorderste Knabe muß einen kläffenden Hund, der fast sinnbildlich für die ganze Gruppe steht, von seinem Beutel abwehren.

Solch eine betont grausame Darstellung findet man bei Witz nicht. Der Maler des Jünteler-Epitaphs kann allenfalls seine Figuren von den grobschlächtigen Soldaten der Genfer «Befreiung Christi» inspiriert wissen. Die Steigerung ins Häßliche, übertrieben Realistische hat er aus einer anderen Quelle, nämlich von dem Sierenzer Meister. Dort sind in der Gestalt des aussätzigen Bettlers die Ansätze zu den groben Gestalten des Jünteler-Epitaphs. Man vergleiche nur das Profil des ganz rechts hockenden Knechtes der Würflergruppe mit dem des Bettlers. Das überdeutlich gezeigte Elend des schwärenbedeckten Bettlers auf der Martinstafel wird hier auf einem anderen Gebiet fortgeführt: in der Betonung der Grausamkeit der Peiniger Christi. (Einen unbekannten Betrachter des 19. Jahrhunderts hat dies so sehr erregt, daß er mit einem scharfen Gegenstand den Peinigern die Augen zerkratzt hat.)

Von dem Sierenzer Meister mag der Maler auch die kurzen Figurenschatten übernommen haben. Die Eigenart der Gestalten der Georgs- und Martinstafel, große Köpfe, große Hände und zu kurze Unterarme, ist bei den Figuren des Jünteler-Epitaphs durchwegs zu finden. Eine kleine, aber charakteristische Eigenheit, die uns be-

sonders auf der Außenseite der Georgstafel aufgefallen ist, ist bei den Figuren des Epitaphs wiederholt: die Hände haben kurze, dicke, stumpfe Daumen (Christus, die Würfelspieler).

Der Einblick durch das Stadttor in die Stadt ist nach der Martinstafel gestaltet. Man sieht die rechte Häuserreihe. Wie bei der Straße der Martinstafel folgt hier auf eine schmale, hohe Haustür ein geöffnetes Verkaufsgewölbe. Die Stadt hat im ganzen eine andere Funktion auf der Martinstafel. Dort ist sie als großer Keil ins Bild geschoben. Hier ist die Stadt aus Wachttürmen, Stadtmauer und Häusern kleinteilig zusammengesetzt. Im Abwechseln der Zinnen, Turmspitzen, Dächer kann sich der Maler gar nicht genug tun. Die Einzelteile sind plastisch herausgearbeitet und wirklichkeitsnah. Trotzdem wirkt die Stadt wie aus einem Spielzeugbaukasten zusammengesetzt. Es fehlt die Großflächigkeit des Sierenzer Malers, der darin noch etwas von der Monumentalität des Witz bewahrt hat. Auf dem Jünteler-Epitaph ist alles kleinteilig: die Architektur, die Menschenmenge, die Landschaft. Im Hintergrund zum Beispiel wechseln Hügel, Seen, Wälder, Wiesen, Städte und Burgen in rascher Folge einander ab. Die Wiesen sind in sich in kleinere Einheiten aufgeteilt. Freibleibender Grund wird mit Pflanzen, den bekannten pyramidenförmig angeordneten Stauden, Büschen und runden Baumkronen auf dünnen Stämmen ausgefüllt. Das Prinzip des horror vacui, das schon bei dem Sierenzer Meister zu beobachten ist, ist hier zum Grundprinzip geworden. Selbst der Himmel, auf der Georgs- und Martinstafel noch ganz ruhige Blaufläche, wird hier von zahlreichen Wolken bedeckt.

Der Bildgrund ist wie auf den Sierenzer Tafeln gestaltet. Im Vordergrund Gräser mit zahlreichen Blumen, die, je aus fünf Blütenblättern gebildet, wie kleine Sterne aus dem Grund leuchten. Die Gräser verkleinern sich rasch und gehen in eine Grünfläche über, auf der einzelne Pflanzenformen verteilt sind. Auch der steinige Feldweg fehlt nicht. Die Landschaft war, das ist auf älteren Fotos noch gut zu erkennen, von Sonnenlicht beleuchtet. Auch soll sie in der Farbigkeit, in den frischen Tönen, den Landschaften der Sierenzer Tafeln ungemein ähnlich gewesen sein[167].

Die Abhängigkeit des Jünteler-Epitaphs von den Tafeln des Sierenzer Meisters ist eindeutig. Die Steigerung des Kompositionsprinzips des horror vacui, die Steigerung der Menschendarstellung ins Groteske, die gegliederte Massendarstellung lassen diesen Maler jedoch nicht als plumpen Nachahmer, sondern als eigenwilligen Charakter erkennen.

[167] Ich verdanke diese Angabe der freundlichen Mitteilung des Schaffhauser Restaurators, Herrn Hans Harder.

In der Forschung wurde das Jünteler-Epitaph immer einem Schüler des «Basler Meisters von 1445» zugeschrieben[168]. Hier muß darauf hingewiesen werden, daß ein Werkstattverhältnis nur für den Maler der Georgs- und Martinstafel gelten kann, da die «Paulus/Antoniustafel» des Basler Kunstmuseums in einen anderen Zusammenhang gehört und vermutlich von dem Maler des «Hachberggrabmals» im Konstanzer Münster stammt. Dieser Maler ist von Witz nicht beeinflußt, wohl aber der Sierenzer Meister. Im Zusammenhang mit dem letzteren müssen wir die Jünteler-Tafel sehen. Die Figurenauffassung und die Landschaftsdarstellung kommen von daher, nicht mehr von Witz selbst. Motivische Übernahmen sind offensichtlich: Stadteinblick, Pflanzenschemata, Anlage des Wiesengrundes, Farbigkeit der Landschaft. Aber in der Kleinteiligkeit, in der Gestaltung von Menschenmassen und nicht zuletzt in dem übertriebenen Realismus unterscheidet sich der Maler von dem Sierenzer Meister. Das letztere kommt zwar von dem Sierenzer Meister her (Bettler), ist aber bei dem Maler des Jünteler-Bildes doch sehr gesteigert und ins Grobe abgesunken. Die Figuren scheinen «absichtlich verzeichnet, um sie recht erschreckend erscheinen zu lassen. Der Maler erfaßt nur die eine Möglichkeit Witzscher Kunst, den Realismus, und steigert ihn ins Skurrile.»[169]

Die genannten Punkte scheinen mir dafür zu sprechen, daß der Maler zwar bei dem Sierenzer Meister gelernt, aber diese Tafel doch nicht mehr unter den «Augen des Meisters»[170] ausgeführt, sondern als selbständiger Maler gemalt hat. Er ist als Enkelschüler des Witz zu bezeichnen. Die Darstellungsweise und der Aufbau seiner Tafel sprechen dagegen, daß er Witz selbst noch gekannt hat.

Von dem Maler des Jünteler-Epitaphs ist uns eine weitere Tafel erhalten, der «Drachenkampf des hl. Georg» im Landesmuseum Zürich (Abb. 21). Diese kleine Tafel ist mit dem Monogramm L. A. versehen. Auf der Jünteler-Tafel fehlt diese Signierung, aber der stilistische Befund spricht dafür, daß dieser L. A. auch das Jünteler-Epitaph gemalt hat.

Die Jünteler-Tafel ist als Epitaph sehr eigenwillig gestaltet. Der gemalte steinerne Rahmen erinnert deutlich daran, daß Epitaphien gewöhnlich in Stein ausgeführt wurden. Auch die Zweiteilung durch die Säule paßt eher zu einem plastischen Schrein als zu einem

[168] Ausgenommen Stange, der in ihm einen selbständigen, nur von Witz beeinflußten Künstler sieht; a.a.O. IV, S. 153.

[169] A. Stange, IV, S. 154.

[170] D. Burckhardt, Ein Werk der Basler Konzilskunst, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 10, 1908, S. 235.

Gemälde. Daß diese Tafel aber durchaus als Epitaph zu bezeichnen ist, zeigt der Rest der Rahmeninschrift, die leider nur an einer Stelle unter der Säule erhalten ist. «Anno domini MCCCC LVIII uff Sant Mathias tag.» Dieses Datum ist das Todesdatum eines der Stifter. Zu einem Epitaph gehört nämlich, außer der Darstellung des Stifters mit seinem Wappen, die Angabe des Todesdatums und oft noch sogar die Angabe der Todesart mit der Bitte um die Gnade Gottes. Diese Inschrift wurde auf dem Rahmen oder auf einer Platte unter dem Bild angebracht. Sie unterscheidet das Epitaph von einem Votivbild, denn Epitaph bedeutet ursprünglich die Inschrift auf einem Grabstein.

Das Epitaph ist gewöhnlich ein plastisches Monument. Es wird aber in allen anderen Kunstgattungen nachgeahmt, da das Wesen des Epitaphs ja nicht in der Bildform, sondern in der Bestimmung liegt[171]. Gemalte Epitaphien gibt es seit dem 14. Jahrhundert neben den plastischen. Das Jünteler-Epitaph ist, seiner Größe nach zu urteilen, wohl als Epitaph-Altar verwendet worden. Dafür spricht die ausführliche Darstellung des Themas und auch die Tatsache, daß nur die Stifter und nicht noch weitere Familienangehörige dargestellt sind. Auf den gewöhnlichen Epitaphien der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts pflegen die Stifter und die Inschriften einen viel größeren Raum einzunehmen. Epitaph-Altäre sind seit der Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Zu den frühesten Beispielen gehört der Passionsaltar der Dominikanerkirche Nürnberg, um 1460, von dem «Meister des Wolfgang-Altars»[172]. – Beweisen können wir heute die Annahme, daß das Jünteler-Epitaph als Altar verwendet wurde, nicht mehr, da wir nur wissen, daß die Tafel im Kloster Rheinau gewesen ist[173], aber nicht, welche Funktion und welchen Standort sie dort innegehabt hat. – Aber da Epitaphien grundsätzlich Andachtsbilder waren, ist die Frage, ob es liturgisch oder nur zur Einzelandacht bestimmt war, nicht so wichtig[174].

b) Hl. Georg (Abb. 21)

Der Kampf des heiligen Georg füllt die kleine Tafel so sehr aus,

[171] Vgl. P. Schoenen, Artikel: «Epitaph», Reallexikon zur dt. Kunstgeschichte, Bd. V, Sp. 872ff.

[172] Abb. siehe Reallexikon, Bd. V, Sp. 923/924, Abb. 1.

[173] In der Chronik des Hohenbaum van der Meer von 1778, S. 130, erwähnt der Chronist bei der Geschichte des Gotteshauses Rheinau einen «aus dem edeln Geschlechte der Jünteler, dessen bildniß nebst der Jahreszahl von 1449 noch wirklich vorhanden ist».

[174] Vgl. A. Weckwerth, Der Ursprung des Bildepitaphs, Zf. f. Kunstgeschichte 20, 1957, S. 145ff.

daß nur wenig Raum für die umgebende Landschaft bleibt. Der Ritter ist von links herangesprengt und durchbohrt den nach seinem Fuß schnappenden Drachen mit der Lanze. Der hl. Georg ist bis an die Zähne gewappnet. Trotz des aufgeklappten Visiers ist nur wenig von seinem Gesicht zu sehen. Er trägt eine Kugel mit rotem Kreuz als Helmzier; auch das Roß zeigt an Stirn und Brust das Kreuzeswappen des Ritters.

Der Bildgrund besteht aus frischen Wiesen, die rechts zu einem felsigen, links zu einem mit Gebüsch bewachsenen Hügel ansteigen. Im Mittelgrund links kniet die Prinzessin in der traditionellen Beterstellung, von dem Schäfchen begleitet. Ihre Opferung wird durch das Eingreifen des hl. Georg verhindert. Darüber liegt die Stadt, die, von dem Drachen bedroht, ihre Bewohner zum Fraß ausliefern mußte. Ein Mann und eine Frau lehnen über die Stadtmauer und schauen dem Kampf zu.

Der Bildaufbau ist einfach. Die Vertikalen der Gestalt des Georg und seiner Lanze wirken als Gegenkraft zu der von links nach rechts verlaufenden Diagonalen des Pferdes und des Drachen. Die ansteigende Diagonale, die durch das Pferd gebildet wird, wird in der Landschaft rechts von dem Felshügel aufgenommen und weitergeführt, während der Stadthügel links die Vertikale des hl. Georg wiederholt. So wird mit einfachen Mitteln ein Bildgleichgewicht hergestellt. Die Komposition ist betont flächig angelegt. Das die ganze Bildbreite einnehmende Roß mit seinem Reiter verschließt als Querriegel die Bildtiefe. Die Tafel ist in zwei Bildpläne aufgeteilt, einen vorderen mit Drachen, Roß und Reiter und einen rückwärtigen mit Landschaft und Stadt, deren Proportionen mit den viel zu großen Menschen eine Tiefenillusion zusätzlich verhindert. Den Bildabschluß bildet der gemusterte Goldgrund, der wie eine angeschobene Fläche wirkt.

Die farbige Ausführung ist auf wenige Kontraste ausgerichtet: die stahlgraue, weiß gehöhte Rüstung des Georg, das stumpfe Braun des Pferdes und das Mittelgrün der Landschaft. Ein stark mit Braun schattiertes Zinnober ist akzentartig über die Bildfläche verteilt: Gewand der Prinzessin, Dächer der Stadt, Zaumzeug und Sattelsitz des Pferdes, Schuh des hl. Georg, Augen und Zunge des Drachen. Durch das Wiesengrün schimmert an vielen Stellen der braune Grund, so daß das Grün dort aufgehellt im Sonnenlicht zu liegen scheint. Der Vordergrund ist fast olivbraun. Die Gräser und Blüten heben sich nur durch einen wenig helleren Ton ab. Auch der Drache ist mit einem dunklen Olivbraun seiner Umgebung angepaßt. Im Licht, das von rechts einfällt, verändert sich die Landschaft. Die schattigen Felsen rechts sind kaum von der Grasfarbe

zu unterscheiden, während die beleuchteten in deutlichem Grau vom Wiesengrund abgesetzt sind.

Das Täfelchen wirkt wie eine Reduktion des Basler Georgskampfes von dem Sierenzer Meister (Abb. 17). Die übereinandergeschichtete Landschaft des Sierenzer Meisters ist hier auf zwei Hügel reduziert, die als flacher Bildplan hinter der Gestalt des Georg liegen. Der große Felsen auf der rechten Bildseite der Basler Tafel ist zu einem Steinhaufen geworden. – Parallel zu dieser Reduzierung läuft eine Vergröberung. Anstatt eines Reitpferdes ist ein kurzschädliger, schwerfälliger Ackergaul zu sehen. Die Prinzessin trägt grobe Kleider, strähniges Haar ohne Krone und ein großflächiges Gesicht auf allzu schmalen Schultern. Auch der Heilige hat einen zu großen Kopf für die kleine Gestalt. Das Kampfmotiv ist vereinfacht. Das Aufbäumen des Pferdes stimmt motivisch mit der Basler Tafel überein, aber die komplizierte Umwendung des Reiters ist vermieden. Mit einer einfachen, klar gezeigten Bewegung wird der Drache getötet. Das Geschehen ist mehr eine Manifestation – der hl. Georg mit seinen Attributen – als die dramatische Schilderung des Kampfes. Die Landschaft ist als ikonographische Beigabe (also auch als Attribut) zu verstehen. Der Maler hat kein Eigeninteresse daran. (Der Goldgrund an Stelle des Himmels geht wahrscheinlich auf Bestellung zurück.)

Außer in der Komposition bleiben Übereinstimmungen mit der Basler Georgstafel auf Pflanzenmotive und die Gestalt des Georg beschränkt. Der Heilige hat auf beiden Tafeln die schmale Gestalt mit auffallend kurzen Gliedmaßen, die steife Haltung, das teilnahmslose Gesicht. Wenn man der kleinen Tafel einige Vergröberungen nachsieht, findet man auch in den Gesichtszügen Ähnlichkeit. Die Kunst, Rüstungen zu malen, hat der Maler ebenfalls dort abgeschaut. Seine Glanzeffekte sind zwar gröber, charakterisieren aber noch das Material der Eisenrüstung. Bei dem goldbeschlagenen Zaumzeug wird die Charakterisierung dagegen schon recht schwach, die übrigen Materialien der Tafel sind gar nicht mehr in ihrer spezifischen Eigenart charakterisiert. – Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der Beleuchtung von rechts.

Auf der Jünteler-Tafel finden wir denselben Figurenstil wieder. Das grobschlächtige Gesicht (zu lange Nase) gehört eher dorthin als zu der feinen Prinzessin der Basler Georgstafel. Auch das kurzbeinige Roß ist dort als Schimmel unter dem Kreuz wieder zu finden. Beide Pferde haben die auffallend runden, artfremden Ohren und dieselbe unnaturalistische Schrägstellung der Augen. Weitere Motivübernahmen sind die fünfblättrigen Blümchen des Vordergrundes, die Einfassung des Stadttors mit groben Quadern und die

pyramidenförmig angelegten Stauden, die allen drei Tafeln, der Basler, der Schaffhauser und der Zürcher, gemeinsam sind.

Die Georgstafel ist in derselben Werkstatt entstanden, aus der das Jünteler-Epitaph hervorging. Das kleine Täfelchen wurde vielleicht als Hausaltar verwendet, daher wäre die einfachere Ausführung, besonders in der Landschaft, zu erklären. Vielleicht hat auch ein Gesell diese Partien ausgeführt. Die Tafel ist auf der Stadt des Hintergrundes mit L. A. signiert. Da wir die Tafel dem Meister des Jünteler-Epitaphs zuordnen, müssen wir in jenem diesen L. A., über den wir vorläufig nichts wissen, sehen. Das Täfelchen mag um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein.

4. *Hl. Christophorus* (Abb. 22)

Mit großen Schritten stapft der hl. Christophorus durch den breiten Fluß. Auf seinen Schultern steht das Jesuskind, das sich mit den Händchen an seinen Haaren festhält. In der aufrechten Haltung des Christophorus, in seinen sicheren Schritten zeigt sich noch nichts von der Last, die er auf den Schultern trägt, nur das Bäumchen, das er als Stab benutzt, hat sich von der Wucht des Aufstoßes durchgebogen. Der Heilige scheint den wunderbaren Gast gerade erst aufgeladen zu haben. Er watet noch in dem seichten Teil des Flusses. Erst wenn er in die tieferen Strömungen kommt, wird die Last des kleinen Jesuskindes so schwer werden, daß sie ihn fast zu Boden drückt[175]. Am jenseitigen Ufer steht der Einsiedler, der den riesenhaften Reprobus auf seiner Suche nach dem größten Herrn der Welt über Christus unterrichtet hat. Er leuchtet ihm mit einer kleinen Laterne, denn die Sonne ist bereits untergegangen. Die Berge des Hintergrundes sind noch von der untergegangenen Sonne angestrahlt, der Himmel ist zart gelb überhaucht. Doch der Mond ist schon über den Bergen aufgegangen.

Ein großes Bergmassiv überfängt die Gestalt des Christoph und betont in der Komposition seine zentrale Stellung. Rechts davon öffnet sich das Bild in die Tiefe. Wir sehen einen Durchgang durch das Gebirge, das in vier Ketten hintereinandergeschichtet ist. Winzige Reiter passieren das vorderste Massiv, das von einer Burg bekrönt wird.

Das Bild ist horizontal in zwei Teile geteilt. Die untere Bildhälfte nimmt der Fluß mit gleichmäßigen, parallelgeführten Wellen ein. Die zweite Hälfte wird von der Berglandschaft und dem Himmel ausgefüllt. Das Gebirge ist kulissenartig angeschoben und verstellt

[175] Legenda Aurea I, a.a.O. Sp. 652.

die Bildtiefe. Nur rechts ist in der Klus ein spärlicher Versuch von Raumillusion gemacht. Vor diese Anordnung ist der hl. Christoph gesetzt. Sein mehr erstarrter als im Wind wehender Mantel überschneidet unbekümmert die Bergsilhouette. Seine Gestalt ist der Gesamtbeleuchtung der Tafel nicht untergeordnet, sondern empfängt von links vorn Eigenlicht. – Christoph trägt ein zinnoberrotes Gewand mit rotbraunen Schattenpartien. Sein Mantel ist purpurbraun mit schmalem hellrotem Rand an den Säumen. Beide Stoffe sind stumpf in der Oberfläche; die Stoffart ist nicht zu erraten. Sein Haar und Bart sind mittelbraun. Sein Gesicht ist rosig-frisch, mit langer, gerader Nase und geöffnetem Mund, in dem eine Zahnreihe sichtbar wird. Das rosige Inkarnat das Kindes, das an vielen Stellen stark mit Weiß gehöht ist, hebt sich davon ab. Die Haare des Kindes sind weißblond. Durch die dunkle Farbe des fliegenden Mantels wird der nach hinten leicht übergekippte Oberkörper des Christoph in der Wirkung gemildert. – Die Farbe des Wassers ist in dunklem Graugrün gehalten. Die Brauntöne der Untermalung schimmern heute an vielen Stellen durch. Einzelne dicke, herausstehende ockerbräunliche Steine heben sich nur wenig von der Farbe des Wassers ab. Bei dem Umschlagen der Wellen entsteht sehr hübsch getupfte, durch Weiß aufgehellte, grauweiße Gischt. Zahlreiche Fischlein sind im Vordergrund erkennbar. Die Wiesen des Mittelgrundes unterscheiden sich wenig vom Grün des Wassers: Sie sind um einen Ton heller, fast lindgrün und in den Schatten olivbraun bis schwarz. Die Felsen sind in verschiedenen Grautönen gegeben. Gegenüber der schematischen Felsbildung überrascht die Durchgestaltung in der Lichtführung. Der Himmel ist links, an der Stelle, wo die Sonne untergegangen ist, orangefarben. Die davorliegenden Gipfel werden noch von den letzten Sonnenstrahlen angestrahlt (ein zartes Orangelicht an den Umrissen), liegen aber an der Vorderseite schon im Schatten. Das ganze Gebirge erhält sein Licht von diesem Sonnenuntergang. Am mittleren Bergmassiv liegen schon große Partien in dunkelbraunen Schatten. Aber hinter diesem Massiv scheinen noch einige Sonnenstrahlen direkt auf die Berge rechts zu treffen. Es müssen auch das die letzten der untergehenden Sonne sein, denn die Burg auf dem vorderen Felsen wird schon nicht mehr davon getroffen. Nur die oberen Felsspitzen glühen noch in warmem Gelb auf. Farblich wird das Bild am stärksten durch den Himmel geprägt. Am Horizont ist er als hellgelber Streifen um das mittlere Bergmassiv gezogen. Dann geht er über Grünlich schließlich in ein kräftiges Blau über, das in der rechten oberen Bildecke bis zu Dunkelblau gesteigert ist. Dünne, beigefarbene Wolkenstreifen ziehen sich quer darüber. Rechts sieht

man Reflexlichter der gelben Mondsichel auf den umgebenden Wolkenstreifen.

Sehr hübsch ist die Lampe des Einsiedlers als kleine Lichtquelle ausgenützt. Von ihr geht ein orangefarbenes Licht aus, das die Gestalt des Einsiedlers und die umgebenden Büsche erhellt. Der Fluß davor liegt schon im Dunkel der hereinbrechenden Nacht.

Die Gestalt des Christophorus ist isoliert durch die Eigenbeleuchtung, die Farbigkeit (Rot kommt auf der Tafel sonst nicht vor) und durch die räumliche Absonderung. Er befindet sich in einer Raumzone vor der Landschaft, die mit dieser nicht verbunden ist. Es fehlt eine ins Bild führende Diagonale. Die Wellen des Flusses laufen zwar schräg ins Bild, sind aber in Aufsicht gegeben. Auch farblich werden sie nicht nach hinten abgeschwächt, so daß sie keine Raumillusion erwecken, sondern wie das Muster eines ausgerollten Teppichs wirken. Christoph selbst macht keine Bewegung in die Tiefe, die eine Verbindung zu dem Hintergrund herstellen könnte. – Inhaltlich wird diese Beziehungslosigkeit zwischen dem Heiligen und der Landschaft bei der Gestalt des Einsiedlers deutlich, der wie verloren am Ufer steht, ohne daß sein Leuchten beachtet wird, denn Christophorus schreitet in anderer Richtung.

Der fliegende Mantel des Heiligen mutet etwas sonderbar an. Die Landschaft liegt nämlich ganz still im Abendlicht da. Kein Windhauch bewegt die Pflanzen. Die Schreitbewegung des Christoph ist auch nicht so heftig, daß sie die Flugstellung des Mantels glaubhaft machen könnte. Es scheint sich hier um ein Motiv zu handeln, das der Maler übernommen hat, obwohl es in seine Komposition nicht recht paßt. – Das Vorbild ist auf dem «Wunderbaren Fischzug» des Genfer Altares zu finden, in dem vorderen Jünger des Bootes (Überwasser, Taf. 16). Dieser Jünger steht rudernd an der Spitze des Bootes und legt seine ganze Kraft in die Ruderbewegung. Mit den Füßen stemmt er sich gegen das Boot, sein Mantel fliegt von der heftigen Bewegung im Wind. Die Haltung des Ruderers stimmt nicht mit der des Christophorus überein, nur das Motiv des wehenden Mantels. Dieser hat bei beiden ähnliche Umrisse. Von der Schulter ausgehend, bildet der Kontur an der Unterseite einen Halbkreis und bäumt sich dann in einem umgekehrten U auf. Bei dem Jünger bildet sich dann noch ein kleiner Zipfel, der bei dem Mantel des Christophorus fehlt. Die Köpfe zeigen Ähnlichkeiten. Der Ruderer trägt auch längeres Haar und einen Bart, seine Nase ist länglich und spitz. Der Maler des Christoph hat die Formen abgerundet, die Haare zu fliegenden Locken umgestaltet und den Mantel durch zahlreiche Falten schwerer und

voluminöser gemacht. Typisch ist die Übernahme des geöffneten Mundes, in dem eine Zahnreihe sichtbar wird. – Das Jesuskind zeigt Ähnlichkeit mit dem Kind der Berliner Zeichnung «Maria und Kind im Gemach» (vgl. Abb. 3). Es hat ein rundes Köpfchen mit kleinem Ohr. Die Augen schauen unter rundlich gewölbten Lidern vor, die kleine Nase, der Mund und vor allem das Doppelkinn stimmen mit dem Jesuskind der Zeichnung überein. Beide haben fast keinen Hals. Der Kopf scheint direkt auf dem Körper zu sitzen. Beiden Gesichtern gemeinsam ist ferner, bei aller Kindlichkeit, ein Zug von Ältlichkeit oder Grämlichkeit.

Den Einsiedler des Mittelgrundes kann man mit dem Joseph der Genfer «Epiphanie» vergleichen (Überwasser, Taf. 18). Der eingezogene Kopf und das im Dreiviertelprofil dem Beschauer zugewandte Gesicht entsprechen sich. Das Standmotiv ist nicht identisch, aber doch verwandt.

Ein Vergleich mit dem «Christophorus» des Witz zeigt die großen Gegensätze der Raumbehandlung (Überwasser, Taf. 9). Um den Basler Christophorus ist eine Raumzone gebildet, in deren Schattenpartie er *einbezogen* ist. Durch den Kontrast von dunklem Vordergrund und hellem Hintergrund, durch das Hintereinanderschieben von Felskulissen entsteht Bildtiefe. Der Berliner Christophorus dagegen ist *vor* die Landschaft gestellt. Er ist ganz an den vorderen Bildrand gerückt, während Witz seinen Christophorus ein Stück zurücksetzt, so daß eine Distanz zum Beschauer entsteht, die zugleich Tiefenwirkung hervorruft. Der Raum des Basler Bildes ist in die Tiefe geöffnet, vor die Tiefe des Berliner Bildes sind Berge geschoben. Bei Witz bilden Landschaft und Figur eine Einheit, auf dem Berliner Bild bleibt ein Bruch zwischen Figur und Landschaft. – Der Maler mag die Gestaltung des Lichtes als auf die Landschaft aufgelegte Farbe bei dem Genferseebild gesehen haben und auf seine Weise auf seine Landschaft übertragen haben. Die Tiefengliederung, die gestaltete Atmosphäre des Witz hat er jedoch nicht verstanden.

Wendland nennt die Zeichnung des Wassers eine «schlagende Analogie» zu der Turiner Miniatur «St. Julian, Christus übersetzend» aus dem Kreis der Van Eyck[176]. Diese Analogie kann ich nicht feststellen. Auf der Miniatur sind die Wellen als ein einziges Gekräusel gegeben, nicht als gleichmäßige, halbrunde Stränge. Sie sind in der Bildtiefe folgerichtig verkürzt. Im Vordergrund große Wellen, im Hintergrund nur noch ein einziges Geflimmer. Auch

[176] H. Wendland, Der Cicerone 20, 1928, I, S. 191. Abb. der Miniatur bei Panofsky, Early Neth. Painting, T. 161. Die Miniatur, Turin fol. 55 v., ist 1904 verbrannt.

schwimmen die Boote wirklich im Wasser, bei den vorderen sieht man die Wellen daran zerschlagen. Das Auftreten des Christophorus ruft dagegen im Wasser keine Veränderung hervor. – Gegenüber der einheitlich gesehenen und fein beobachteten Landschaft des Turiner Stundenbuches ist die Landschaft des Christophorusbildes unbeholfen und kindlich.

Meiner Ansicht nach kann man das Bildchen nur in den weiteren Umkreis des Witz einordnen. Der Figurenstil ist Witz nachgebildet, bei Christophorus vor allem das Mantelmotiv; das Jesuskind ist nach einer Werkstattzeichnung gestaltet. Bei der Landschaft erinnert nur die Beleuchtung an die Landschaft des Witz. Sonst ist die Bildung kleinteilig und Witz fremd. Die Berge sind zum Beispiel alle nach der Grundform *eines* Felsens gestaltet, der immer wiederholt wird. Die Wellen, die Burger als «Würstchen» bezeichnet[177], sind ebenso steif und schablonenhaft wie die Berge. Die Pflanzenformen sind aus der Werkstatt des Witz beziehungsweise von dem Sierenzer Meister übernommen. Die Landschaft stammt von einem mittelmäßigen Maler, der die Art der Lichtführung des Witz kannte und nachahmte, aber selbst nicht viel beobachtet hat. Das Ergebnis ist eine Phantasielandschaft mit interessanter Beleuchtung.

Der Maler der Berliner Tafel hat das Œuvre des Witz gekannt, ist aber nicht mehr in einem Werkstatt- oder Schülerzusammenhang unterzubringen. Er ist ein Kleinmeister, der Motive des Witz übernommen hat, weil sie in sein Konzept paßten, der aber nicht die Kraft besaß, sie zu einer einheitlichen Komposition zu verschmelzen.

Die kleine, nur 33 × 39 cm messende Tafel wurde 1924 von Wendland in einer französischen Privatsammlung entdeckt und Konrad Witz zugeschrieben[178]. Noch in demselben Jahr wurde sie von der Berliner Gemäldegalerie erworben[179]. Nur Graber und Mela Escherich haben Wendlands Zuschreibung anerkannt[180]. Jantzen und Baldass äußerten in ihren Rezensionen offen Zweifel an einer Autorschaft des Witz[181]. Jantzen begründete später seine Ablehnung näher mit der Beziehungslosigkeit des Christophorus zum Bildraum[182]. Nach Burger ist der Maler der Berliner Tafel

[177] W. Burger, Conrad Witz, Burl. Mag. 51, 1927, S. 149.

[178] H. Wendland, K. W. S. 93ff.

[179] Der Ankauf wird im Anzeiger der Berliner Museen Sept./Okt. 1924 erwähnt.

[180] H. Graber, K. W., Nachtrag 1924, S. 19. M. Escherich, Neue Ergebnisse über Konrad Witz, Zs. f. Bild. Kunst 58, 1924, S. 189ff.

[181] L. Baldass, Graph. Künste 1926, S. 80f. H. Jantzen, Oberrhein. Kunst I, 1925/26, S. 99f.

[182] H. Jantzen, K. W., Velhagen und Klasings Monatshefte 1927, S. 146/147.

«some minor painter of the fifteenth century working in Basel»[183]. P. L. Ganz hat versucht, das Bild nach Frankreich zu lokalisieren. In der Folgezeit wurde es jedoch weiter als zur Witzschule gehörig bezeichnet[184]. A. Stange vermutet in dem Maler den Maler des «Fürbitte-Altars»[185]. Diese Zuschreibung möchte ich bestreiten. Die Landschaftsauffassung der «Geburt Christi» (Abb. 13) und ihre räumliche Gestaltung sind völlig verschieden von der des «Christophorus». Aus dem verständlichen Wunsch, die vielen einzelnen Tafeln der Witz-Schule unterzubringen, ist Stange hier etwas zu frei verfahren. Der kleine «Christophorus» zeigt eine andere Formensprache und auch eine andere Farbigkeit. Die Landschaft der «Geburt Christi» ist ganz von der Genferseelandschaft her zu verstehen, mit der die Christophoruslandschaft nichts mehr zu tun hat. Die Darstellung eines Sonnenunterganges geht über Witz hinaus und läßt uns eine Datierung nach der Mitte des Jahrhunderts vorschlagen. Der Maler ist ein unbedeutender oberdeutscher Meister aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

5. *Die Zeichnung «Maria und hl. Paulus vor weiter Landschaft»* (Abb. 23)

Maria und der Apostel Paulus sitzen im Vordergrund einer hügeligen Landschaft. Die Sitzgelegenheit ist nicht erkennbar, vielleicht sind es Schemel. Maria ist durch eine kostbare Krone und einen Strahlennimbus als Himmelskönigin gekennzeichnet. Über ihrem Gewand trägt sie einen weiten, faltigen Mantel, der von einem Fürspann zusammengehalten wird. Ihre offenen Haare fallen weit auf den Mantel herab. Um den Hals hat sie eine lange Perlenschnur geschlungen, mit der das Jesuskind spielt. Das Kind sitzt unbekleidet in dem Faltengewirr ihres Schoßes. Es schaut nach rechts zu dem heiligen Paulus, auf den es seine Mutter anscheinend aufmerksam gemacht hat, denn sie weist mit der Linken auf den Apostel. Ihre Rechte stützt mit gespreizter, etwas gezierter Gebärde das Kind. Paulus, in der traditionellen Haartracht, deutet mit der Linken auf Mutter und Kind. Seine rechte Hand ruht auf dem Knie. Gleichzeitig hält er mit dieser Bewegung sein Attribut, das Schwert, an sich gelehnt. Auf seinem Knie liegt ein Buch, das ebenfalls zu seinen Attributen gehört. Auch Paulus trägt über dem Gewand einen weiten Mantel. Sein Heiligenschein ist als plastische Scheibe dargestellt.

[183] W. Burger, a.a.O. S. 144.
[184] P. L. Ganz, K. W. 1947, S. 84.
[185] A. Stange, IV, S. 150.

Die Wiese, auf der Maria und der Apostel sitzen, wird durch einen geflochtenen Hag abgeschlossen. Rechts und links im Mittelgrund sehen wir kulissenhaft angedeutete Felsen. In der Mitte zwei flüchtig skizzierte, sehr gut charakterisierte Baumgruppen. Im Hintergrund ist ein See mit Segelboot zu erkennen, am Horizont Berge. – Gegenüber den bis in alle Einzelheiten ausgearbeiteten Figuren verblüfft die skizzenhafte Landschaft. Bei den Felsen wurde Lavierung angefangen, aber nicht ausgeführt. Durch das Skizzenhafte erscheint die Landschaft zeitlich viel jünger als die Figuren. Aber das hohe Hinaufführen des Horizonts läßt sie doch als dem 15. Jahrhundert verhaftet erscheinen.

Die Figuren, ihre Gewänder, ihr Inkarnat sind bis in alle Einzelheiten zeichnerisch durchgestaltet. Vom Punkt zum kurzen, dicht nebeneinander gesetzten Schrägstrich bis zum Häkchen und der Kreuzschraffur werden alle Möglichkeiten der Feder genutzt. Maria ist dabei ganz anders gezeichnet als der hl. Paulus. Ihr Gewand ist nur durch Schrägstriche von unterschiedlicher Dichte und manchmal Kreuzschraffuren gestaltet. Gesicht und Hals werden mit Pünktchen modelliert. Die Falten des Gewandes sind zunächst mit einzelnen Federstrichen angedeutet, dann bleibt ein schmaler, heller Streif stehen, erst danach setzt die Zeichnung und damit die Modellierung ein. So entstehen ähnliche Glanzstege wie auf der Berliner Zeichnung aus der Werkstatt des Witz (vgl. Abb. 3). Diese Auslassung, die hellen Streifen, benutzt der Zeichner auch als Mittel, einen Kontur von einer Schattenpartie abzuheben. (Kontur der linken Wange Mariä, ihrer Nase und ihres Halses werden so gegeben.)

Die Gestalt des Paulus ist ganz mit Häkchen gezeichnet: Nimbus, Bart, Buch, Gewand, alles in derselben Manier. In den Schattenpartien liegen die kleinen, halbkreisförmigen Häkchen so dicht übereinander, daß sie fast eine schwarze Fläche bilden. Im Licht dagegen sind sie größer und liegen weiter auseinander. So werden auf dem Nimbus Glanzlichter dargestellt. Die Glanzstegmanier ist auch hier beibehalten. Von der linken Schulter des Paulus gehen drei parallellaufende, in stumpfen Winkeln nach links geknickte Faltenzüge aus. Unten legt sich das Gewand kreisförmig um den Heiligen, der so ein wenig wie aufgeplustert aussieht. Der Saum steht in gezackten Bögen mehr auf dem Boden auf, als daß er liegt. Der Stoff des Mantels wäre gegenüber der glänzenden Seide bei Maria als schlichter Wollstoff zu bezeichnen.

Die zeichnerischen Möglichkeiten unseres Meisters sind damit aber noch keineswegs erschöpft. Geschickt und sicher sind die Bäume des Flechthages mit wenigen Strichen hingeworfen. Im

Hintergrund geben lange, durchlaufende Federstriche die Hügelumrisse an. Der Zeichner ist ein Meister der Feder, der hier mit allen ihm möglichen Mitteln des Strichs spielt.

Die starke Plastizität der Figuren und ihr zeremonielles Sitzen paßt nicht recht in die Landschaft. Diese Unstimmigkeit möchten wir damit erklären, daß die Figuren nach einem Bild aus der Werkstatt des Witz kopiert sind. Das Vorbild wäre die «Heilige Familie», zu der das Olsberger Fragment gehört hat. Die Bewegung des Kindes und der Maria zu Paulus hin würde so erklärt, da sie aus dem Motiv des nach dem Nährvater strebenden Kindes abzuleiten wäre. Aus dem Locken des Joseph ist bei Paulus eine hinweisende Gebärde geworden. Beide Gestalten sitzen wie die Olsberger Madonna leicht erhöht, ohne daß das Sitzmotiv genau angegeben ist. Maria ist, wie auf dem Olsberger Bild, mit Krone und festlichem Gewand als Himmelskönigin dargestellt. Die Gebärde ihrer Hand stimmt in der Geziertheit mit der Hand der Olsberger Maria überein. Das Kind ist auch im Profil und mit ausgestrecktem linkem Arm gegeben.

Der Faltenstil ist eng verwandt mit dem des Konrad Witz. Man vergleiche nur die Straßburger Katharina und den Kardinal des Genfer Altares (Überwasser, Taf. 19, 20). Auf der Zeichnung ist das Volumen nur noch mehr gesteigert, obwohl auch diese Körper nicht unter dem Gewand zu ahnen, sondern wie bei Witz reine Gewandfiguren sind. Die Gestalten sind fester gefügt, ihr Verhältnis zur Bodenfläche ist realistischer als das des Kardinals, dessen Gestalt ein einziges, aufgetürmtes Faltendreieck ist, oder als das der Nürnberger Maria, die mehr im Raum schwebt, als daß sie sitzt.

Die großartige Fähigkeit des Witz, Stoffe zu malen, muß den Zeichner so beeindruckt haben, daß er diese Effekte mit der Feder nachzugestalten versuchte. Die realistischere Beziehung der Figuren zum Raum, die verfeinerten Gesichter des Paulus und vor allem der Maria sind dem Stil des Witz schon recht fern. Auch die entwickeltere Landschaft läßt uns eine Datierung in die fünfziger Jahre vorschlagen.

Nachdem die Zeichnung bei Meder und Schönbrunner im Albertina-Katalog von 1899 zunächst der Niederrheinischen Schule zugewiesen wurde, schrieb sie Leo Baer dem Konrad Witz zu[186]. Er stützte sich auf eine mündliche Aussage Thodes, wies aber zugleich hin auf die «auffallende Ähnlichkeit in Technik und Auffas-

[186] J. Meder u. J. Schönbrunner, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, Bd. V, Wien 1899, Nr. 580.

sung der Figuren mit dem ‚Meister der Spielkarten'»[187]. Diesen wollte er mit Witz identifizieren und demzufolge in der Zeichnung eine Vorstudie für den ersten deutschen Kupferstich sehen. Diese Behauptung war jedoch nicht zu halten. Schon Mela Escherich widerspricht mit der Bemerkung, daß die Beziehungen zu dem Spielkartenmeister «vielleicht einzig in der Pflanzenbildung ersichtlich sind»[188]. Sie weist richtig darauf hin, daß die Strichgebung nicht diejenige des Spielkartenmeister ist. Die Budapester Zeichnung sei viel reifer und fortgeschrittener. Vergleichen wir die «Löwen-Dame» des Spielkartenmeisters, so sehen wir mit einem Blick die völlige Verschiedenheit des Zeichenstils. Die Strichführung des Spielkartenmeisters lebt von einfachen Schraffuren und kennt die zahlreichen Möglichkeiten unseres Zeichners nicht. Der Figurenaufbau und der Faltenstil sind ebenfalls völlig verschieden. Auch die Landschaft der Budapester Zeichnung kann nicht mit dem Spielkartenmeister verglichen werden: dieser großzügigen Skizzierung wäre er nicht fähig.

Mela Escherich sieht in dem Zeichner den Maler des Olsberger Fragmentes. Die Zeichnung sei in einheitlich älterem Stil, während in der Tafel sich schon alte und neue Elemente kreuzten. Leider hören damit die Argumente für diese Zuschreibung schon auf. Meiner Ansicht nach ist die Zeichnung aber jünger als die Olsberger Tafel, die noch ganz der Zeit des Heilsspiegelaltars verhaftet ist. Ihre Raumbühne ist zum Beispiel noch ganz altertümlich gegenüber der weiten Landschaft der Zeichnung. Und nur das Argument, das Gesicht der Olsberger Maria sei Schongauer nahe, kann meiner Ansicht nach die späte Datierung nicht rechtfertigen. – Wendland ist nicht näher auf die Zeichnung eingegangen, «da er den Stil des Witz darin nicht erkennen kann»[189]. Er begründet dies vor allem mit dem großen Unterschied unserer Zeichnung zu dem Berliner Blatt. In den Publikationen der nächsten Jahrzehnte wird die Zeichnung, wohl als Folge der Wendlandschen Ablehnung, nicht mehr genannt. Erst Schmid nimmt sie wieder in seiner Zusammenfassung in Thieme-Beckers Künstlerlexikon auf, sieht in ihr aber «vermutlich ein Original aus der Frühzeit Lochners»[190]. Ich vermag dem nicht zu folgen. Denn gerade gegenüber Lochner tritt der neue, plastische, voluminöse Charakter der von Witz beeinflußten Figuren im Vergleich zu dessen weicher, höfischer Linienführung

[187] L. Baer, Eine Zeichnung des «Meisters der Spielkarten», in: Studien aus Kunst und Geschichte, Festschrift für F. Schneider, Freiburg 1906, S. 64.

[188] M. Escherich, K. W. 1916, S. 130f.

[189] H. Wendland, K. W. 1924, S. 81.

[190] H. A. Schmid, a.a.O. S. 153.

deutlich zutage. A. Stange schließlich sieht in der Zeichnung eine Kopie nach einer Arbeit des Konrad Witz[191]. Er schreibt sie dem Kreis der Schüler und Nachfolger um 1450 zu. Mit der Kopie nach Witz bzw. dem Werkstattbild des Witz geben wir Stange recht, ebenso mit der Datierung. In dem Zeichner, von dem wir leider sonst kein Werk ausfindig machen konnten, ist ein sehr begabter Meister zu sehen, der hier einmal nach Witz gezeichnet hat, sonst aber schon in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gehört. Die Bezeichnung «Umkreis des Witz» ist fast schon zu eng gefaßt für diesen Meister.

III. Wandmalerei

1. *Der Totentanz des Dominikanerfriedhofs in Basel* (Abb. 24, 25)

Zu den schwierigsten Kapiteln in der Geschichte der Basler Malerei gehört der Totentanz, der bis 1805 die Nordmauer des Predigerfriedhofs schmückte. Über seine Entstehung wissen wir nichts. Seit 1616 wurde er von Matthäus Merian gestochen und ihm verdanken wir den Hinweis, der Totentanz sei «bey Zeiten Kaysers Sigismundi in dem großen Concilio allda gestiftet worden von denen anwesenden vättern und Praelaten zur gedächtnuß deß großen sterbens oder Pest/so allda Anno MCDXXXIX in noch wehrendem Concilio grassiret/ und sehr viel volcks weggerissen hat...»[192]. Merian hat den Totentanz aber erst nach zwei Übermalungen gesehen. 1568 fand eine erste Erneuerung durch Hans Hug Kluber statt und 1616 eine eigentliche Neufassung in Öl von Emmanuel Bock[193]. In dieser Zeit wurde auch das Vordach errichtet, das die Wandgemälde vor der Witterung schützen sollte. Noch zwei Erneuerungen mußte der Totentanz über sich ergehen lassen: 1658 durch Emmanuel Meier und 1703 durch die Brüder Decker, die auch Mauer und Dach reparierten[194]. Das Ergebnis dieser vier Übermalungen liegt in den 19 Fragmenten vor, die sich

[191] A. Stange, IV, S. 42.

[192] Kupferstichausgabe des «Todten-Tanz». Wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Statt Basel/Als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit/ gantz künstlich gemahlet zu sehen ist... Nach dem Original in Kupffer gebracht/und herauß gegeben/Durch Matthaeum Merian den Eltern, Frankfurt 1649, S. 10.

[193] Diese Überarbeitungen werden von Merian a.a.O. in der Vorrede genannt, S. 10ff.

[194] Über alle Erneuerungen siehe H. F. Massmann, Die Baseler Todtentänze, 2 Bde. Stuttgart 1847, S. 42 und S. 50ff.

heute im Historischen Museum zu Basel befinden. Es sind völlig barockisierte Gestalten, ich verweise nur auf das Fragment der Königin, deren Antlitz an Rubens, nicht aber an das 15. Jahrhundert erinnert.

Der Predigertotentanz wurde 1805 abgerissen. Heute sind von den 23 damals durch Privatpersonen geretteten Fragmenten nur noch 19 erhalten. Es sind Brustbilder verschiedener Gestalten. Die Größe der Bruchstücke ist unterschiedlich.

Die Fragmente des «Jünglings» und des «Herolds» wurden in den letzten zwei Jahren in bewundernswerter Feinarbeit von P. Cadorin, dem Restaurator des Basler Kunstmuseums, von ihren Übermalungen befreit. Das Ergebnis war überwältigend. Unter den vier späteren Malschichten kam das Gesicht des Herolds in überraschender Frische und Farbigkeit hervor. (Bei dem Fragment des Jünglings ist man erst bei der Schicht des 16. Jahrhunderts.) Die Kopfhaltung, der Kopfputz und vor allem das Gesicht sind völlig verschieden von der dunklen, öligen Fläche des unrestaurierten Stückes. Zur Rechten des Herolds ist sogar die knochige, langfingrige Hand eines Toten hervorgekommen. Wir geben nun Merian recht, wenn er sagt, daß «diese löbliche werck durch einen der besten Maler» ausgeführt worden sei[195]. Aber wer war dieser Maler?

Nachdem man im 16. und 17. Jahrhundert öfter Hans Holbein für den Schöpfer des Basler Totentanzes gehalten hatte (z. B. Carel van Mander[196]), sagt Matthäus Merian in der Vorrede von 1646 ausdrücklich, der Totentanz sei durch einen der besten Maler, dessen *Namen* man doch *nicht wissen könne,* gemalt worden. Auch E. Büchel, der im 18. Jahrhundert sowohl von dem Predigertotentanz wie von dem zweiten Totentanz in Basel im Kloster Klingenthal Kopien anfertigte, wendete sich noch gegen die Holbeinzuschreibung. – Vor dreißig Jahren hat nun Daniel Burckhardt versucht, den Totentanz Konrad Witz zuzuschreiben[197]. «Nach unserer Meinung ist der Totentanz von 1440 ein Werk, das einstmals sehr eindrücklich den Geist und die Hand des Konrad Witz muß verraten haben.»[198] Einige Jahre später lautete die Zuschreibung Burckhardts weniger vorsichtig: «Für den Kenner der Witzschen Kunst ist die obige Frage (ob der Totentanz von Witz sei)

[195] Matth. Merian, a.a.O. S. 10.

[196] Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander, hg. von Hanns Floerke, München 1906, S. 171 (zweisprachig, nach dem Text von 1617).

[197] D. Burckhardt, Kunstgeschichtliche Basler Sagen und ihr Kern, Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 119ff.

[198] Burckhardt, a.a.O. S. 140.

im voraus mit einem klaren ‚Ja!' beantwortet.»[199] Als Beleg für diese Behauptung benutzt Burckhardt die Zeichnung im Kupferstichkabinett, Basel, «Jüngling am Opferstock» (Abb. 26). Er sieht sie als eigenhändige Zeichnung des Witz an, der damit eine Vorstudie zu dem Totentanz geschaffen habe. Außerdem sei kein anderer Maler im Jahre 1441 in Basel tätig gewesen, der den Totentanz hätte ausführen können. Das letztere Argument ist recht gefährlich. Erstens wissen wir nicht, ob der Totentanz wirklich schon um 1440 entstanden ist. Die Meldung Merians datiert immerhin fast zweihundert Jahre später, in der Kupferstichausgabe von Joh. Jac. Merian 1621 (Schröter, Basel) steht noch nichts davon. Zweitens verfallen wir demselben Fehler wie die englischen Reiseführer des 17. Jahrhunderts[200], wenn wir an einen bekannten Malernamen, nur weil wir eben diesen kennen, eine Zuschreibung knüpfen.

Die Zeichnung «Jüngling am Opferstock» (Abb. 26) ist meines Erachtens nicht als Beleg zu verwenden. Inhaltlich hat sie nichts mit einem Totentanz gemein, sondern hier streiten Teufel und Engel um eine Seele. Kompositorisch paßt sie als Dreierkomposition ebenfalls nicht zu den Paarszenen des Totentanzes. Ein Hauptgrund, daß die Zeichnung nicht mit dem Totentanz in Verbindung gebracht werden kann, liegt vor allem in der stilistischen Verschiedenheit zu Witz und seinem Umkreis. Diese Zeichnung ist älter als die Kunst des Witz. Der Gewandstil des Engels zeigt noch Formen des Weichen Stils aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts. Ich möchte mich daher der Datierung Oettingers anschließen, der die Zeichnung als Nachzeichnung nach einem Werk des «Meisters der Worcester-Kreuztragung» ansieht. «Die Tracht des Jünglings ebenso wie der noch dem weichen Stil verpflichtete Formenkanon weisen in die Jahre nach 1420»[201]. Die breiten Gesichter der Zeichnung mit den weit auseinanderliegenden kleinen Augen, den kurzen Nasen und den kleinen Mündern mit charakteristischen Unterlippenschatten passen so gut zu den Gesichtern des «Meisters der Worcester-Kreuztragung», zum Beispiel auf der Frankfurter Golgathaszene[202], daß die Zuschreibung Oettingers kaum einer weiteren Erhärtung bedarf. Bei diesem Meister finden wir auch die spezielle Mischung von Körpervolumen und weichen Faltenzügen,

[199] D. Burckhardt, Aus der Vorgeschichte des Konrad Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit, Zeitschrift f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, 5, S. 65ff. Zitat S. 83.

[200] Vgl. Massmann, a.a.O. S. 16ff.

[201] K. Oettinger, Zur Blütezeit der Münchener Gotischen Malerei, Zs. f. Kunstwissenschaft, 7, 1940, S. 217.

[202] K. Oettinger, a.a.O. S. 219, Abb. 2.

die die Basler Zeichnung von den Zeichnungen der Witz-Werkstatt und des Witz-Umkreises absetzt. Die skurril-drastische Grobheit des Teufels ist eine schwache, aber doch deutliche Vorform der infernalischen Mißhandlung Christi auf der Londoner «Verspottung Christi»[203]. – Der Charakter der Nachzeichnung wurde bei dem Basler Blatt schon früh gesehen[204]. Der Strich ist unsicher und die Lavierung geradezu ungeschickt. So kann man die Arbeit der Werkstatt des «Meisters der Worcester-Kreuztragung» zuordnen.

Die zeitliche Einordnung des Totentanzes durch R. Riggenbach, der, auf Merian zurückgehend, das Gesicht des Papstes als Porträt Felix' V., den Kaiser als Porträt Kaiser Sigismunds deutet, und damit die Entstehung des Totentanzes um 1440 begründen will, kann heute nicht mehr gelten, da die Freilegung des «Herolds» und des «Jünglings» gezeigt hat, daß die übermalten Gesichter sehr weit von ihrem ursprünglichen Aussehen entfernt sind[205]. Erst nach der Freilegung auch dieser Fragmente wird man über eventuelle Porträtähnlichkeiten etwas aussagen können. Vorerst bleibt uns zur Beurteilung des Totentanzes also nur das eine freigelegte Stück, der «Herold».

(Den Kleinbasler Totentanz im Kloster Klingenthal möchte ich nicht zur Beurteilung des Predigertotentanzes heranziehen. Erstens ist dieser Totentanz nur aus den allerdings recht sorgfälltigen Kopien des Bäckermeisters Emmanuel Büchel von 1766-68 bekannt, aus einer Zeit also, zu der der «Totentanz» schon recht verblaßt war. Zweitens ist die Frage, welcher von beiden Totentänzen der ältere sei, noch keineswegs geklärt. H. Rosenfeld, Der Mittelalterliche Totentanz, 1954, S. 103ff., weist auf den eindeutig älteren Text des Klingenthaler Totentanzes hin. So sind z. B. Fehler im Text des Klingenthaler Totentanzes in dem Großbasler Text verbessert. Rosenfeld schlägt als Erklärung eine gemeinsame Vorlage, ein illustriertes Volksbüchlein, vor. Für eine getreue Übernahme des Großbasler Textes aus einer Buch- oder Bilderbogenvorlage spricht zudem, daß der Text nicht wie auf anderen monumentalen Totentanzzyklen unter den Bildern, sondern auch darüber, in drei Meter Höhe, angebracht war. Dies ist eine typische Anordnung der Bücher, die über der Abbildung den Toten, darunter den Sterbenden reden ließen. Für eine monumentale Darstellung ist die Anbringung des Textes über dem Gemälde jedoch äußerst unpraktisch, da der obere Text nur schlecht gelesen werden kann.)

[203] K. Oettinger, a.a.O. S. 220, Abb. 3.

[204] Vgl. W. Hugelshofer, Schweiz. Handzeichnungen des XV. u. XVI. Jahrhunderts, Freiburg 1928, S. 25.

[205] R. Riggenbach, Der Tod von Basel und die schweiz. Totentänze. Zur Ausstellung im Kleinen Klingenthal, Basler Nachrichten, Sonntagsblatt Nr. 40 vom 4. Okt. 1942.

Der Kopf des Herolds zeigt Ähnlichkeit mit Köpfen aus dem Heilsspiegelaltar des Witz, zum Beispiel dem des Salomo oder des Benaja (Überwasser, Taf. 34, 35). Die lange Nase, deren Spitze ein wenig verdickt ist, die plastisch-hart wirkende Einbettung der Augen sind verwandt, ebenso der kurze Hals. Der Ausdruck der Augen ist jedoch völlig anders als bei Witz. Sie blicken zum Bild heraus, wie wir es von Witz nicht kennen. Das ist hier inhaltlich bedingt: der aus dem Leben Scheidende spricht ja zu dem Betrachter und schaut ihn dabei an. Fremd erscheint auch der große Kopfputz, in dem das Gesicht als schmales Dreieck zu versinken droht. Selbst so plastische Gebilde wie die Kopfbedeckung des Salomo oder des Augustin lassen doch immer dem Gesicht den Vorrang, bleiben schmückende Zutat. Aber so verlockend es auch sein mag, wir dürfen an das eine vollständig gereinigte Fragment keine endgültigen Urteile anschließen. Von dem Kopf, seiner Haltung und dem geringen Stück des Kleides haben wir ja nur einen zufälligen Ausschnitt und können gar keine Vorstellung von dem Gesamteindruck der Gestalt bekommen.

Das neuentdeckte Haupt des Herolds hat uns gegenüber den Stichen Merians nur noch skeptischer gemacht. Man vergleiche nur die Hand des Todes, die bei Merian den Herold am Arm faßt, hier aber ein gutes Stück weiter oben neben dem Kopf auftaucht. Die verschiedenen Kopfhaltungen von der Übermalung des 18. Jahrhunderts bis zu dem Zustand des 15. Jahrhunderts lassen sich auf den Abbildungen bei P.-H. Boerlin gut ablesen[206]. Ich möchte deshalb noch einmal betonen, daß als Ausgangspunkt für die Beurteilung des Großbasler Totentanzes nur das Fragment des Herolds gelten darf.

Die Autorschaft des Witz scheint mir danach ausgeschlossen zu sein. Dieses Gesicht hat zwar Ähnlichkeiten mit Köpfen aus dem Heilsspiegelaltar, aber es ist nicht ein Kopf des Witz selbst. Dagegen spricht die höfische Haltung, der aufmerksame Blick und, soweit er erhalten ist, der weiche Mund. Ich halte es für möglich, daß der Maler sich Anregungen bei Witz geholt hat. Aber ob er zum Beispiel ein Schüler des Witz war, wage ich nicht zu entscheiden. – Außerdem wissen wir nichts über die Entstehungszeit. Die Erzählung Merians von der Stiftung während des Konzils klingt zwar plausibel, aber wie können wir das mit nur einem Fragment stilkritisch beweisen, da uns keine andere Möglichkeit zur Verfügung steht?

[206] P.-H. Boerlin, Der Basler Prediger-Totentanz, in: Unsere Kunstdenkmäler, Jg. XVII (1966), Nr. 4, S. 128ff.

Vorerst bleibt uns nichts anderes übrig, als Wackernagel zu zitieren: «...aber auch hier ist alles Vermuten unfruchtbar, und es bleibt uns das Bedauern, daß der sonst so reiche Urkundenschatz des Klosters weder auf Person noch auf Zeit einen Fingerzeig gewährt»[207].

Wenn alle Fragmente einmal restauriert sein werden, wird die Frage des Totentanzes neu aufgerollt werden müssen, und man wird hoffentlich zu einem zufriedenstellenderen Ergebnis kommen.

2. *Die Fresken im Chor der christkatholischen Kirche zu Kaiseraugst* (Abb. 27)

Die Chorfresken der christkatholischen Kirche zu Kaiseraugst wurden 1959 bei der Renovierung der Kirche entdeckt. Die Fresken sind sehr schlecht erhalten. Die oberste Malschicht (al secco) ist fast überall zerstört. An vielen Stellen fehlt aber auch die Untermalung. Durch spätere Tür-, Fenster- und Nischeneinbrüche wird die Freskenfolge öfter unterbrochen. Die gesamte Malfläche ist mit Hacklöchern bedeckt, die zur besseren Haftung des Putzes in die Malereien geschlagen worden waren. Die Fresken wurden spätestens im Anfang des 17. Jahrhunderts übertüncht. (In der Laibung eines Okulusfensters im Osten ist die Jahreszahl 1619 erhalten.) Um 1750 wurden an den Seitenwänden zwei große Rundbogenfenster eingebrochen und die Decke um 1,50 m gehoben.

Die Wände des Chors und die Ostseite des Triumphbogens sind bemalt. (Der Chor ist 5,65 m lang und 6,8 m breit.) Zwei Legenden sind in einem festen Rahmengefüge übereinander angelegt. Ein perspektivisch gemalter Arkadenfries bildet den oberen und unteren Abschluß. In der Mitte dient ein Blattrankenfries als Trennungsstreifen. Vertikal werden die Szenen durch schwarze Doppellinien voneinander getrennt. Der Hintergrund der einzelnen Kastenräume ist abwechselnd krapprot und blaugrün.

Die obere Freskenreihe zeigt einen Marienzyklus, die untere Szenen aus dem Leben des hl. Gallus, des Kirchenpatrons von Kaiseraugst. Ich verzichte auf die Nennung der Einzelszenen, die von Felder ausführlich untersucht worden sind[208]. Manche Szenen sind so stark zerstört, daß die Darstellung nicht mehr identifiziert

[207] W. Wackernagel, Der Totentanz, in: Basel im 14. Jh., Geschichtliche Darstellung zur 5. Säkularfeier des Erdbebens am S. Lukastage 1356, Basel 1856, S. 375ff., Zitat S. 405.

[208] P. Felder, Die Chorfresken in Kaiseraugst. Ein Schulwerk von Konrad Witz, Zf. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 22, 1962, S. 57ff. Zahlreiche Abbildungen ebda.

werden kann. Es ist daher bei diesem Erhaltungszustand sehr schwer, die Fresken stilistisch einzuordnen. P. Felder bezeichnet im Titel seines Berichts die Fresken als «ein Schulwerk des Konrad Witz» und weist dem Maler der Kaiseraugster Fresken einen Ehrenplatz «unter den Schülern und Nachfolgern des Konrad Witz» zu[209]. Die «überraschenden Anknüpfungspunkte»[210] sind meiner Ansicht nach von Felder in der Freude an dem neuen Fund etwas überbewertet worden.

Der ruinöse Zustand der Fresken erlaubt keine gründlichen Einzelvergleiche. Zu den am besten erhaltenen Partien gehört der Kopf Mariä aus der «Marienkrönung» (Abb. 28). Er zeigt große Ähnlichkeit mit einer Tafel aus der Werkstatt des Witz: der Olsberger Maria (Abb. 1). Der gleichmäßig ovale Umriß des Gesichts, der sehr lange, schmale Nasenrücken, von dem die Nasenflügel als halbrunde Scheiben abstehen, die engstehenden Augen mit den dicken Ober- und Unterlidern entsprechen dem Olsberger Fragment so sehr, daß man eine Übernahme annehmen muß. Bei der Krone zeigen sich aber auch Unterschiede des Freskos zu der Tafel: sie ist nicht mehr feines, perlenbesetztes Goldschmiedewerk, sondern hat grobe, krabbenförmige Zacken. Auch das Gesicht ist nicht so subtil gestaltet wie auf der Tafel. Die Augen sind größer, der Hals kürzer und das Gewandmotiv am Hals ist verändert. Die Vergröberungen gehen jedoch auf das Konto der Maltechnik, die auf einer Tafel immer feiner sein wird als auf einem Wandgemälde. Dieses Gesicht ist innerhalb der Fresken die nächste und überzeugendste Analogie zu dem Kreis des Witz.

Alle anderen Vergleiche können nur noch aufgrund der Untermalung bzw. Vorzeichnung vorgenommen werden. In der Komposition der «Geburt Christi» oder der «Anbetung der Könige» ist keine Anlehnung an Witz oder seine Werkstatt zu finden. Manche Einzelfiguren erscheinen im Umriß ähnlich, zum Beispiel der hl. Gallus in der Szene mit dem Bär. Aber auch da befallen uns Zweifel, wenn wir diese Szenen im Zustand vor der Restaurierung sehen. Die gespreizte Stellung des Mannes links auf der «Beschneidung Christi» erinnert an die Stellung der Könige auf der Genfer «Epiphanie». Aber bei der Gestalt des Freskos fehlen die Füße, so daß man nicht von einer Motivanlehnung sprechen kann, da der Vergleich nicht zu Ende geführt werden kann. Nach den Umrissen der Figuren zu urteilen, scheint der Maler der Kaiseraugster Fresken zierlichere Gestalten als Witz zu bevorzugen. Die Maria der «Geburt Christi» ist schmalschultrig und klein gegenüber der

[209] P. Felder, a.a.O. S. 65.
[210] P. Felder, a.a.O. S. 64.

Maria der Basler «Geburt Christi» aus der Werkstatt des Witz (Abb. 14). Ihr Gewand ist viel weniger voluminös. Von dem mageren Faltengerüst der Vorzeichnung kann man heute nicht mehr auf den Faltenstil schließen.

Nach dem vorhandenen Bestand ist es meiner Ansicht nach nicht möglich, den Maler auf eine bestimmte Schule festzulegen. Das Gesicht der Olsberger Maria hat er offenbar übernommen. Vielleicht hat er einzelne Anregungen von dem Kreis des Witz empfangen, aber das eine Gesicht reicht nicht aus, ihn als Witzschüler oder Witznachfolger einzuordnen.

Die perspektivische Rahmenleiste verbindet diese Fresken mit den zeitgenössischen Wandmalereien am Oberrhein. In Blansingen, Südbaden, finden wir den perspektivischen Rundbogenfries in nur wenig abgewandelter Form wieder. Die Fresken in Blansingen, die nach Überwasser zwischen 1450 und 1464 entstanden sind, also zur selben Zeit wie die Fresken in Kaiseraugst, stehen nicht im Zusammenhang mit Witz oder seiner Werkstatt[211].

3. Tüllingen, Wandgemälde über einer Sakramentsnische im Chor der Dorfkirche (Abb. 28)

Bei der Restaurierung der kleinen Kirche von Tüllingen, 1953 bis 1955, kam über einer Heiliggrabnische ein Sakramentshäuschen mit darüberliegendem Fresko zum Vorschein. Während die Sakramentsnische noch aus dem 14. Jahrhundert stammt, ist das Wandbild, das eine Mannalese darstellt, um die Mitte des 15. Jahrhunderts dazugemalt worden. Die unter dem Sakramentshäuschen liegende Heiliggrabnische stammt aus den achtziger Jahren des Jahrhunderts[212].

Das Fresko füllt die Wandfläche über dem Sakramentshäuschen bis zur Decke hin aus. In dem oberen Bilddrittel ist Gottvater in Halbfigur, von zwei Engeln begleitet, über den Wolken dargestellt. In der linken Hand hält er die Weltkugel, die rechte ist segnend erhoben. Darunter breitet sich eine hügelige Landschaft aus, in die ein See eingebettet ist. Im Vordergrund sind die Kinder Israel zu sehen, die die göttliche Mannagabe in Körbe lesen oder das Wunder gestikulierend diskutieren. Links neben der Krabbe der Sakramentsnische, die gemalt in das Fresko hineinragt, ist Moses mit den

[211] W. Überwasser, Die evangelische Kirche in Blansingen und ihre Bilderzyklen, München 1959.

[212] R. Riggenbach, Das Sakramentshäuschen und das Heilige Grab von Tüllingen, Freiwillige Basler Denkmalpflege 1954–57, Basel 1958, S. 24.

Gesetzestafeln erkennbar. Die Figurengruppe ist symmetrisch aufgebaut. Auf beiden Seiten der Krabbe ist je eine Szene mit einem redenden und einem zuhörenden Mann, an den Bildrändern daneben jeweils eine unbeteiligt dreinschauende Gestalt. Vor diesen drei stehenden Figuren hockt auf der (vom Beschauer aus gesehen) linken Seite ein älterer Mann am Boden, der eiförmige Mannastücke in einen Korb sammelt. Auf der rechten Seite beugt sich eine Frau zu einem Mannakorb herab.

R. Riggenbach hat das Wandbild der «Witzschule um 1460» zugeordnet. Eine Zuweisung ist in diesem Fall fast ebenso schwer wie bei den Fresken von Kaiseraugst, da hier die Farben zum größten Teil zerstört sind, was besonders nachteilig für die Beurteilung der Landschaft ist. In den Umrissen – mehr ist meistens nicht erhalten – erinnern die Gestalten an den Stil des Witz. Der zweite Mann von links mit dem Turban hat eine Kopfhaltung, wie sie zum Beispiel bei dem Antipater oder dem Verkündigungsengel des Heilsspiegelaltars vorkommt (Überwasser, Taf. 10, 8). Am nächsten ist er in der Haltung der Sibylle, die dem Kaiser Augustus die Erscheinung Mariä zeigt (Überwasser, Taf. 13). Der kurze Hals, die gebogene Rückenlinie stimmen überein. Der zweite Mann vom rechten Bildrand her gesehen hat fast dieselbe Kopfhaltung, aber der Gesichtstyp ist leicht verändert. An den Heilsspiegelaltar erinnern auch die lebhaft bewegten Hände, die soviel zum Ausdruck der Figuren beitragen. Der steif stehende Moses und der Mann am linken Bildrand erinnern mehr an die Genfer «Befreiung Petri» (Überwasser, Taf. 17). Die Gesichter selbst, soweit sie in ihren Umrißlinien noch erkennbar sind, scheinen wenig mit Witz verwandt zu sein. Schwer und unbeholfen sitzt das Haupt Gottvaters auf den schmalen Schultern. Ganz fremd erscheint die Gestalt der sich bückenden Frau, die deutlich eine spätere Stilstufe als die der Zeit des Witz erkennen läßt.

Die Landschaft hat ursprünglich vielleicht Reminiszenzen an Witz gezeigt. Heute ist sie nur noch sehr schwach erkennbar.

Der Maler der Tüllinger «Mannalese» hat allem Anschein nach die Tafeln des Witz gekannt und einiges davon übernommen. Er scheint mehr Handwerker als Künstler gewesen zu sein. Dort, wo er Witz-Anregungen übernimmt, in der unteren Figurengruppe und in der Landschaft, ist er gut. Seine eigenen Zutaten wie der hockende, ziemlich verzeichnete Mann links oder die schwere, bäurische Gestalt Gottvaters über den Wolken zeigen jedoch die Grenzen seines Könnens. Einen Schüler des Witz wird man in ihm nicht sehen dürfen, wohl aber einen späteren, etwas unbeholfeneren Nachahmer. Das Fresko ist nicht vor 1460 anzusetzen.

4. Sitten, Fresko der unteren Kemenate der Burg Valeria

Das Fresko in der unteren Kemenate der Valeria in Sitten wurde von R. Riggenbach dem Umkreis des Konrad Witz zugeschrieben[213]. Diese Zuschreibung hat J. Gantner mehrfach erhärtet[214]. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes stellte Gantner fest, «daß ... die sitzende Maria mit ihrem schwer lastenden Faltengeschiebe ganz unmittelbar an die beiden Marien des Genfer Altares erinnert, mit denen sie überdies die behutsame Haltung des kleinen Christkindes teilt ... Wieder erscheint uns hier die Formensprache des Meisters in die Sprache eines engsten Werkstattgenossen übersetzt ... Die Wandmalerei in Sitten bildet einen ersten sicheren Hinweis auf die mögliche Auswirkung der Witzschen Kunst im Gebiet von Genf.»[215]

Auf der heute gereinigten und restaurierten Wand – noch vor wenigen Jahren zierte eine Unzahl gekritzelter Adressen und Inschriften die Bildfläche[216] – sehen wir rechts die Gottesmutter auf einem Kissen sitzen. Sie hält das Kind vor sich auf dem Schoß und wendet sich leicht nach links, wo die beiden Heiligen Theodul und Mauritius stehen. Der hl. Theodul, im Bischofsgewand, stützt sich auf sein Attribut, das Schwert. Seine rechte Hand weist auf Maria. Der hl. Mauritius ist mit Rüstung und Kreuzesfahne als Ritter gekennzeichnet. Seine Gestalt bildet den linken Bildabschluß.

Der Erhaltungszustand dieser Wandmalerei ist sehr mäßig, trotz der sorgfältigen Restaurierung von 1964. Von den Farben sind nur noch Spuren erhalten. Ein helles Blau am Kleid der Maria, Blaßgelb ihr Nimbus, die Krone, das Haar und die Borte des Mantels. Die Gestalt Mariä ist nur in der Vorzeichnung erhalten. Die Vorzeichnungen für Wandgemälde sind nie sehr subtil ausgeführt. So sehen wir hier oft, wie Konturen verbessert sind und doppelt nebeneinanderherlaufen. Die Schattenpartien einiger Falten sind als schmale Schraffuren von unregelmäßiger Strichlage vorgegeben. – Die Gestalt der Maria erinnert sehr stark an die Marien des Genfer Altares. Ihr Gewand steht in schweren Falten um sie herum. Der Körper wird darunter verborgen. Am Gürtel des Kleides bilden sich fächerförmig auseinanderlaufende Falten, wie wir sie von der Olsberger

[213] R. Riggenbach, Die Kunstwerke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts im Wallis, 1925, S. 13.

[214] J. Gantner, K. W., 1943, S. 40/1; Derselbe, Zur Genfer Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts, Pro Arte III, 1944, S. 511; Derselbe, Kunstgeschichte der Schweiz, II, 1947, S. 339.

[215] J. Gantner, K. W., 1943, S. 40/1.

[216] Siehe Abb. bei J. Gantner, K. W., 1943, S. 16/17. Trotz wiederholten Anstrengungen konnte ich keine Aufnahme der Fresken nach der Restaurierung bekommen.

Maria und der Maria der Neapler «Heiligen Familie» her kennen (Abb. 1, 10). Das Kind ist sehr weit auf das rechte Bein gerutscht, es erinnert an das Neapler Bild und an die Erlanger Zeichnung, wo die Stellung des Kindes ebenfalls sehr weit am Rand des Schoßes ist (Abb. 11). Das Kind strebt in lebhafter Bewegung nach links. Maria trägt offenes Haar und eine ehemals wohl kostbare, heute kaum mehr erkennbare Krone. Haartracht und Krone erinnern wieder an das Olsberger Fragment. Der Mantel Mariä ist von einer Borte, die mit Edelsteinen besetzt ist, eingefaßt. Zwei auffallende, nierenförmige Faltengebilde, die in der Vorzeichnung besonders skurril wirken, finden wir auf der Genfer «Epiphanie» wieder. Das Gewandstück Mariä, das von dem Balken abgeschnitten ist, zeigt diese Form, nur ist sie hier in Licht und Schatten durchgeführt. Auch der Fliesenboden des Bildes erinnert an die Genfer «Epiphanie». Maria sitzt wie die Erlanger und Neapler Maria auf einem Kissen an dem Boden.

Die Motivübereinstimmungen: Faltenstil, Stellung des Kindes, Sitzmotiv der Maria usw. sprechen dafür, daß diese Gestalt von einem Schüler des Witz gemalt worden ist.

Die Gestalt der Bildmitte, der Walliser Heilige Theodul, gehört jedoch einer jüngeren Stilstufe an. Die in symmetrischen, von der linken Hand des hl. Theodul herabfallenden, in Dreiecksformen angelegten Falten, das scharfe Zusammenlaufen und Einknicken des Stoffes an den Füßen, gehören in das spätere 15. Jahrhundert. Dieser Heilige wurde vermutlich von späterer Hand dazugemalt. Ursprünglich war das Fresko also nur eine Zweifigurenkomposition: der hl. Mauritius vor der Madonna. Der Ritter gehört stilistisch noch in die Zeit um die Mitte des Jahrhunderts, also zu der Mariengestalt. Er ist gegenüber dem gepanzerten Sabobay des Heilsspiegelaltars und den Soldaten der Genfer «Befreiung Petri» fast nicht verändert (Überwasser, Taf. 15, 17). Nur das selbstbewußte Zurückbeugen des Oberkörpers, das einen stärkeren Knick in der Taille zur Folge hat, zeigt die fortgeschrittenere Stilstufe der Jahrhundertmitte.

Betrachtet man das Wandgemälde ohne den Heiligen in der Mitte, so liegen die Figuren sehr weit auseinander. Der hl. Mauritius kann fast nicht das Gegengewicht zu der monumentalen Gestalt Mariä behaupten. Vielleicht war das ein Grund, den hl. Theodul später noch hineinzumalen. Nach Gantner wurde er als Dedikationsfigur eingefügt, der Maria einen heute zerstörten Stifter empfiehlt[217].

[217] J. Gantner, Zur Genfer Malerei... Pro Arte III, 1944, S. 511.

Wir wissen, daß Witz am Kornhaus in Basel Wandmalereien ausgeführt hat[218]. Vielleicht tritt hier einer der damals mit ihm arbeitenden Gesellen als selbständiger Meister auf. Anders als mit einem wandernden Meister, der bei Witz gelernt hat, wird man diesen einsamen Ableger Witzscher Kunst im Rhonetal nicht erklären können. Denn weder in der Stadt Genf noch im Umkreis der savoyardischen Kunst kann eine Schulwirkung des Witz festgestellt werden[219].

5. Verkündigung aus dem Chor der Peterskirche zu Basel

Das Fragment einer überlebensgroßen Verkündigung wurde von E. A. Stückelberg entdeckt und im Jahre 1919 zum erstenmal publiziert[220]. Erhalten waren der Kopf und Flügel des Engels und der Kopf Mariä, letzterer allerdings nur in der Vorzeichnung. Bei der Ablösung wurde der Engelskopf zusätzlich beschädigt. Seit 1928 befinden sich beide Fragmente im Kunstmuseum zu Basel[221].

R. Riggenbach hat die Verkündigung in den Zusammenhang mit dem 1434 gestifteten Hochaltar von St. Peter gestellt und Konrad Witz selbst zugewiesen[222]. Diese Zuschreibung, der es an urkundlichen Belegen völlig mangelt und die stilkritisch nicht begründet wird, wurde in der Forschung nicht akzeptiert. J. Gantner ordnete bald darauf die Verkündigung als Schulwerk des Witz um 1450 ein[223]. Diese Zuschreibung wurde von Stange übernommen[224]. Neuerdings hat auch F. Maurer in dem fünften Band der Kunstdenkmäler von Basel-Stadt die Nähe dieser Verkündigung zum Stil des Witz betont[225].

Gegen die Zuschreibung an den Witz-Kreis wandte sich H. A. Schmid, da das Fresko stilistisch später sei. Schon vor ihm hat F. Zschokke im Katalog des Basler Kunstmuseums von 1946 das Fragment einem «Basler Meister um 1460» zugeschrieben[226]. P. L. Ganz hat die Verkündigung ebenfalls erst in die sechziger Jahre

[218] H. Rott, Quellen und Forschungen III, Oberrhein, S. 21.

[219] J. Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz, II, S. 339.

[220] E. A. Stückelberg in: Basler Denkmalpflege, Jahresbericht 1919, Separatum der Zeitschrift Heimatschutz, Basel 1920, S. 1f.

[221] Abb. bei J. Gantner, K. W., 1943, Taf. 80.

[222] R. Riggenbach, Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder, Festschrift hg. von der Freiw. Basler Denkmalpflege zur Einweihung der Kapelle am 2. Nov. 1940, Basel 1940, S. 16/17, Anm. 3, S. 20 u. S. 49.

[223] J. Gantner, a.a.O. S. 38/39 u. S. 80; Derselbe, Kunstgeschichte der Schweiz, II, 1947, S. 337.

[224] A. Stange, IV, 1951, S. 57.

[225] F. Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. V, Basel 1966, S. 123/124.

[226] H. A. Schmid, Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. 36, S. 152.

datiert[227]. Ich möchte mich dieser Gruppe von Forschern anschließen, da ich den Stil des Witz in den – leider so fragmentarisch erhaltenen – Köpfen nicht eindeutig zu erkennen vermag.

Die Augenform des Engels mit den feingeschwungenen Brauen und dem dunklen Oberlidstrich erinnert an den Engel der Genfer «Befreiung Petri», wie J. Gantner bereits näher ausgeführt hat[228]. Nehmen wir jedoch den Kopf der Maria hinzu, dessen Vorzeichnung ja erhalten ist, so erscheint auch der Engelskopf in einem fremden Licht. Die sich knollenförmig verdickende Nase der Maria, der schmallippige, feste Mund, vor allem der lange, sich konisch verjüngende Hals zeigen ein bäuerlich-schwerfälliges Formengut, das der Kunst des Witz nicht mehr verhaftet ist, sondern schon in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gehört. Ein Rest der Monumentalität aus der Stilstufe um 1440 hat sich in der aufrechten Haltung des Engels und seinem ernsten Ausdruck bewahrt – aber ich wage nicht zu entscheiden, ob dies ein Relikt der Witzschen Kunst ist, da die Zufälligkeit des Ausschnittes täuschen kann. Vergleicht man den Verkündigungsengel in Zürich, der Witz sehr nahe steht, oder auch den Verkündigungsengel des Witz selbst, so erscheint auf dem Basler Fragment eine neue Festigkeit, eine selbstsicherere Formensprache, die bei den beiden genannten Engeln, die über dem Boden zu schweben scheinen, nicht zu finden ist. Ich möchte daher der Datierung in die sechziger Jahre zustimmen.

IV. Werke, die aus dem Œuvre und dem Umkreis des Witz auszuscheiden sind

1. *Berliner Kreuzigung* (Abb. 29)

Wenn man die kleine Berliner Tafel zum erstenmal sieht, ist man überrascht von der leuchtenden, emailartigen Farbigkeit, die das Bild als kleines Juwel erscheinen läßt. Die Kreuzigung ist in eine weite Seelandschaft versetzt. An einem schräggestellten, T-förmigen Kreuz hängt der schmale Leichnam Christi. Sein Haupt ist auf die rechte Schulter herabgesunken. Die Arme sind lang und dünn an dem Querbalken ausgespannt. Die Finger sind vom Todeskampf eingekrallt und aus der Seitenwunde fließt noch Blut. Unter dem Kreuz steht rechts der Jünger Johannes, mit gerungenen Händen und klagend verzerrtem Gesicht. Links wird Maria, die sich schmerzbetäubt ganz in ihrem Mantel verhüllt, von zwei Frauen

[227] F. Zschokke, Katalog der Öffentl. Kunstsammlung, Basel 1946, S. 12; P. L. Ganz, K. W., Bern-Olten 1947, S. 59f.

[228] J. Gantner, a.a.O., S. 38/39.

gestützt. In der linken Bildecke davor kniet der Stifter in Beterstellung. Er schaut nicht zur Kreuzigung hin, sondern schräg an dem Geschehen vorbei, zu dem er inhaltlich nicht gehört. Die Figurengruppe unter dem Kreuz bildet ein auf die Spitze gestelltes Quadrat, dessen vierte Seite von einem steinigen Feldweg gebildet wird. Auf diesen Weg fallen von außerhalb des Bildes zwei parallele Schlagschatten, die den Blick des Beschauers von rechts in das Bild hinein und auf das Hauptgeschehen hinführen.

Die Schädelstätte der Bibel ist zu einer welligen Wiesenlandschaft umgewandelt. Der Feldweg, der zwei noch frische Wagenspuren zeigt, macht, dem Beschauer unsichtbar (weil vom rechten Bildrand abgeschnitten), eine Kurve, schlängelt sich zurück und läuft in S-förmigen Schleifen auf die Stadt zu, die am Ufer eines Sees liegt. Auf dem Weg stehen drei Männer und schauen der Kreuzigung zu. Der mittlere beschattet mit der Hand seine Augen, um besser sehen zu können. Dahinter sieht man einen Zug von Personen, der sich prozessionsartig auf die Stadt zubewegt. Auf den Wiesen des Mittelgrundes, etwa in Schulterhöhe der drei Marien, bildet eine gemischte Gesellschaft winziger Figürchen einen Kreis.

Über einer dunklen Baumreihe beginnt die klare, ruhige Fläche des Sees. Eine vorspringende Landzunge mit Bäumen und Felsen spiegelt sich im Wasser. Das jenseitige Ufer des Sees ist kaum zu erkennen, es verschwimmt im Sonnenglast. Die Stadt auf der rechten Bildhälfte des Hintergrunds ist festungsartig mit Stadtmauern und Wehrtürmen angelegt. Sie ist weit in den See hineingebaut, man sieht die starke Verkürzung der Stadtmauer, die sich im Wasser spiegelt. Über der Stadt ragt ein Felsmassiv auf, das von einer Burg bekrönt wird.

Die Sonnenfinsternis, die bei Christi Tod eintrat, wird durch einige vor der Sonne vorüberziehende Wolken angedeutet. Die Kreuzigung selbst liegt im Schatten. Desto heller fallen dafür die Sonnenstrahlen auf die Wasserfläche des Sees.

Farbigkeit: Von der dunkel-olivgrünen Wiese heben sich die Gewänder der Trauernden in starkem Kontrast ab. Maria ist in einen Mantel von leuchtendem Kobaltblau gehüllt. Die Frau, die links von ihr stark überschnitten wird, trägt ein kräftig chromgelbes Gewand mit bräunlichen Schatten und eine grauweiße Haube. Die dritte Maria trägt die nämliche Kopfbedeckung, dazu ein sattzinnoberrotes Kleid. Johannes erscheint in einem ausgewaschenen, bläulich schimmernden Rosa, das in den Schattenpartien krapplackrot wird. Von ähnlicher Farbe ist das Gewand des Stifters, nur hat es einen etwas wärmeren Rotton. – Das Corpus Christi ist grauweiß mit hellgrauer Schattierung. Das Schamtuch

hebt sich farblich kaum davon ab. Das Inkarnat der Trauernden ist ebenfalls grauweiß. Einzelzüge in den Gesichtern, vor allem die klagend herabgezogenen Mundwinkel, werden als mennigrote Striche gegeben. Nur bei Maria und der Frau rechts von ihr ist dieses Rot noch zu einem Wangenrot vertrieben.

Der Boden des Vordergrunds ist ganz von kleinen, weißen Blütchen auf hohen Stengeln bedeckt. Nach hinten werden die Blüten immer kleiner, so daß sie zuletzt als weiße Farbspritzer auf dem Grün stehen. Gegen die Hügelkuppe zu verschwinden die Einzelgräser und machen einer glatten Grünfläche Platz, die hier, vom Sonnenlicht getroffen, heller als unter dem Kreuz erscheint. Über der schwarzgrünen Baumreihe schimmert die Oberfläche des Sees in zartem Mittelblau. Die Stadtmauer rechts leuchtet im Sonnenlicht beigeweiß auf, während die linke Seite in braungrauem Schatten liegt. Das Felsmassiv über der Stadt ist graublau, die Burg mit blauen Dächern. – Während die erste Landzunge des linken Seeufers noch in Grün, Braun und Grau gegeben ist, liegt die dahinterliegende zweite schon ganz in Blau. Die Bergkonturen lösen sich allmählich im Licht auf. Die erste, dünne, bläuliche Wolkenreihe über dem See könnte fast noch die letzte Bergkette sein. Die Luftperspektive, das heißt die Veränderung und Abschwächung der Farben und Konturen durch die Entfernung, ist hier bereits angewendet. Auf ganz einmalige Art verschwimmt die Oberfläche des Sees mit dem Horizont. Sehr fein beobachtet ist die Wolkenreihe, die am Horizont aufsteigt.

Die Darstellung des Himmels ist meisterhaft. Er beginnt über dem Horizont in zartem Gelb, das über Weißlich in Blau übergeführt wird. Von der Sonne, die rechts über der Stadt steht, gehen zitronengelbe Strahlen aus, die sich streifenförmig am Himmel abzeichnen. Die Sonne selbst ist von Wolken verdeckt, aber man sieht die Stelle, wo sie verborgen ist: ein kleiner Zinnoberstreif läßt ihren unteren Rand erahnen. Die Wolkenpartie über der Stadt ist ganz von dem hinter ihr liegenden Licht durchgestaltet. In feinen Streifen liegen Orange, Gelb, Dunkelgelb und Ockerbraun unvermischt nebeneinander, werden verdunkelt und gesteigert bis zu dem kleinen Zinnoberstreifen. Darüber liegt eine breitere grauweiße Wolke, dann wieder eine Folge von Gelb, Ocker, Braun. Die darüberliegenden Wolken sind schon zu hoch, um noch von der Sonne angestrahlt zu werden. Links vom Kreuz haben sich dicke Sommerwolken geballt, jede mit einem flachen, ockerfarbenen, der Erde zugewandten Schattenkern und dünn auslaufenden Rändern.

Die Gesamtfarbigkeit der Tafel ist kühl, aber erlesen schön und von einer Leuchtkraft, wie man sie nur aus der Miniaturenmalerei kennt.

Die kleine Tafel, die 1908 von der Berliner Gemäldegalerie aus englischem Privatbesitz erworben wurde, ist ein Jahr zuvor zum erstenmal für Konrad Witz in Anspruch genommen worden. Claude Phillips war jedoch kein Witzkenner[229]. Bevor er das Londoner Täfelchen im Original gesehen hatte, hatte er sich, wie er selbst gesteht, noch nicht näher mit Witz befaßt. Die Genferseelandschaft kannte er nur aus Reproduktionen. "In hazarding the ascription of this little panel to Konrad Witz I rely chievly, however, on the admirable series of articles devoted to the subject by Dr. D. Burckhardt..."[230]. Außerdem haben ihn die erstaunlich lebhafte und realistische Behandlung der Landschaft und das Gefühl für die Atmosphäre dazu bewogen, die Kreuzigung Witz zuzuweisen. Die Differenz der Figurendarstellung zu den Gestalten des Heilsspiegelaltars begründete Phillips damit, daß die Kreuzigung ein Spätwerk sei.

Obwohl es sehr gewagt erscheinen mußte, ein Gemälde nur aufgrund einer Photographie der Genferseelandschaft dem Konrad Witz zuzuweisen, ersparte sich Friedländer bereits eine Begründung der Zuschreibung[231]. «Eine umständliche Demonstration, daß der am Oberrhein um 1440 tätige Maler dieses Bildchen geschaffen hat, scheint kaum nötig zu sein.»[232] In der Folgezeit kreiste die Forschung hauptsächlich um das Problem: Früh- oder Spätdatierung. Burckhardt schlägt eine Datierung in die frühen dreißiger Jahre vor[233]. M. Escherich plädiert für die Einordnung unter die letzten Werke des Witz[234].

Paul Ganz war der erste, der die Autorschaft des Witz bezweifelte[235]. Der Tafel fehle «die urwüchsige Naturkraft, die überzeugende Frische, mit denen der Meister seinen Figuren und der Umwelt sichtbares Leben verleiht»[236]. Ganz bekräftigt seine Absprechung in der «Malerei der Frührenaissance». Die Zuweisung an Witz sei bei «vorurteilsloser Betrachtung» nicht haltbar. «Miniaturmalereffekte» seien hier mit plastischen Tendenzen verbunden. Ganz verweist auf Ähnlichkeiten mit der «Pietà mit dem Stifter» eines Meisters aus Avignon[237].

[229] C. Phillips, A Crucifixion by Konrad Witz of Basel, Burl. Mag. 11, 1907, S. 103.

[230] Phillips, a.a.O. S. 103.

[231] W. Friedländer, Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen 29, Nr. 4, Jan. 1908, Sp. 85f.

[232] Friedländer, a.a.O. Sp. 88.

[233] D. Burckhardt, in: Bruns Schweiz. Künstlerlexikon, III, 1913, S. 516.

[234] M. Escherich, K. W. 1916, S. 171.

[235] P. Ganz, Jahresbericht der Amerbach-Gesellschaft 1922, S. 22f.

[236] P. Ganz, a.a.O. S. 23.

[237] P. Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, 1924, S. 76/77.

Wendland, Graber, Fischer, Gantner und vor allem Stange vertraten später die Autorschaft des Witz[238]. A. Stange schiebt die nicht ganz zu dem Stil des Witz passenden Züge des Bildes mit der Bemerkung beiseite, die Spannweite großer Meister sei «weiter und reicher als späte Kritik häufig zuzugeben geneigt scheint». Aber auch ihm scheint bei der Sache nicht ganz behaglich zu sein, wie aus seiner Datierung hervorgeht. 1951 im Band IV der «Gotischen Malerei» datiert er die Kreuzigung als Spätwerk[239]. 1961, in einem Aufsatz über «Ein Madonnenbild des Konrad Witz/Zugleich Bemerkungen zur Chronologie seines Werkes», ordnet er sie unter die Frühwerke ein, da sie dieselbe Formbehandlung wie der Berliner Christophorus zeige [240].

Eine kleinere Gruppe von Forschern hat sich dagegen der Meinung von Ganz angeschlossen. So Burger, H. A. Schmid und P.-L. Ganz. Der letztere schreibt die Tafel dem Meister der Pietà von Avignon, New York, Slg. Frick, zu. Auch Grete Ring sieht die Tafel im Zusammenhang mit der provenzalischen Malerei[241]. H. Röttgen schließlich[242] entscheidet sich eindeutig für die Zuschreibung an Witz. Er nimmt dazu wieder das Argument zu Hilfe, daß «dem kleinen Bildformat die größere Möglichkeit zu malerischer Freiheit» einzuräumen sei «als dem großen gebundenen Altarbild der Zeit»[243]. «Gegen die Zuschreibung der ‚Kreuzigung' an Konrad Witz schlagende Beweise zu finden ist meines Erachtens schwierig[244].» Es soll im folgenden trotzdem versucht werden, da die Verfasserin vor dem Original zu der Überzeugung kam, daß die Tafel nicht von Witz stammen kann.

Figurenstil: Der Figurenstil der Kreuzigung unterscheidet sich wesentlich von dem Figurenstil des Witz. Witz vermeidet, wenn es möglich ist, Körperdarstellung. Seine Gestalten sind Gewandfiguren, bei denen unter reichen Faltengebilden der Körper nur notdürftig angedeutet wird. Bei keiner seiner Gestalten kann man

[238] H. Wendland, K. W. 1924, S. 93; H. Graber, K. W. 1921, S. 32; O. Fischer, K. W. o. J. (1937), S. 6f.; J. Gantner, K. W. 1942, S. 13.

[239] A. Stange, IV, S. 144.

[240] A. Stange, Ein Madonnenbild des Konrad Witz / Zugleich Bemerkungen zur Chronologie seines Werkes, Pantheon 29, 1961, S. 39.

[241] W. Burger, Burl. Mag. 51, 1927, S. 144; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, S. 153; P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 84; G. Ring, A Century of French Painting, London 1949, S. 225.

[242] H. Röttgen, Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 77ff.

[243] Röttgen, a.a.O. S. 88.

[244] Röttgen, a.a.O. S. 93.

den Körper unter dem Gewand so deutlich abgezeichnet sehen wie bei dem Stifter der Berliner Kreuzigung. Die Beugung der Knie und die Füße sind deutlich unter dem Kleid abgezeichnet. Dazu kommt noch die Torsion des Körpers. Der Stifter kniet bildeinwärts, wendet aber den Oberkörper in einer Viertelsdrehung aus der begonnenen Richtung zum Bild heraus.

Das Gewand fällt in feinen Falten auf den Boden, wo es sich zu einem Kreis übereinandergeschobener, dünner Faltenlagen ausbreitet. Durch das Auftreffen am Boden bilden sich feine Stecknadelfalten. Vergleicht man den David des Heilsspiegelaltars, dessen Falten fast in sich selbst stehen und beim Aufkommen auf den Boden in einem scharfen Knick umgelegt werden, so sieht man den großen Unterschied zu Konrad Witz (Überwasser, Taf. 14). Oder, um noch eine Stifterfigur des Witz zu nennen: François de Mies von dem Genfer Altar (Überwasser, Taf. 19). Der kniende Kardinal ist als ein einziges, plastisches Faltendreieck gegeben. Das steife, glänzende Gewand selbst bildet den Körper, dessen Einzelformen nicht sichtbar sind. Der Körper des Stifters auf der Kreuzigung dagegen erhält seine Substanz nicht durch das Gewand, sondern das Gewand ist dem Körper untergeordnet, bildet die Körperformen nach.

Die feinen, auf dem Boden liegenden Falten sind der Verkündigungsmaria von Fouquet aus dem «Livre d'Heures d'Etienne Chevalier»[245] und der Maria aus der «Marienkrönung» aus demselben Stundenbuch vergleichbar. Gemeinsam ist der Kontrast von langen, dünnen Falten am Oberkörper zu dem weit auf den Boden hingebreiteten Stoff und die weichen Faltenformen gegenüber den harten Brechungen bei Witz.

Die Gestalt des Johannes läßt sich gut mit dem Christus des Berliner Gnadenthrones aus der Werkstatt des Witz vergleichen (Abb. 12). Der Rückenkontur ist sehr ähnlich, ebenso die Armhaltung. Die Kopftypen sind allerdings völlig verschieden. Die Nebeneinanderstellung dieser beiden Figuren zeigt einige wesentliche Unterschiede der «Kreuzigung» zum Stil des Witz. Am Gewand Christi bilden sich, vom Hals ausgehend, plastische, parallel laufende Faltenröhren, die beim Auftreffen auf dem Boden in stumpfem Winkel abgekürzt werden, ohne dabei ihre Plastizität zu verlieren. Bei dem Johannes fällt der Stoff in Graten herab, die Falten liegen in unregelmäßigem Abstand zueinander. Sie laufen bis zum Saum durch, ohne auf dem Boden direkt aufzukommen. Johannes steht breitbeinig-kräftig, die Fußspitzen schauen unter

[245] La seconde Annonciation aus dem «Livre d'Heures d'Etienne Chevalier», Chantilly; Abb. bei K. G. Perls, Jean Fouquet, Paris 1940, S. 39.

dem Gewand hervor. Seine Gestalt ist voluminös, fast – trotz des kleinen Formates – monumental. Durch den leicht nach vorn geneigten Oberkörper und die großartig-einfache Linie des Rückenkonturs ist die ganze Gestalt in den pathetischen Ausdruck des Schmerzes von Gesicht und Händen einbezogen. Eine verwandte Körperauffassung findet man auf dem Hiobbild aus dem «Livre d'Heures d'Etienne Chevalier» Fouquets [246]. Hiob liegt in Lumpen gehüllt auf einem Misthaufen. Drei Freunde sind aus der Stadt gekommen und stehen mit besorgten und klagenden Mienen vor ihm. Sie sind in Rot, Gelb und Blau gekleidet, dieselbe Farbtriade wie bei der Gruppe der drei Frauen unter dem Kreuz. Der Mann rechts, der mit den Händen sein Gewand ein wenig hochrafft, ist ebenso voluminös gegeben wie der Johannes der Kreuzigung. Er hat auch den leicht nach vorn geneigten Rückenkontur. Auch sein Gewand trifft steif auf den Boden auf. Es umfaßt wie bei dem Johannes einen fast rechteckigen Raum, in dem sich der Körper befindet. Eine weitere Gemeinsamkeit ist in der feinen, weißen Linie zu sehen, die den Körper umreißt. Der Faltenstil Fouquets ist schwerer. Unter den Händen des Mannes bilden sich die Falten zu einem plastischen «M» und unter dem Arm zu einer U-Schlinge.

Noch ein anderes Motiv des Berliner Bildes ist hier wiederzufinden. Die Frau rechts neben Maria streckt die Hand aus dem mit dem Unterarm hochgehaltenen Gewand heraus, um Maria zu stützen. Dies ist aber eher eine Geste als eine wirkliche Unterstützung, denn wenn die Frau Maria wirklich halten wollte, müßte sie ihr Gewand fallen lassen und den Arm weit ausstrecken. Bei dem linken Mann der Fouquetschen Gruppe ist dasselbe Motiv verwendet. Hier ist es aber realistischer als reines Halten des Gewandes begründet.

Bei Maria ist der Körper unter dem Gewand sehr fein sichtbar gemacht. Besonders ausdrucksvoll sind die Hände, die sich unter dem Gewand verkrampfen und dem Betrachter nur im Umriß erahnbar sind.

Es ist bei Witz immer etwas schwierig, die Köpfe zum Vergleich heranzuziehen, da die Gesichter heute zum großen Teil mehr von Restauratoren als von Witz selbst stammen. – Die lange Nase und der eckige Wangenkontur des Stifters mögen dem Gesicht des Antipater aus dem Heilsspiegelaltar noch ähnlich sein. Aber die Augen sind völlig anders. Unter geraden Brauen als schmale Schlitze liegend, haben sie nichts gemein mit den aufgerissenen, starren Augen des Antipater. Das Gesicht der Maria hat eine über-

[246] K. G. Perls, a.a.O., Taf. III.

lange, etwas einwärts gebogene Nase. Ihre Augen sind an den Seiten schräg nach unten gezogen. Zusammen mit den herabgezogenen Mundwinkeln ergeben sie einen so starken Ausdruck von Trauer, wie es die hölzernen Gesichter des Witz nie vermöchten. Entfernt verwandt erscheint das Antlitz der Maria auf der «Pietà ohne Stifter», Slg. Frick, New York[247]. Die ähnliche Augenform scheint mir aber das einzig Verwandte der beiden Tafeln zu sein.

Das Antlitz Christi, mit zugekniffenen Augen, leicht geöffnetem Mund und hellbraunem, herunterhängendem Haar, findet keine Analogie im Oeuvre des Witz. Das ist eine andere, verfeinerte Formensprache, die sich auch in den schmalen Gliedern und der zarten Modellierung des Körpers Christi zeigt. Der schwere, massige Körper des Antipater, der einzige Halbakt des Witz, wirkt plump und bäurisch dagegen mit seinen klobigen Händen und dem kurzen, gedrungenen Hals (Überwasser, Taf. 10). – Dem Corpus Christi ist in der zeitgenössischen Kunst am ehesten der Christus der New Yorker Kreuzigung aus dem Kreise der Van Eyck zu vergleichen[248]. Auf beiden Tafeln hängt Christus an langen, dünnen, muskellosen Armen am T-förmigen Kreuz, die Finger eingekrallt, nur der Daumen gerade. Der Kopf ist bei beiden auf die rechte Schulter gesunken. Der Kontur der Körper mit der leichten Andeutung der Taille stimmt überein. Die feinen Brustwarzen, die leichte Schattierung des Brustbeines, der Nabel als dunkle Vertiefung und die sehr dünnen, langen Oberschenkel entsprechen sich bis in die Einzelheiten.

Es zeigt sich also, daß der Figurenstil der Berliner «Kreuzigung» der niederländischen Kunst (dem Hauptmeister des Turiner Gebetbuches) und der französischen Kunst (Jean Fouquet) näher steht als dem Stil des Witz. Die für Konrad Witz typische, feine Charakterisierung der Stoffe fehlt auf der Berliner Kreuzigung. Das kleine Bildformat kann nicht als Vorwand oder Entschuldigung gebraucht werden, da auf einem anderen kleinen Werk aus der Werkstatt des Witz trotz des kleinen Formates eine ausgezeichnete Charakterisierung der Stoffe zu finden ist: auf den Karten des Ambraser Hofjagdspiels. Die Gestalten der Karten sind zwar größer als die der Berliner Tafel, gehören aber auch zur Kleinmalerei. Bei dem Reiherkönig ist eine Stoffcharakterisierung, die dem Gewand der Straß-

[247] G. Ring, a.a.O. S. 224, Abb. 37, Datierung: um 1445/50. Von P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 84, ohne nähere Begründung in den Zusammenhang mit dieser Kreuzigung gebracht.

[248] New York, Metropolitan Museum. Von Baldass, Jan van Eyck, Köln 1952, S. 81, dem Hauptmeister des Turiner Gebetbuches zugeschrieben. Abb. ebda Taf. 163.

burger «Katharina» nicht nachsteht. Zwei weitere, glanzvolle Beispiele dafür, daß Stoffcharakterisierung auch im kleinen Format ausgeführt werden kann, sind Falken-König (Abb. 4) und Falken-Dame, beide mit schweren Seidengewändern. Das Format ist also kein Hindernis. Selbst in der Zeichnung wurde ja die Stoffdarstellung kopiert (vgl. «Maria mit Kind und hl. Paulus», Budapest). Die nicht vorhandene Stoffcharakterisierung ist ein weiteres Argument gegen die Zuschreibung an Witz.

Paul Ganz hat als Argument gegen die Zuschreibung an Witz die «Miniaturmalereffekte» der «Kreuzigung» genannt, ohne dies aber weiter auszuführen[249]. (Daß die Figuren, wie Ganz meint, in starker Abhängigkeit von Witz sind, haben wir allerdings zu widerlegen versucht.) Wo sind nun auf der kleinen Tafel Miniaturmalereffekte? Zuerst ist da die starke Farbigkeit zu nennen. Eine zweite, sehr typische Miniatureneigenschaft ist das Aufmalen von Gesichtszügen in Mennigrot, wie wir es bei den Gestalten unter dem Kreuz finden. Außerdem sind die Gestalten des Johannes und des Stifters mit einer feinen, rosaweißen Linie im Kontur nachgezeichnet. Auch dies ist eine Eigenheit der Buchmalerei, ein Beispiel haben wir oben in Fouquets «Hiob auf dem Misthaufen» genannt. Auch die winzigen, feinen, weißen Blütchen gehören in ihrer minutiösen Ausführung eher der Buch- als der Tafelmalerei an. Nicht zuletzt sei das blaue Dach der Burg genannt. In der Buchmalerei dieser Zeit finden wir die Dächer häufig in Blau gemalt, in den Stundenbüchern des Duc de Berry sind dafür zahlreiche Beispiele zu finden. – Wir stimmen also Ganz bei, daß der Maler der Berliner «Kreuzigung» Stilmittel aus der Buchmalerei verwendet, die im Oeuvre des Witz *nicht vorkommen*.

Der Lichteinfall von rechts und die ins Bild fallenden Schlagschatten werden von Röttgen mit Recht als Argumente für die Zuschreibung an Witz benützt. Die Verwendung des ins Bild fallenden Schattens ist aber schon bei der Außenseite des Genfer Altares der Van Eyck zu beobachten. Dort ist er konkret auf den Bildrahmen zurückzuführen. Erst bei Witz wird er selbständiges Mittel, die Räume zu verbinden. Auf der Berliner Tafel ist der Schatten nun merkwürdigerweise verdoppelt. Er liegt auch nur auf dem Weg, auf der Rasenfläche ist keine Weiterführung mehr festzustellen. Während bei der Nürnberger «Verkündigung» und der Straßburger «Katharinentafel» der Schlagschatten auf ein unbekanntes Architekturelement zurückgeführt werden kann, ist das auf der «Kreuzigung» nicht möglich (Überwasser, Taf. 21, 20).

[249] P. Ganz, Mal. d. Frührenaissance, S. 76.

Und die Verdoppelung spricht gegen die Interpretation als Rahmenschatten. Es scheint, daß der Maler diese Schatten hauptsächlich als Motiv benutzt hat, den Blick des Betrachters in das Bild hinein und auf das Kreuz hin zu lenken. Sonst verwendet er nämlich, im Gegensatz zu Witz, keine Schlagschatten. Er braucht sie nicht, weil seine Figuren in sich räumlich sind. Für Witz dagegen sind die Schlagschatten ein Mittel, um Raum zu schaffen.

Landschaft: Vergleicht man die Landschaft des Basler «Christophorus» mit der Landschaft der Berliner «Kreuzigung», so werden weitere grundlegende Unterschiede deutlich. Der Raum des Christophorusbildes ist ein Figurenraum. Die Felsen schließen sich um die Gestalt des Heiligen, helfen ebenso wie die kreisförmigen Wellen, eine Raumzone zu bilden. Auf der Kreuzigung ist dagegen eine tiefenräumliche Landschaft dargestellt, in die die Menschen hineingestellt, aber von der sie nicht ummantelt sind. Die Landschaft hat hier als Raum Eigenbedeutung. – Beide Seen sind links und rechts durch Felsen begrenzt. Auf dem Basler Bild sind es steile Felsbrocken, deren phantastische Formen wie aus Pappe gebildet erscheinen. Es ist mir unverständlich, daß man diese Tafel als ein realistisches Landschaftsporträt ansehen konnte. Diese Felsen haben mit der Wirklichkeit gar nichts gemein. Die beiden vorderen Bergmassive sind kulissenartig hintereinandergeschoben, sie verzahnen sich, von rechts und links kommend, während die rückwärtigen Felsen paarweise auf gleicher Bildhöhe stehen. Das Hinten im Raum bedeutet hier noch das Oben im Bild. Für den Himmel bleibt nur wenig Platz. Auf der Berliner «Kreuzigung» sind die begrenzenden Felsen differenzierter und vor allem realistischer gemalt. Auf der linken Seite des Sees sieht man ein steil abfallendes Felsmassiv, davor aber noch Baumbestand, von der Sonne angestrahlte, einzelne Felsbrocken und ein sanftes Auslaufen des Landes in den See. Die dahinter liegende Felsgruppe, schon ganz in bläulichem Fernschimmer, ist nur an der Kuppe mit Bäumen bestanden und zieht sich als lange Zunge in den See. Sie ist niedriger und in den Umrissen abgerundeter. Weiter hinten ist nichts Genaues mehr erkennbar. Das andere Ufer des Sees ist nicht als klare Linie umrissen wie auf dem Basler Bild, sondern verschwimmt in der Ferne. Nach der rechten Seite ist der See nicht fest begrenzt. Auf die starke Symmetrie einer Basler Christophoruslandschaft ist verzichtet. Das räumlich Unbestimmte des Sees in Richtung der Bildtiefe wird so auch in der Breite angedeutet. Der Charakter der Landschaft als Wirklichkeitsausschnitt wird dadurch betont. Für den Himmel bleibt ein Drittel der Bildfläche reserviert. Mit der Genferseelandschaft des Witz hat die Landschaft der «Kreuzigung»

zwei Dinge gemeinsam: erstens die Raumdiagonale von rechts nach links, verbunden mit der Beleuchtung der Tafel von rechts, und zweitens das Sonnenlicht, das als gemaltes, helles Grün auf den Wiesen liegt. Die Luftperspektive und die Darstellung des Himmels gehen über die Landschaft des «Wunderbaren Fischzugs» hinaus. Die bei Witz im Bild hinten liegenden Berge haben klare, deutliche Konturen und kräftige Farben, die durch die Ferne nicht abgeschwächt werden, im Gegensatz zu der Landschaft der Kreuzigung. Auf der Witzlandschaft wird zwar die Beleuchtung, nicht aber das Licht selbst, die Sonne, dargestellt. Hierin geht der Maler der Kreuzigung über die Landschaften des Witz hinaus.

Gegen die Autorschaft des Witz spricht nicht zuletzt die starke, fast bunte Farbigkeit. Die Zusammenstellung Kobaltblau/Zinnoberrot/Chromgelb kommt bei Witz nicht vor. Das Zinnober in der Nähe von Karmoisinrot erscheint besonders gewagt. Der fahle, grauweiße Leichnam Christi steht zu diesen leuchtenden Tönen in so auffallendem Gegensatz, daß man unwillkürlich an die Farbigkeit der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts erinnert wird. Witz isoliert Buntfarben. Er läßt neutralfarbige Lücken. Röttgen nennt dieses Auseinanderziehen der Farben «ein typisches Moment sämtlicher Witzscher Mehrfigurentafeln», das zu den «selteneren Erscheinungen der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts» gehört[250]. Die Farbigkeit der Figuren unter dem Kreuz ist also mit der üblichen Farbkomposition des Witz nicht in Einklang zu bringen.

Die Darstellung des Lichtes selbst als zitronengelbe Sonnenstrahlen ist bei Witz noch nicht zu finden. Auf der Genferseelandschaft liegt das Sonnenlicht als helleres Grün auf den Wiesen, aber die Sonne selbst ist nicht sichtbar. Auch auf dem «Christophorus» ist die Lichtquelle nicht dargestellt. Die raffinierte und meisterhaft durchgeführte Wolkenpartie vor der Sonne ist für Witz undenkbar. Die vielen Abstufungen von Weiß bis zu Zinnober als nebeneinanderliegende, unverschmolzene Farbsubstanzen gehören zu den «Miniaturmalereffekten», die Ganz beanstandet hat. Es ist bezeichnend, daß erst in einiger Entfernung diese Farbstreifen einen Gesamteindruck ergeben. Inhaltlich ist diese profane «Sonnenfinsternis» von einem Witz unbekannten Raffinement.

Einordnung: Aus den vorhergehenden Untersuchungen geht hervor, daß die Berliner «Kreuzigung» nicht von Konrad Witz stammen kann. Wohin gehört sie aber?

P.-L. Ganz schreibt die Tafel einem «savoyisch-provenzalischen Meister» zu, der auch die Pietà in der Sammlung Helen Frick, New

[250] H. Röttgen, Diss. S. 130.

York, um 1445/50 gemalt habe[251]. Von dieser Tafel gibt es eine etwas jüngere Kopie (um 1470), auf der ein Stifter zugefügt ist (Slg. Clay Frick, New York). Diese zweite Tafel wurde in der Forschung allgemein als südfranzösisch bezeichnet[252]. W. R. Valentiner schrieb dagegen die «Pietà ohne Stifter» 1924 sogar dem Konrad Witz zu[253]. Wendland bildete die Tafel daraufhin in seiner Monographie zusammen mit den «Kleinen Gemälden» ab, ohne auf die Zuschreibungsfrage näher einzugehen[254]. Die Zuschreibung an Witz ist in der Forschung sonst kaum beachtet worden. Grete Ring ordnet die Tafel schließlich wieder in die «Schule der Provence» ein[255]. P. L. Ganz nannte den Meister vorsichtig «savoyisch-provenzalisch». Wir haben gesehen, daß die «Kreuzigung» mit der Kunst Savoyens (mit Fouquets Figurenstil) verwandt ist. Wie steht es nun mit der Beziehung zur provenzalischen Kunst?

Die «Pietà ohne Stifter» ist durch eine starke, horizontale Zweiteilung gekennzeichnet. Sie ist frontalflächig gebaut. Der Leichnam Christi liegt bildparallel, es führt nichts in die Tiefe wie zum Beispiel auf der «Kreuzigung» das Kreuz, die Schlagschatten und die Figurenanordnung. An die Figuren ist eine Landschaft mit Stadt angeschoben. Die Figuren gehören jedoch nicht zu diesem Raum. Erstens haben sie als Vordergrundfiguren viel zu große Proportionen, so daß die Schächer am Kreuz dahinter wie Puppen wirken. Zweitens haben sie eine starke Eigenbeleuchtung. Sie sind dem Licht der Landschaft nicht untergeordnet. Die Landschaft führt davon getrennt ein Eigenleben mit beleuchteten Wiesen, der Stadtsilhouette und dem von dem Sonnenuntergang noch beleuchteten Himmel. Das Bild besteht also aus drei Bildplänen, der Figurengruppe, den Wiesen und der Stadt mit Gebirge. – Die horizontale Zweiteilung ist ein typisches Merkmal provenzalischer Kunst[256]. Die Berliner Landschaft ist dagegen ganz anders gebaut. Sie hat echten Tiefenraum, der kontinuierlich vom Vorder- zum Hintergrund entwickelt wird. Die Figuren sind in die Landschaft eingeordnet, die Größenverhältnisse sind aufeinander abgestimmt. Die Landschaftsdarstellung auf der «Kreuzigung» ist viel fortschrittlicher, besser beobachtet, man vergleiche nur die verschwimmende Oberfläche des Sees mit den Zuckerbergen der «Pietà». Die

[251] P. L. Ganz, a.a.O. S. 84.

[252] Vgl. G. Ring, a.a.O. S. 225, Taf. 114.

[253] W. R. Valentiner, Hans and Conrad Witz, Art in America 12, 1924, S. 130ff.

[254] H. Wendland, a.a.O. S. 93.

[255] G. Ring, a.a.O. S. 225.

[256] Vgl. die «Pietà von Villeneuve», Paris, Louvre, oder die «Marienkrönung» des Enguerrand Charonton, Villeneuve-lès-Avignon, Hospice.

atmosphärische Gestaltung und die Farbperspektive, die das Berliner Bildchen so bedeutend machen, fehlen auf der «Pietà» völlig.

Einzig im Ausdruck der Personen kann ich eine gewisse Ähnlichkeit sehen. Die Pleureurfigur rechts ist so ausdrucksstark wie der Johannes der «Kreuzigung». Das Antlitz Christi weist entfernte Ähnlichkeiten mit dem Kopf des Berliner Christus auf, die schräggestellten Augen der Marien sind sehr ähnlich. Aufgrund dieser geringen Übereinstimmungen kann die kleine «Kreuzigung» jedoch nicht dem Meister der «Pietà ohne Stifter» zugeschrieben werden.

Auch die Einordnung der Berliner «Kreuzigung» als Landschaftsbild gestaltet sich recht schwierig. – Zu den fortschrittlichsten Landschaften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören die Miniaturen des Turin-Mailänder Stundenbuches. Dieses Stundenbuch wurde um 1400 von dem Duc de Berry in Auftrag gegeben und in den vierziger Jahren vollendet. Ein Teil dieser «Très Belles Heures de Notre-Dame» ist 1904 beim Brand der Königl. Bibliothek Turin zerstört worden. Der andere Teil aus dem Besitz des Fürsten Trivulzio von Mailand befindet sich heute im Museo Civico in Turin. Das Stundenbuch wurde von zwei Meistern ausgeführt: einem relativ treuen van Eyck-Kopisten und einem sehr selbständigen Maler, dem sog. «Hauptmeister des Turiner Stundenbuches» (von Hulin de Loo als «Hand G» bezeichnet). Von diesem Hauptmeister stammen die «Totenmesse», das «Gebet am Strand», die «Seefahrt des hl. Julian» und die «Geburt des Johannes». Auf diesen Miniaturen, die um 1422–24 zu datieren sind[257], befinden sich sehr schöne Landschaften, die in ihrer Zeit völlig vereinzelt stehen. Auf der «Taufe Christi», die unter der «Geburt des Johannes» dargestellt ist, sind die Figuren winzig klein in eine Flußlandschaft versetzt. Der Fluß schlängelt sich, immer heller werdend, in die Tiefe, von Schlössern und Hügeln gerahmt. Sehr schön ist das Licht auf dem Wasser dargestellt, das blinkend und glitzernd die Taufszene überspielt. Die Landschaft ist als Tiefenraum gestaltet. Die Farben werden gegen den Horizont heller, eine Auflösung der Konturen ist schon angedeutet. Die kleine Taufszene mutet fast wie eine Landschaft mit Staffage an. Panofsky formuliert das so: "... the figures in the 'Baptism of Christ'–so tiny that we are tempted to speak of a 'landscape with staffage' rather than a scene – are silhouetted against the blinding light." Trotz des retrospektiven Figurenstils vermittelten die Miniaturen des Hauptmeisters des Turiner Stundenbuches "an experience of space in all its aspects– expanse and limitation, unity and multiplicity, colour and light–

[257] E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, 1953, S. 245.

the like of which cannot be derived from anything before the seventeenth century"[258]. Man ist versucht, dasselbe von der Berliner «Kreuzigung» zu sagen. In der Darstellung des gemalten Sonnenlichtes übertrifft der Maler der «Kreuzigung» jedoch die Miniaturen des Turiner Stundenbuches. Wir wollen versuchen, eine kleine Reihe der Landschaften aufzustellen, in denen Sonnenlicht als Farbsubstanz dargestellt ist. Als erstes bekanntes Beispiel gilt die Predella der «Anbetung der Könige» des Gentile da Fabriano von 1423 (Florenz, Uffizien). Bei Gentile ist das Sonnenlicht als auf die Hügel gelegtes Gold gegeben, ein malerisch unerhört wirkungsvoller Effekt. – Ein weiteres prominentes Beispiel aus den zwanziger Jahren ist die «Geburt Christi» des Meisters von Flémalle in Dijon. Im Hintergrund ist der Sonnenaufgang dargestellt. Die Sonne, in echtem Gold, ist gerade über den Bergen aufgegangen, so daß erst ein Teil der Landschaft bestrahlt wird. Ein See liegt noch ganz im kühlen, klaren Morgenlicht, aber die Stadt Bethlehem und die Wiesen des Mittelgrundes empfangen schon das wärmende Licht der Sonne. Die Darstellung des Sees im Morgenlicht ist meisterhaft. Hier könnte der Maler der «Kreuzigung» gelernt haben. Zwei Faktoren sind auf der Tafel des Meisters von Flémalle aber noch nicht erfüllt: Das Sonnenlicht bestimmt nur die Landschaft des Hintergrundes, nicht die ganze Tafel, und die Landschaft selbst ist nach dem flächenhaft-aufgeklappten Schema der Niederländer des frühen 15. Jahrhunderts komponiert.

Um die Mitte des Jahrhunderts wird die Darstellung des Sonnenlichtes zum erstenmal nördlich der Alpen auf einer großformatigen Tafel bildbestimmend: auf dem «Wunderbaren Fischzug» des Konrad Witz. In Frankreich finden wir kurz darauf zahlreiche Darstellungen auf Jean Fouquets Miniaturen, zum Beispiel auf dem «Empfang Kaiser Karls IV.», dem «Verlust der Bundeslade» und auf der Miniatur «David erfährt den Tod des Saul»[259]. Das Sonnenlicht ist hier wie auf der Genferseelandschaft gestaltet: als auf den Wiesen sich ausbreitendes Licht, dessen Quelle selbst, die Sonne, aber nicht gezeigt wird. Erst in einem Werk der Nachfolge des Fouquet, auf der «Grablegung Christi» des Jean Colombe (Musée Condé, Chantilly, um 1485), ist eine Darstellung des Himmels zu finden, die dem Himmel der Berliner «Kreuzigung» vergleichbar ist[260]. In derselben Manier wie der Maler der Kreuzigung setzt

[258] Panofsky, a.a.O. S. 236.

[259] Abb. bei K. Perls, Jean Fouquet, Paris 1940, Abb. 97, T. 12, Abb. 243.

[260] Abb. in: Verve, Revue artistique et littéraire, Vol. III, Paris 1943, Nr. 10 (Les très riches Heures du Duc de Berry. Images de la vie de Jésus. Par Pol de Limbourg et Jean Colombe).

J. Colombe Farbwerte unverschmolzen nebeneinander. Aber die Gestaltung der Wolken ist viel fortschrittlicher, besser beobachtet als die dagegen schwerfällig wirkenden Gebilde der «Kreuzigung».

Während die Landschaft also für eine spätere Datierung spricht, läßt der Figurenstil keine allzu späte Einordnung zu. Ich möchte eine Datierung in den Anfang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorschlagen. Der Maler ist ein anonymer Meister, der wie der Hauptmeister des Turiner Stundenbuches Miniatur- und Tafelmaler gewesen ist und vermutlich in Frankreich oder in den Niederlanden tätig war.

2. *Der Feldbacher Altar* (Abb. 30)[261]

Das aus dem 1848 abgerissenen Kloster Feldbach stammende Triptychon, darstellend die Passion Christi, ist m. E. zu Unrecht mit der Kunst des Konrad Witz in Verbindung gebracht worden. Stange sieht in diesem Altar Eigentümlichkeiten des Jünteler-Meisters[262]: «... die Schwere und Plastizität der Formen muß wohl im allgemeinen aus diesem Kreis der Witzfolge abgeleitet werden. Da hat der Meister die Grundlagen seiner Kunst erworben...». Vorher wurde dieser Altar schon von Gantner und H. A. Schmid einem «Nachfolger des Meisters von 1445» zugesprochen[263].

Das Triptychon war auf der Zürcher Ausstellung «Gemälde und Skulpturen 1430–1530» zu sehen und kam seitdem ins Gespräch[264]. W. Wartmann, der Leiter der Ausstellung, ordnete den Altar unter «Bodenseegegend, um 1450» ein[265]. Er wies auf den Zusammenhang mit der flandrischen Malerei aus der Mitte des 15. Jahrhunderts hin und vermutete in dem Meister einen in den Niederlanden geschulten Schwaben. Im «Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft», 1922, geht er näher auf den Hinweis über die niederländische Beeinflussung ein. «Große Figuren von bäurischer Schwerfälligkeit, doch unverkennbarem fremdländischem Adel des Kolorites.... stehen neben dem Gekreuzigten vor einem Hintergrund von nicht nur ganz verschiedenem Maßstab, sondern auch viel feinerer und fortgeschrittenerer Technik. Es ist die Technik eines

[261] Mittelbild; Abb. der Flügel vgl. A. Stange, IV, Taf. 225/226.

[262] A. Stange, IV, S. 155.

[263] J. Gantner, K. W., 1943, S. 42; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, S. 154.

[264] Frühere Erwähnungen bei: H. Stähelin, Kat. d. Thurg. Histor. Sammlung Frauenfeld, Weinfelden 1890, S. 53; J. Zemp, Die schweiz. Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen, Zürich 1897, S. 188/189; J. R. Rahn, Architektur- und Kunstdenkmäler des Cantons Thurgau, Frauenfeld 1899, S. 126.

[265] W. Wartmann, Gemälde und Skulpturen 1430–1530, Ausführl. Katalog, S. 10.

geschickten Schülers der flandrischen Miniatoren. Hier, im Mittelfeld wie auch auf den Flügeln, begegnen, meist vor vorgewölbtem Himmel, kühne Architekturbilder und Figurenszenen, die in den kleinsten Ausmaßen von Leben und Farbe sprühen. Die Anlehnung an Vorbilder aus einer hochentwickelten und gepflegten künstlerischen Überlieferung ist offenkundig[266].»

J. Baum, P. Ganz und C. Glaser schlossen sich dieser Meinung an[267]. In der neueren Zeit hat E. Buchner eine weitere interessante Zuschreibung an diesen Maler gemacht: das Bildnis eines Verlobten oder jungen Ehemannes im Germanischen Museum Nürnberg[268]. Die Behandlung der Hände, die Art des Gesichtes passen vorzüglich zur Art des Malers des Feldbacher Altares, der sich demnach auf einer bemerkenswerten Qualität gehalten haben muß. Das Bildnis wird von Buchner ins siebente Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert. Viel früher wird man auch den Feldbacher Altar nicht ansetzen dürfen.

Da bei dem Feldbacher Altar in der Literatur wiederholt auf die niederländischen Einflüsse hingewiesen wurde, will ich versuchen, die Abhängigkeit des Meisters von den Niederländern an einigen Beispielen zu zeigen. C. Glaser hat als einziger in diesem Zusammenhang den Namen van Eyck genannt, in dessen Einflußbereich der Feldbacher Meister m. E. vor allem stand. – Auf der «Kreuzigung» eines Nachfolgers Jan van Eycks in Berlin finden wir eine verwandte Komposition[269]. Das Kreuz Christi mit den trauernden Frauen und Johannes ist ebenso nah an den vorderen Bildrand gerückt wie auf dem Mittelbild des Feldbacher Altares. Das T-förmige Kreuz füllt beide Tafeln monumental, da es bis an den oberen Bildrand reicht und fast die ganze Bildbreite durchmißt. Die Trauernden sind auf beiden Tafeln in demselben Größenverhältnis zur Gestalt Christi. Da auf dem Feldbacher Altar aber vier Personen unter dem Kreuz stehen, bleibt kein Zwischenraum mehr wie auf der Berliner «Kreuzigung». Der Vordergrund wirkt deshalb gedrängter und die Gestalten wuchtiger als bei dem Nachfolger van Eycks. Die Seelandschaft des Feldbacher Altares ist aus kompositorischen Gründen weiter hinaufgeführt.

Von Jan van Eyck mag der Maler des Feldbacher Altares den

[266] W. Wartmann, Tafelbilder des XV./XVI. Jahrhunderts 1430–1530, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1922, S. 38.

[267] J. Baum, Altschwäbische Kunst, 1923, S. 29; P. Ganz, Mal. d. Frührenaissance, 1924, S. 37; C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, 1924, S. 136.

[268] E. Buchner, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 56, Taf. 45.

[269] L. Baldass, Jan Van Eyck, Köln 1952, Abb. 162.

Strahlennimbus übernommen haben, der in Oberdeutschland weniger gebräuchlich war. Die Lilienkrone der Katharina ist ein Relikt der Muttergottes des Genter Altares. Überhaupt scheint die Katharina in ihrem zinnoberroten, perlenbesetzten Mantel über dunkelblauem Samtkleid in Anlehnung an die Genter Maria entstanden zu sein. In ihrem Gesicht erinnert das ausgeprägte Kinn an die Maria Van Eycks.

Johannes der Täufer, der links unter dem Kreuz steht, zeigt Ähnlichkeit mit einer Zeichnung des Jakobus d. Ä. nach Jan van Eyck (Wien, Albertina)[270]. Das Standmotiv, die Kopf- und Handhaltung mit der linken verdeckten Hand sind gleich. Das breit auseinander gezogene Gewand des Jakobus ist bei Johannes vereinfacht: es ist eine einzige Fläche, während bei Jakobus, realistischer, ein Mittelschlitz geblieben ist. Nicht übereinstimmend ist der Mantelzipfel, auf dem Jakobus steht. Die Haartracht stimmt wieder überein. Beide tragen einen in der Mitte geteilten Bart, und das Haupthaar fällt ihnen in einzelnen Strähnen auf die Schultern.

Die Landschaft des Feldbacher Altares ist sowohl auf der Mitteltafel als auch auf den Flügeln im aufgeklappten, älteren Schema der «Anbetung des Lammes» des Genter Altares gegeben. Sie ist ein wichtiges Argument gegen eine Abhängigkeit von Witz, dessen Genferseelandschaft tiefenräumlich gestaltet ist. Die Art, wie Stadtprospekte am Horizont eingefügt werden, kommt ebenfalls von van Eyck, sogar dessen Vorliebe für Windmühlen hat der Meister des Feldbacher Altares übernommen (auf der Grablegung Christi).

Unter den Kompositionen der Flügel erinnert vor allem die Ölbergszene an den van Eyck-Kreis, nämlich an die Miniatur des Turiner Gebetbuches[271]. Für die anderen Szenen konnte ich keine so ähnlichen Vorbilder finden. – Die Außenseiten der Flügel zeigen zwar dieselben Gesichtstypen wie auf den Innenseiten; aber sowohl die Komposition als auch die Gesamtproportionen der Gestalten sind so viel schwächer, daß man sie einem Gesellen zuschreiben muß.

Der Meister des Feldbacher Altares ist offensichtlich in den Niederlanden geschult worden und hat aus dem dort Gelernten und seinem persönlichen, etwas schwerfälligen Figurenstil diese merkwürdige «kraftvolle und rassige»[272] Mischung hervorgebracht, die die Einordnung des Altares so sehr erschwert. Wir möchten ihn mit Wartmann und Buchner weiterhin als einen seeschwäbischen Mei-

[270] L. Baldass, a.a.O. Abb. 110.
[271] L. Baldass, a.a.O. Abb. 12.
[272] Buchner, a.a.O. S. 56.

ster ansehen, deutlich abgesondert von dem Einflußbereich des Witz, mit dessen Stil wir in dem Feldbacher Altar nichts Gemeinsames entdecken können.

Der Feldbacher Altar zeigt die Situation um und kurz nach der Jahrhundertmitte. Der Einfluß der niederländischen Malerei breitet sich aus. Er bestimmt den Zeitstil in der deutschen und oberdeutschen Kunst von nun an. Die Kunst des Witz kann sich neben dieser Modeströmung nicht behaupten, selbst seine engeren Nachfolger, wie der Sierenzer Meister, orientieren sich, wie wir gesehen haben, nach der neuen Strömung.

3. Der «Meister von 1445»

Der «Basler Meister von 1445» beruhte auf einer Rekonstruktion Daniel Burckhardts in dem ersten Witzaufsatz der Basler Festschrift von 1901[273]. Burckhardt sah in dem Meister einen «Intimen des Witz», der sowohl die Paulus/Antoniustafel (damals in Donaueschingen, heute im Kunstmuseum Basel; Abb. 31) als auch die aus Sierenz stammende Georgs- und Martinstafel geschaffen habe. Die Lokalisierung nach Basel begründete Burckhardt, indem er das Stadttor des Hintergrundes der Antoniustafel als eine «unverkennbare Vedute» des Spalentores in Basel interpretierte. Burckhardt bemerkte zwar die stilistischen Unterschiede der Sierenzer Tafeln zu der Antoniustafel, glaubte jedoch, sie als spätere und frühere Stilstufe des «Basler Meisters von 1445», der seinen Namen nach der Datierung der Antoniustafel bekommen hat, genügend begründen zu können.

H. Wölfflin bezweifelte als erster diese Rekonstruktion in seiner Rezension des Burckhardtschen Witzaufsatzes von 1903[274]. «Ob aber dieser ‚Basler Meister von 1445' von Burckhardt richtig konstruiert ist und ob er sich so unmittelbar dem Kreise des Witz angleichen läßt, mag noch dahingestellt bleiben.» In der Folgezeit wurden weitere Zweifel laut: Frimmel sah in der Paulus/Antoniustafel eine fortgeschrittenere Behandlung als in den Sierenzer Tafeln, also das Gegenteil von Burckhardt[275]. B. Haendcke wendete sich gegen die Deutung des Tores als Basler Spalentor (man findet diese Torform auf zahlreichen Stichen des Meisters E. S.) und betonte, daß «der ganze Charakter des Bildes ... mehr an die ältere,

[273] D. Burckhardt, Basel-Festschrift 1901, S. 308.

[274] H. Wölfflin, Ein Buch zur Kunstgeschichte Basels. Kunstchronik NF 14, 1902/03, Sp. 92 (Beiblatt der Zf. f. Bild. Kunst NF 14, 1903).

[275] Th. Frimmel, Blätter f. Gemäldekunde IV, Jan./Febr. 1908, S. 54.

von den Miniaturen abhängige Periode» erinnert. Dies wurde von Lilli Fischel 1950 dann nachgewiesen[276].

Trotz dieser Kritik schrieb Burckhardt 1908 und 1913 noch das Jünteler-Epitaph der Werkstatt dieses «Basler Meisters» zu[277]. Als weiteres Werkstattbild fügte M. Escherich die Georgstafel des Zürcher Landesmuseums bei[278]. P. Ganz schloß sich der Meinung Burckhardts an[279], etwas vorher auch E. Buchner, der aber den Meister von der Nähe des Witz absondert[280]. Der Meister stehe in keinem unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnis zur niederländischen Kunst und zu Witz, mit dem ihn nur allgemeine, aus verwandter Stammesart und Werkstattnähe erklärliche Bezüge verbänden. Buchner setzte zwei schmale Tafeln mit Szenen aus der Antoniuslegende (heute Konstanz Rosgartenmuseum), die damals im Münchner Kunsthandel aufgetaucht waren, erstmals in die Nähe des «Meisters von 1445» und erwähnte die Möglichkeit, sie der Antoniustafel als Flügel beizuordnen.

Der Aufsatz von O. Fischer, «Der Meister von 1445», Pantheon 1934, bildet die Grundlage für die neueren Forschungen über den «Meister von 1445». Fischer zeigte zum erstenmal nach einer sehr schönen Würdigung der Paulus/Antoniustafel die grundlegenden Unterschiede zu dem Maler der Sierenzer Tafeln[281]. «Die Sierenzer Flügel mit St. Georg und St. Martin sind aber nicht von derselben Hand wie unser Bild, sondern von einem viel derber empfindenden, unmittelbaren Schüler des Konrad Witz, der nur in der ebenfalls viel mehr schematisch behandelten Landschaft ein wenig an unseren Meister erinnert ... Er ist nicht ein Schüler, sondern wahrscheinlich ein Altersgenosse des Konrad Witz gewesen, der weniger radikal ... doch mit beschaulicher Sorgfalt die großen Errungenschaften seiner Generation mitgenommen und in seiner Weise entwickelt hat. Offenbar hat er den Basler Meister gekannt und ist ihm vielleicht nahegestanden, die kühne und gewaltige Plastik der Figuren, das Spiel des Lichts auf den Stoffen im Innenraum, der

[276] B. Haendcke, Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei, Rep. f. Kunstwiss. 30, 1907, S. 137/138; L. Fischel, Werk und Name des Meisters von 1445, Zs. f. Kunstgeschichte 13, 1950, S. 105 ff.

[277] D. Burckhardt, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 10, 1908, S. 232ff.; Derselbe, in: Bruns Schweiz. Künstlerlexikon III, 1913, S. 518.

[278] M. Escherich, K. W., S. 123.

[279] P. Ganz, Mal. d. Frührenaissance, S. 69f.

[280] E. Buchner, Zwei unbekannte Werke des Meisters von 1445, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 25, 1923, S. 135.

[281] O. Fischer, Der Meister von 1445, Pantheon 13, 1934, S. 40ff. Vor Fischer hat schon J. Baum, Altschwäb. Kunst, S. 28, eine Trennung der beiden Meister gefordert.

starke atmosphärische Glanz einer schimmernden Landschaftsferne, wie der eine ganz Große sie gestaltet hat, sind ihm aber fremd geblieben ... Ein Vergleich der Landschaft mit der Seelandschaft auf dem Christophorus des Konrad Witz zeigt die noch zeichnerisch aneinanderfügende Einzelbeobachtung der älteren Generation gegenüber der kühnen, von dem großen Lichterlebnis ausgehenden Gesamtgestaltung bei Witz.»[282] Mit diesen Worten ist das Wesentliche über den Unterschied von Witz und dem Sierenzer Meister, dem Schüler des Witz, zu dem «Meister von 1445» gesagt. – Fischer weist als Novum die Wandmalereien über dem Grabmal Bischof Ottos III. von Habsburg in der Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters in die Nähe des «Meisters von 1445», läßt aber die Frage der Eigenhändigkeit offen.

L. Fischel hat neuerdings versucht[283], den «Meister von 1445», dem sie das Hachberggrabmal fest zuschreibt, mit Nicolaus Ruesch von Tübingen, gen. Lawelin, dem in den Basler Quellen des 15. Jahrhunderts oft belegten Maler, zu identifizieren. Als Gründe dafür, daß der «Meister von 1445» in Basel zu suchen sei, gibt sie einmal die enge Stilverwandtschaft zu Witz an. Zweitens schreibt sie ihm das Olsberger Fragment zu, dessen Bestimmung für das Kloster Olsberg bei Basel darauf schließen lasse, daß es in Basel gemalt worden sei. Da wir in dem Oeuvre des Meisters von 1445 aber keine Anhaltspunkte für sein Leben haben, außer daß er einmal in Konstanz war, und da ich der Zuschreibung der Olsberger Maria nicht beistimmen kann, erscheint mir diese These zweifelhaft. Das Argument der «engen Stilverwandtschaft» mit Witz entkräftet L. Fischel selbst zum Teil dadurch, daß sie die Kompositionsweise des Meisters von 1445 mit überzeugenden Gegenüberstellungen aus der französischen Buchmalerei um 1410–20 ableitet.

Die feste Zuschreibung der Malereien des Hachberggrabmals erscheint dagegen einleuchtend und wurde auch von A. Stange in der «Deutschen Malerei der Gotik» übernommen[284]. Stange behält den anonymen Titel «Meister von 1445» bei und betont noch einmal die Unmöglichkeit, den «Meister von 1445» mit dem Sierenzer Meister gleichzusetzen. «Dieser Maler war ein Altersgenosse von Lukas Moser und führte, wenn nicht schulmäßig, so stilistisch zu Witz hin, der Sierenzer aber geht über Witz neuen Zielen entgegen.»[285]

Es bleibt noch die Zuschreibung Friedrich Winklers zu nennen,

[282] Fischer, a.a.O. S. 45/46.
[283] L. Fischel, a.a.O. S. 105 ff.
[284] A. Stange, IV, S. 40–43.
[285] A. Stange, a.a.O. S. 152.

der 1959 das Hachberggrabmal dem «Jos Amman von Ravensburg» zuschrieb[286]. Diese Zuschreibung an den Maler des Genueser Freskos wurde durch eine in jüngster Zeit durchgeführte Reinigung des letzteren entkräftet, bei der «eine derart helle und leuchtende Farbgebung zum Vorschein gekommen (ist), daß man wohl von einer Zuschreibung an den Meister von 1445 Abstand nehmen muß, der eine düstere Farbgebung und braune und violette Töne bevorzugt»[287].

Eine Zusammenfassung und Klärung der Probleme um den «Meister von 1445» hat zuletzt Chr. Altgraf Salm in seinem Vortrag am 8. deutschen Kunsthistorikertag in Basel im Jahre 1960 gegeben. Danach bleibt der Meister nach wie vor anonym. Das Hachberggrabmal und die Basler Paulus/Antoniustafel werden seiner Hand zugeschrieben. Salm sprach die Vermutung aus, daß beide Werke wohl doch aus einer Konstanzer Werkstatt stammen, was jedenfalls mit der Grabnische eine größere Wahrscheinlichkeit besitzt als die Lokalisierung eines Tores nach Basel, von dessen Form man Dutzende auf zeitgenössischen Stichen des 15. Jahrhunderts sehen kann.

Wenn wir noch die beiden Flügel des Konstanzer Rosgartenmuseums als Werkstattarbeiten hinzunehmen, bleibt also ein Oeuvre von drei Tafeln und einem Wandgemälde. Das letztere ist in der heute als Abstellkammer benutzten Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters dem völligen Ruin nahe. Die Farben sind ganz zerstört, im unteren Teil der zweistöckigen Anlage sind außer zwei Köpfen nur noch Vorzeichnungen erhalten. Als Grundlage zur Kenntnis des «Meisters von 1445» muß also weiterhin die Basler Paulus/Antoniustafel gelten.

Der «Meister von 1445» war ein zur Zeit des Witz arbeitender Künstler von altertümlicher Art. Eine gewisse Verwandtschaft mit Witz in dem Faltenstil ist auf den Zeitstil von 1440, der als Reaktion auf den Weichen Stil des ersten Jahrhundertdrittels zu verstehen ist, zurückzuführen. Ich erinnere nur an den Tucher-Altar in Nürnberg, dessen voluminöse Gestalten ja auch nicht von Witz abhängig sind. Die Farbigkeit des «Meisters von 1445» ist Witz entgegengesetzt, ebenso die Landschaftsauffassung und vor allem der Erzählton[288]. Da nach den vorhandenen Werken eine Tätigkeit

[286] F. Winkler, Jos Amman von Ravensburg, Jb. d. Berl. Museen I, 1959, S. 51. Vor ihm hat schon H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. I, Bodenseegebiet, 1933, S. 22 (Textband), den Justus d'Alemagna als Maler des Hachberggrabmals vorgeschlagen.

[287] Chr. Altgraf Salm, Vortrag am 8. deutschen Kunsthistorikertag 1960, Basel; Résumé in: Kunstchronik 13, 1960, S. 291.

[288] Vgl. Fischer, a.a.O. S. 40.

in Konstanz wahrscheinlich ist, fällt es um so leichter, den «Meister von 1445» als eigenständig arbeitenden Künstler zu sehen.

4. *Varia*

In einem kurzen Abschnitt sollen noch die wichtigsten Werke genannt werden, die früher einmal dem Witzumkreis zugeordnet wurden, in denen ich aber keinerlei Beziehungen zum Stil des Witz entdecken konnte. Die meisten Tafeln sind auch längst anderen Meistern oder Schulen zugeschrieben worden.

H. Voss hat 1908 zwei Tafeln der Galleria Estense in Modena, eine «Verkündigung» und eine «Heimsuchung Mariä» dem Witzumkreis zugeschrieben[289]. Ein Jahr später fügte er eine dritte Tafel, eine «Ruhe auf der Flucht» (Slg. Cook, Richmond) dem vermeintlichen Altar bei[290]. Überzeugender war die Zuschreibung Winklers, der eine «Geburt Mariä», Lüttich, Universitätsbibliothek, den zwei Tafeln in Modena beiordnete[291]. Mela Escherich fand, die Tafeln in Modena stünden in «offensichtlichem Zusammenhang» mit dem Berliner «Ratschluß der Erlösung» aus der Werkstatt des Witz und einer «Handschrift der 24 Alten» ebenda. Aber nur in dem zweiten Punkt hat ihr die Forschung recht gegeben. Die «Handschrift der 24 Alten» wurde 1959 von Winkler dem Maler der Tafeln in Modena zugesprochen[292]. Diesen Meister setzt Winkler mit dem schon erwähnten «Jos Amman von Ravensburg» gleich, der als «Justus d'Allemagna» das Verkündigungsfresko in Genua, S.M. di Castello, signierte. Selbst wenn die Identifizierung des Jos mit dem Justus bezweifelt werden kann, so ist die stilistische Zuschreibung der Tafeln in Modena an den «Meister der Münchener Marientafeln», wie Jos Amman früher benannt wurde, völlig überzeugend[293].

A. Stange hat 1961 das Fragment einer «Madonna mit Kind» in französischem Privatbesitz dem Konrad Witz zugeschrieben[294]. Die Gründe für die Zuschreibung sind nicht überzeugend. Wenn

[289] H. Voss, Einige unerkannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien, Zf. f. Bild. Kunst 19, 1908, S. 282ff.

[290] H. Voss, A high German Painting of the fifteenth century in the Cook Collection at Richmond, Burl. Mag. 15, 1909, S. 44.

[291] F. Winkler, Ein Bild aus dem Kreis des Konrad Witz, Zs. f. Bild. Kunst NF 25, 1914, S. 217.

[292] M. Escherich, K. W., 1916, S. 185; F. Winkler, a.a.O. S. 51ff.

[293] Winkler, a.a.O. S. 80. Die Benennung «Meister der Münchener Marientafeln» stammt von den zwei Tafeln in Zürich, die zu einem Altar der Frauenkirche München gehört haben.

[294] A. Stange, Ein Madonnenbild von Konrad Witz... Pantheon 19, 1961, S. 39.

Stange anstatt des *übermalten* Genfer Marienkopfes den originalen Kopf der Nürnberger Maria der «Verkündigung» neben dem Fragment abgebildet hätte, würde wohl niemand denselben Meister dahinter vermuten. Dieses Madonnenfragment ist nicht von Konrad Witz und wahrscheinlich nicht einmal oberdeutsch.

In diesen Abschnitt gehören auch die sechs Apostelzeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. E. Bock hat diese Zeichnungen in die «Schule des Konrad Witz» eingeordnet[295]. A. Stange sieht in ihnen Nachzeichnungen nach verlorengegangenen Werken des Witz[296]. Ich möchte mich jedoch H. Röttgen anschließen, wenn er schreibt: «Die Zeichnungen haben nichts mit Witz zu tun, stehen aber in Beziehung zum burgundischen Kreis, letztlich mit Anregungen der Sluterschen Kunst.»[297] Der Charakter dieser sechs Studien ist zwiespältig. Der rotgetönte Grund weist auf eine Entstehung in Deutschland hin, aber stilistisches Vergleichsmaterial fehlt in diesem Gebiet. Einen verwandten Faltenstil findet man bei dem «Meister der Verkündigung von Aix». Die Kopftypen und die selbstsichere Gestik schließlich lassen uns eine Datierung nach der Jahrhundertmitte vorschlagen.

Schlußbetrachtung

Eine «Schule des Konrad Witz» im Sinn einer kontinuierlichen Nachfolge gibt es nicht. Die Untersuchung des oberdeutschen Bestandes hat ergeben, daß einzelne Tafeln Einflüsse von Konrad Witz zeigen. Diese Einflüsse oder Übernahmen des Witzstiles beschränken sich auf den Figurenstil, Kopftypen, Faltenstil, Landschaftselemente, ohne daß das eigentlich Neue des Witz kopiert wird. Eine Nachahmung der Genferseelandschaft, die geistig die größte Leistung des Witz darstellt, wurde nicht versucht. Denn mit dem «Wunderbaren Fischzug» wurde nicht nur zum erstenmal nördlich der Alpen ein Landschaftsporträt geschaffen, sondern auch die Atmosphäre, die Luft, in einer großformatigen Landschaft zum erstenmal dargestellt und den heiligen Personen übergeordnet (mit Ausnahme Christi, der erscheinungshaft abgesondert ist), was ein bedeutender Schritt zur realistischen Landschaftsgestaltung hin

[295] E. Bock, Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen, Textband S. 19, Nr. 47–52, Tafelbd. I, Taf. 29–31.
[296] A. Stange, IV, S. 151.
[297] H. Röttgen, Dissertation, S. 177, Anm. 1.

ist[298]. – Auch die großartige Einfachheit der Nürnberger «Verkündigung», die dieses Bild zu einer der schönsten Tafeln des 15. Jahrhunderts macht, ist nicht nachgeahmt worden.

Die Gründe für den geringen Einfluß des Witz auf die zeitgenössische Kunst liegen in verschiedenen Faktoren.

1. Konrad Witz ist früh gestorben. Seine Schaffenszeit beträgt, soweit wir wissen, ungefähr ein Jahrzehnt. Es hat den Anschein, daß Witz seine Altäre nicht alle vollendet hat. Wenn wir die Basler Quelle von 1450 über den Altar von St. Leonhard auf den Heilsspiegelaltar beziehen dürfen – und die Annahme, daß der Heilsspiegelaltar für diese Kirche gemalt wurde, hat sich heute allgemein durchgesetzt[299] – so geht daraus eindeutig hervor, daß der Heilsspiegelaltar nicht fertig gemalt worden ist[300]. Nach dieser Quelle hat Matheus Ansinger (= Ensinger), der Münsterbaumeister von Bern, im Jahre 1450 von dem Propst «des gotshuses sant Lienhart» 200 Gulden Nachzahlung verlangt für die Altartafel, die er «vor etlichen ziten» der Kirche verkauft hatte. Es kommt zu einem Streit zwischen dem Propst und dem Berner Münsterbaumeister, der von dem Basler Bürgermeister, Bernhart von Ratperg, entschieden wird. Matth. Ensinger bekommt nur 100 Gulden ausgezahlt, da «die tafel ... bresthaftig worden» ist und «*so werent ouch noch etliche bilde darin ze machen*». Weiter unten in dem Schiedsspruch wird noch einmal betont, daß die 100 zurückbehaltenen Gulden «gantz hin und abe sin für die gebresten derselben tafeln und *das, so noch daran ze machende gewesen ist*»[301].

Wenn der Heilsspiegelaltar wirklich in St. Leonhard gestanden hat, dann muß sich diese Quelle auf ihn beziehen. Für die Annahme der Aufstellung in St. Leonhard spricht als erstes, daß der hl. Bartholomäus dargestellt ist, der in Basel nur in dieser Kirche, zusammen mit dem hl. Leonhard als Hauptpatron verehrt wurde[302]. Zweitens ist der Heilsspiegelaltar einseitig von rechts her beleuchtet. Im Chor von St. Leonhard sind im 15. Jahrhundert die nördlichen Hochfenster zugemauert worden[303], so daß nur die Südfenster als

[298] Röttgen, a.a.O. S. 33 «Allen Figuren im Boot ist gemeinsam, daß die Abschwächung ihrer farbigen Intensität ihrer formal-gegenständlichen Lokalisierung entspricht... Die Bedeutung des «Fischzuges» liegt in der Angleichung der Apostel, als heiliger Figuren, an die Gegebenheiten des Raumes».

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

[300] Quelle siehe H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte des XV. und XVI. Jahrhunderts, Oberrhein II, Stuttgart 1936, S. 127.

[301] H. Rott, a.a.O. S. 127, Auszeichnung von der Verfasserin.

[302] Maurer, a.a.O. S. 223 und Anm. 3.

[303] Maurer, a.a.O. S. 186.

Lichtquelle vorhanden waren. Diesem Faktor hätte der Maler Rechnung getragen, indem er auch auf dem Altar alles gemalte Licht nur von rechts einfallen ließ. Wenn wir diese Gründe als hinreichend anerkennen, den Heilsspiegelaltar in die Leonhardskirche zu lokalisieren, so darf angenommen werden, daß dieser Altar nicht vollendet wurde. – Vorläufig muß das Ganze jedoch Hypothese bleiben, darauf möchte ich ausdrücklich hinweisen, denn ganz sicher können wir über die Vermittlung und Aufstellung des Heilsspiegelaltars nicht sein. Immerhin darf man mit der Möglichkeit rechnen, daß der Heilsspiegelaltar nicht vollendet wurde. Über die Nicht-Vollendung des Genfer Altares hat H. Röttgen in seiner Dissertation eine interessante Hypothese aufgestellt[304]. Durch die gründliche Analyse der Farbgebung der «Befreiung Petri» kam er zu dem Ergebnis, daß diese Tafel nicht mehr von Witz selbst vollendet worden sei (Überwasser, Taf. 17). Dafür spricht unter anderem die Änderung der Vorzeichnung einer Säule, die heute gut im Blau des Himmels sichtbar ist, in das Loggiengebäude. Zu der Farbigkeit schreibt Röttgen: «Ist die Farbgebung der übrigen Tafeln wuchtig und vergleichsweise primitiver, so zeichnet sich die ‚Befreiung' vielmehr durch ein deutliches Raffinement in Farbwahl und Farbverteilung aus.»[305] Die Tertiärfarben, die bei den Knechten verwendet werden, finden sich im Oeuvre des Witz sonst nicht. Ungewöhnlich sind schon die Benutzung von Sekundärfarben, die schwächeren Farbgegensätze und die größere Sensibilität der Farbwahl. Das führte Röttgen zu der Vermutung, Witz sei über der Ausführung dieser Tafel hinweggestorben[306]. Für die Nicht-Vollendung des Genfer Altares führt er außerdem folgende Argumente an: Die Figurengröße der beiden Flügel «Vorstellung des Stifters» und «Anbetung der Könige» ist verschieden. Die Figuren der «Anbetung» sind kleiner. Außerdem setzt auf dem Stifterbild der Boden am unteren Rand mit einem Absatz an, der auf dem linken Flügel fehlt. Zudem kniet der Stifter in der heutigen Anordnung mit dem Rücken zum Mittelbild. Röttgen folgert daraus, beide Tafeln seien ursprünglich allein für die linke Seite des Altares bestimmt gewesen, als unteres Geschoß das «Stifterbild», darüber die «Anbetung». «Es ergibt sich dann: 1. die verschiedene Figurengröße, nebeneinander störend, wird übereinander wirkungsvoll und findet sich bereits auf den Außenseiten des Heilsspiegelaltars, 2. die abschließende Stufe in der Stiftertafel wird als ästhetischer

[304] Röttgen, a.a.O. S. 76ff.
[305] Röttgen, a.a.O. S. 76.
[306] Röttgen, a.a.O. S. 96.

unterer Abschluß eines zweigeschossigen Altares erklärbar, 3. der Stifter kniet zum Mittelbild hin gewendet, 4. die Madonna der Stiftertafel erscheint als Abschluß zum Mittelbild hin, 5. die Bewegung der Figuren nach rechts entspricht der Orientierung der Tafel auf die Altarmitte ... Weiterhin hat die «Anbetung der Könige» in Übereinstimmung mit ihrer Planung für das zweite Geschoß einen stärker ‚abfallenden Boden' als die Stiftertafel. Auf den Außenseiten wird ebenso der niedrige Augenpunkt in «Petri Fischzug» mit der Stellung der Tafel im zweiten Geschoß verständlich»[307]. Der ursprüngliche Plan sah nach Röttgen einen zweigeschossigen Altar vor, der bei einer Breite von 6,10 m 2,64 m hoch gewesen wäre. Nach dem Ausscheiden (Tod?) des Witz wurde dieser Plan geändert, die «Befreiung Petri» von einem Schüler fertiggemalt, und die Tafeln als linker und rechter Flügel angeordnet, wie es heute die Scharniere beweisen.

Diese aufgrund kluger Beobachtungen aufgestellte Hypothese erscheint mir sehr überzeugend. Es ist gut möglich, daß Konrad Witz schon 1445 gestorben ist. Im Zinsbuch der Stadt Basel ist eine leider nicht datierte Eintragung, die «meister Cunratz, des molers seligen wittwe» nennt. Diese Eintragung kann schon aus dem Jahre 1445 stammen[308]. Witz wäre demnach mitten aus seiner Arbeit heraus gestorben, auf der Höhe seiner Kunst, zu einer Zeit, als er *noch keinen größeren Kreis von Schülern* gesammelt hatte. (In den erhaltenen Werken läßt sich außer auf der Genfer «Befreiung Petri» keine Schülerhand nachweisen.) Bei einigen Werkstattarbeiten sieht man deutlich, daß Witz selbst dahinter stand (zum Beispiel beim Ambraser Kartenspiel). Die Reihe bricht mit seinem Tod ab. Auf qualitätvolle Arbeiten wie die Berliner Zeichnung «Maria und Kind im Gemach» oder auch das «Olsberger Fragment» folgen auffallend schwächere Tafeln wie die Basler Doppeltafel, die aber auch noch in der Werkstatt, die von der Witwe des Malers weitergeführt wurde, entstanden ist. Fremde Züge dieser Tafel wie die stillebenartig verteilten Töpfe und Krüge, das ungleiche Verhältnis von Landschaft zu Goldgrund, die verschiedenen Größenmaßstäbe der Figuren zeigen deutlich, daß Witz das nicht mehr beaufsichtigt haben kann. Mit dem Tod der «frow Urseln» hat die Werkstatt dann ein Ende gefunden. Wahrscheinlich hat die «Molerin» den Betrieb nur noch auslaufen d. h. begonnene Arbeiten vollenden lassen, aber keine neuen Aufträge mehr angenommen. Daß die Werkstatt noch weiterexistierte, zeigen die Steuerabrechnungen der

[307] Röttgen, a.a.O. S. 99.
[308] P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 34; Rott, a.a.O. S. 22.

Frau Ursel. Spätestens 1448 ist sie gestorben, wie aus dem Verkauf des Hauses Zum Pflug an der Freienstraße hervorgeht[309].

Ein Grund für die geringe Auswirkung der Kunst des Konrad Witz auf die Malerei seiner Zeit liegt also in seinem frühen Tod. Ein zweiter Grund ist vielleicht, daß er zwei Altäre nicht vollendet hat und dadurch weniger Breitenwirkung hatte. Daß der Genfer Altar nicht vollendet wurde, erscheint so gut wie gesichert. In Genf zeigt sich bezeichnenderweise auch nicht die geringste Spur einer Einwirkung seiner Kunst. «In Genf selbst bezeichnen schon die Fresken der Kirche St-Gervais von 1449 das Aufkommen der nächsten Generation.»[310]

2. Die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einsetzende niederländische «Welle» hat eine Eigenentwicklung des oberdeutschen Gebietes, die an die Kunst des Witz hätte anschließen können, verhindert. «So ergriff der neue Stil niederländischer Malerei, der in dem Werke Rogiers van der Weyden seine vollkommenste Prägung gefunden hatte, kurz nach der Jahrhundertmitte von der deutschen Kunst in allen ihren Teilen Besitz. An vielen Orten Deutschlands zur gleichen Zeit tauchen niederländische Kompositionen, niederländische Typen auf, niederländische Formgebung wird zur Modesprache einer Generation, deren Meister durch gemeinsame Schulung an fremden Bildungsstätten verbunden sind ...»[311] «Auf die Generation des Witz ist ein anderes Geschlecht gefolgt. Die Proportionen der Gestalten haben sich gewandelt. Die untersetzten Menschen, die breitbeinig, schwerfällig standen, sind schlank emporgewachsen und ihre Gliedmaßen bewegen sich leicht ... Das stille Beieinander statuarischer Figuren löst sich in eilige Beweglichkeit, und wenn ehedem nur schwer die Gelenke sich bogen, so kann es nun nicht genug sein an kontrastierendem Einwärts und Auswärts der schlanken Glieder ...[312]»

Das Grundprinzip des neuen spätgotischen Stiles ist die Bewegung. Kern und Ausgangspunkt der Bewegung ist die menschliche Gestalt, ihre Glieder und ihre Gelenke. Die neue, realistische Menschenschilderung bildet das Gegenteil zu den Gewandfiguren des Witz, bei denen der Körper von der umgebenden Hülle bedingt und gebildet wurde. Es ist nicht verwunderlich, daß Rogier van der Weyden das große Vorbild wird: «Bei Rogier sind alle Formen fließend verbunden durch eine Bewegung, die über alles gleichmäßig hinweggeht, alles ist unter den Einheitsnenner der Bewe-

[309] Rott, a.a.O. S. 23.
[310] J. Gantner, K. W., 1943, S. 41.
[311] C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 157.
[312] Glaser, a.a.O. S. 158.

gung gebracht ...[313]» Die kompositionelle Einheit entsteht aus jener innerbildlichen Bewegung, so faßt es O. Pächt zusammen, der als einer der ersten die Kompositionsweise Rogiers analysiert hat[314]. Die niederländische Kunst hat aber nicht eine hilflose deutsche Kunst überschwemmt, sondern die deutsche Kunst hat in den Errungenschaften der niederländischen Malerei die geeigneten Mittel entdeckt, das eigene Stilwollen zu verwirklichen[315]. Von daher wird verständlich, daß die Kunst des Konrad Witz keinen großen Nachhall gehabt hat. Ich zitiere noch einmal Pächt: «Überblickt man die deutsche Kunstgeschichte des späten Mittelalters, so wird man die Beobachtung machen, daß es immer dann zu wirklich ‚stil'bildenden künstlerischen Bewegungen kommt, wenn ein *dynamisches Formprinzip* einen zentralen Rang einnimmt, so im Weichen Stil, in der Zeit von 1460–1480, im Parallelfalten- und Donaustil von 1520–1530. Dagegen haben in den Zwischenzeiten selbst die größten Potenzen wie Dürer oder *Konrad Witz* nicht ‚stil'bildend gewirkt.[316]» (Auszeichnung von der Verfasserin) – Das Wesen der Witzschen Kunst ist eben nicht dynamisch, sondern statisch. Seine Kompositionen sind aus Zweier- oder Dreiergruppen gebaut (mit wenigen Ausnahmen). Seine Figuren bewegen sich nicht, sondern verharren in feierlich-starrer Ruhe in ihrem Stand- oder Sitzmotiv. Es sind statische Bilder im Gegensatz zu Aktionsbildern. Das Gelenk, das in der Folgezeit eine so wichtige Funktion als Ausgangspunkt der Bewegung hat, bleibt bei Witz verhüllt. Die Körper werden aus Gewand und Schlagschatten gebildet, ihre Glieder sind noch nicht Ursache für komplizierte Kompositionslinien und -beziehungen. Die «Unruh im Gemäl», von der Dürer spricht, existiert bei Witz noch nicht.

Dazu kommt, daß das Primat der Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland von der Malerei auf die Graphik und die szenische Plastik (Altarschreine) überging. Auf diesen Gebieten hat die deutsche Kunst jener Zeit Erstklassiges geleistet[317]. Der Stilwille der Zeit konnte sich offenbar in diesen Gattungen besser und vollkommener ausdrücken als in der Malerei. Konrad Witz gehörte einer Zwischenzeit an, wie der «Meister des Tucher-Altares» in Nürnberg oder Massaccio in Florenz, die ohne weitreichenden Einfluß blieb.

[313] O. Pächt, Die historische Aufgabe Michael Pachers, in: Kunstwiss. Forschungen Bd. I, Berlin 1931, S. 95 ff., Zitat S. 107.

[314] Vgl. O. Pächt, Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus, Belvedere 1926, S. 161.

[315] Vgl. Pächt, Kunstwiss. Forschungen I, S. 106/107.

[316] Pächt, a.a.O. S. 111.

[317] Pächt, a.a.O. S. 110.

3. Ein letzter Grund mag sein, daß Witz von seinen Zeitgenossen nicht verstanden wurde. Seine Hauptleistung, die Genferseelandschaft, blieb ohne Nachahmung. Äußere Gründe dafür wurden schon genannt. Aber unter den zeitgenössischen Malern scheint auch keiner gewesen zu sein, der die Bedeutung dieser Landschaft erkannt hat. Die Landschaft auf der Georgs- und Martinstafel des Sierenzer Meisters ist stark geometrisch gebaut, das räumliche Hintereinander wird durch den Farbwechsel von Grün zu Blau erreicht, ohne daß die Farben des Hintergrundes wesentlich abgeschwächt würden. Eine Darstellung der Atmosphäre wird nicht versucht. Auf der Basler «Geburt Christi» wird die Landschaft sogar wieder vor einen Goldgrund gesetzt. Das bedeutet einen Rückschritt gegenüber dem, was Witz erreicht hat.

Die Kunst des Witz, so formuliert es Pinder, bleibt «ein Versprechen, das erst sechzig Jahre später von der oberdeutschen Kunst in breitem Maße ausgelöst wurde»[318]. Erst dann beginnt die Blütezeit der Landschaftsmalerei, an deren Beginn die Genferseelandschaft des Witz völlig vereinzelt steht.

[318] W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit, Leipzig 1937, S. 271.

Abb. 15. Verkündigungsengel. Zürich, Kunsthaus.

Abb. 16. Anbetung der Könige. Zürich, Kunsthaus. Rückseite von Abb. 15.

Abb. 17. St. Georg. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 18. Beweinung Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Rückseite von Abb. 17.

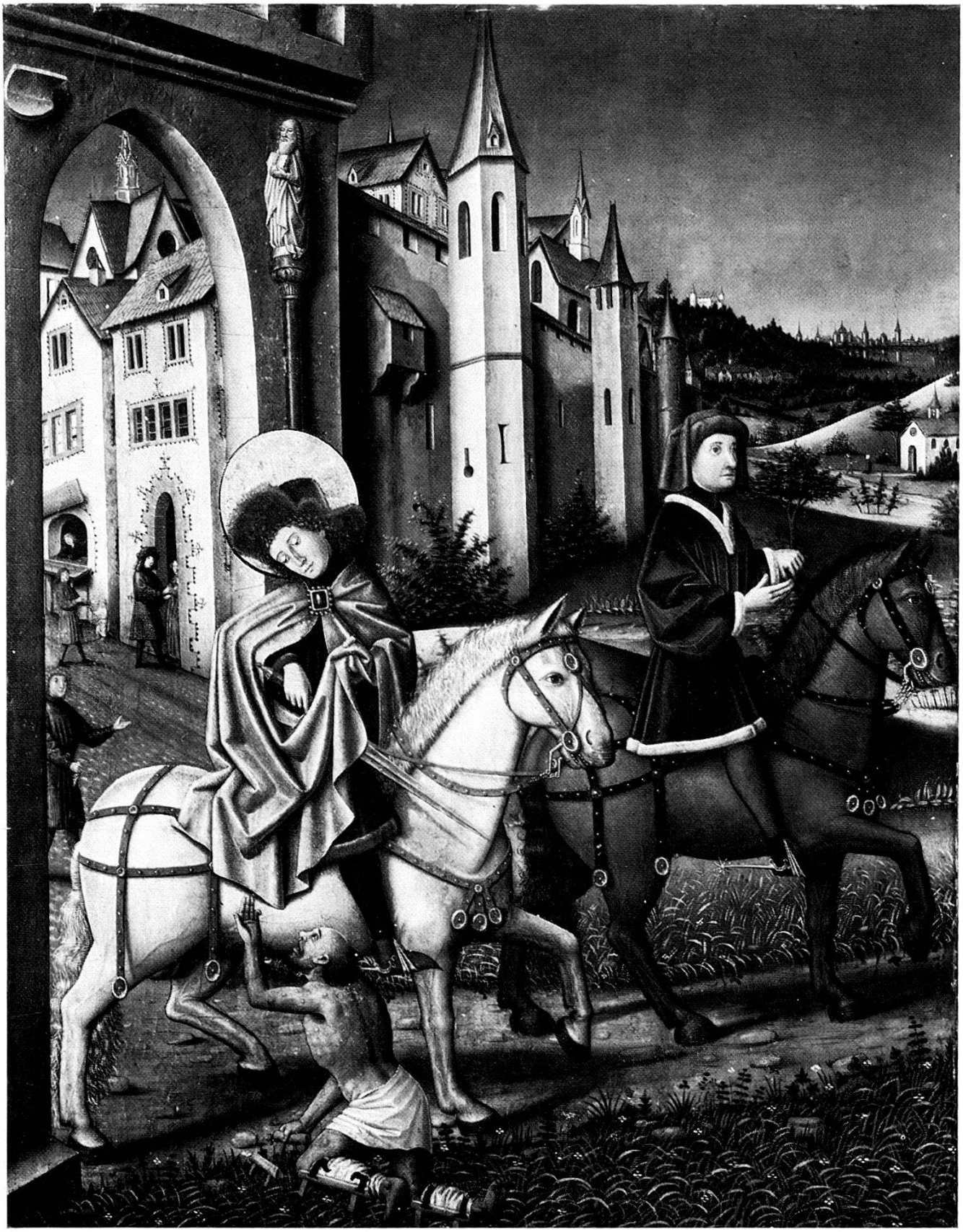

Abb. 19. St. Martin. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 20. Jünteler-Epitaph (Zustand vor dem Brand). Schaffhausen, Museum Allerheiligen.

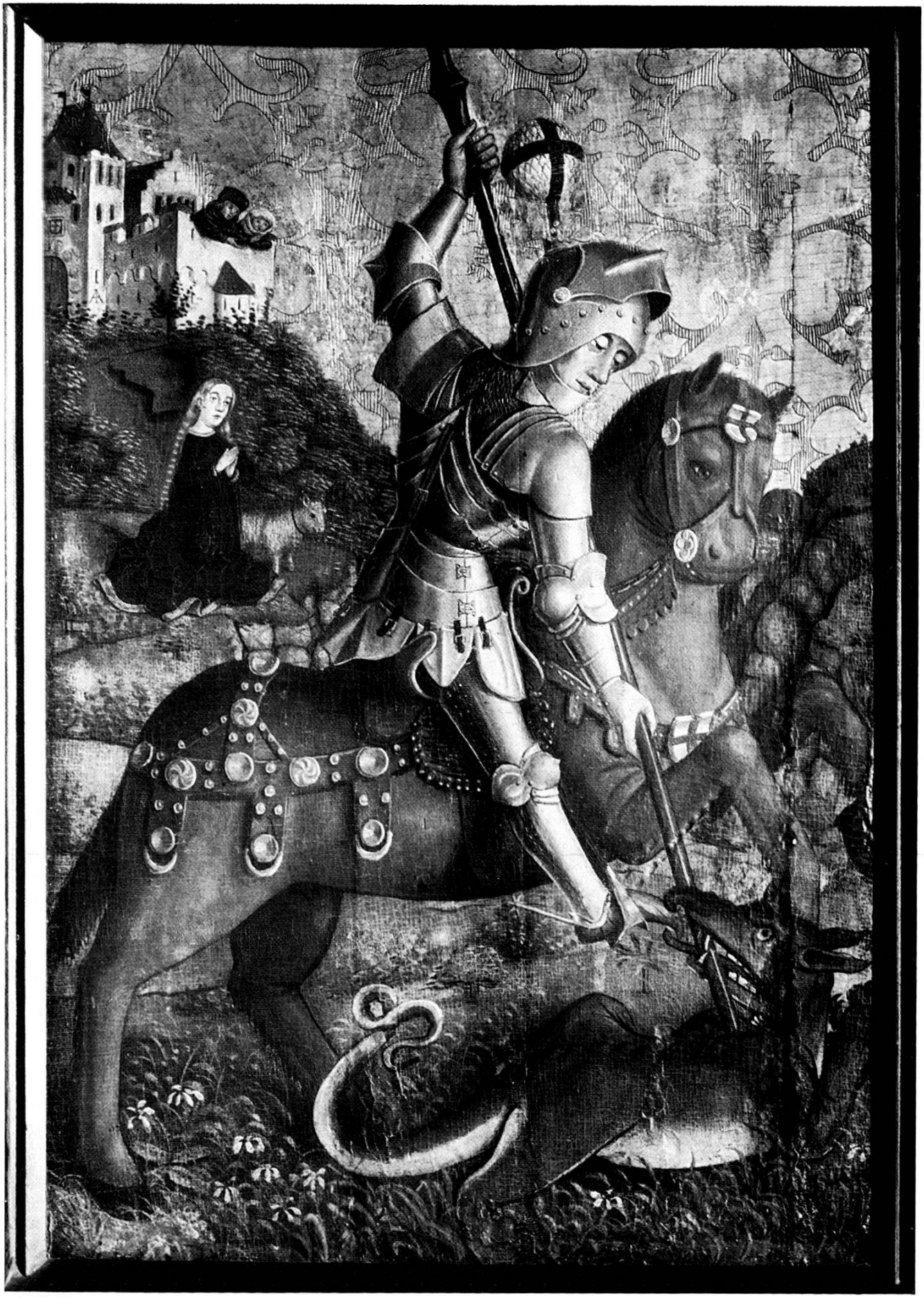

Abb. 21. Hl. Georg. Zürich, Landesmuseum.

Abb. 22. St. Christophorus. Berlin, Gemäldegalerie Dahlem.

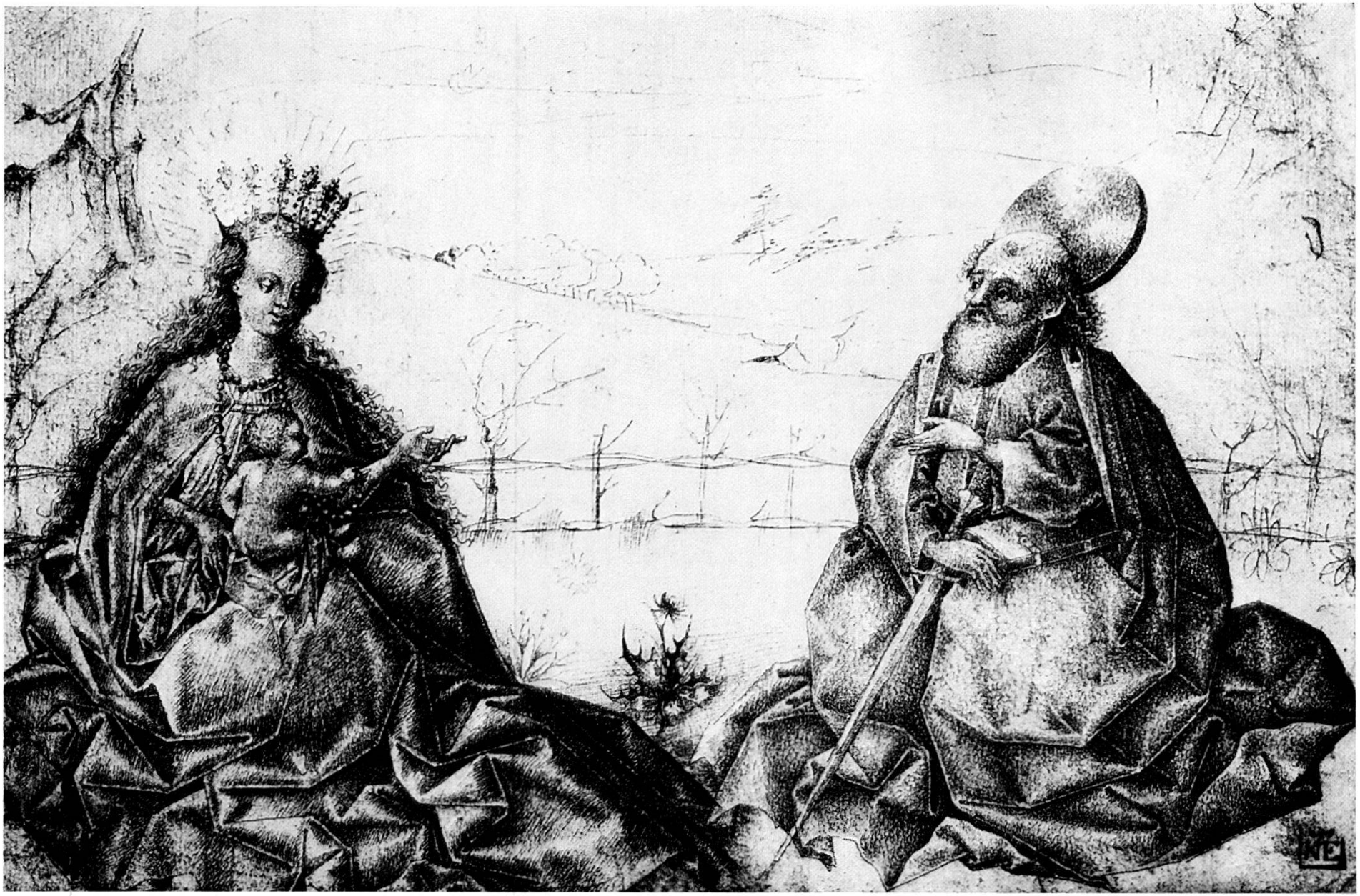

Abb. 23. Maria mit Kind und hl. Paulus. Budapest, Museum der Schönen Künste.

Abb. 24. Großbasler Totentanz: Kopf des Herolds (Zustand nach der Restaurierung). Basel, Historisches Museum.

Abb. 25. Großbasler Totentanz: Fragment des Jünglings (Zustand nach der ersten Übermalung). Basel, Historisches Museum.

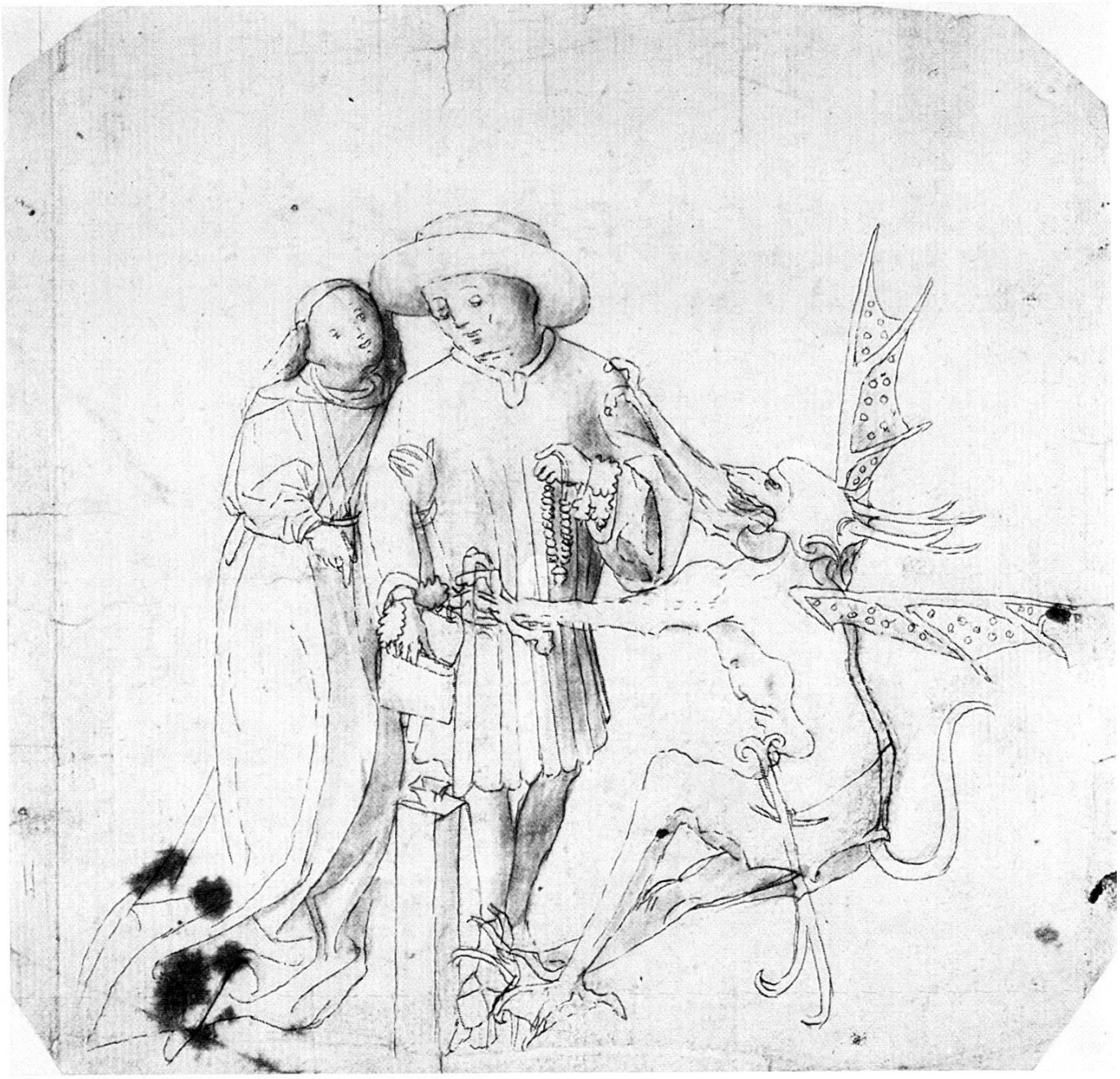

Abb. 26. Mann am Opferstock. Basel, Kupferstichkabinett.

Abb. 27. Kopf der Maria aus der «Marienkrönung».
Kaiseraugst, christkatholische Kirche, südliche Chorwand.

Abb. 28. Mannalese. Tüllingen, evangelische Kirche, Chor.

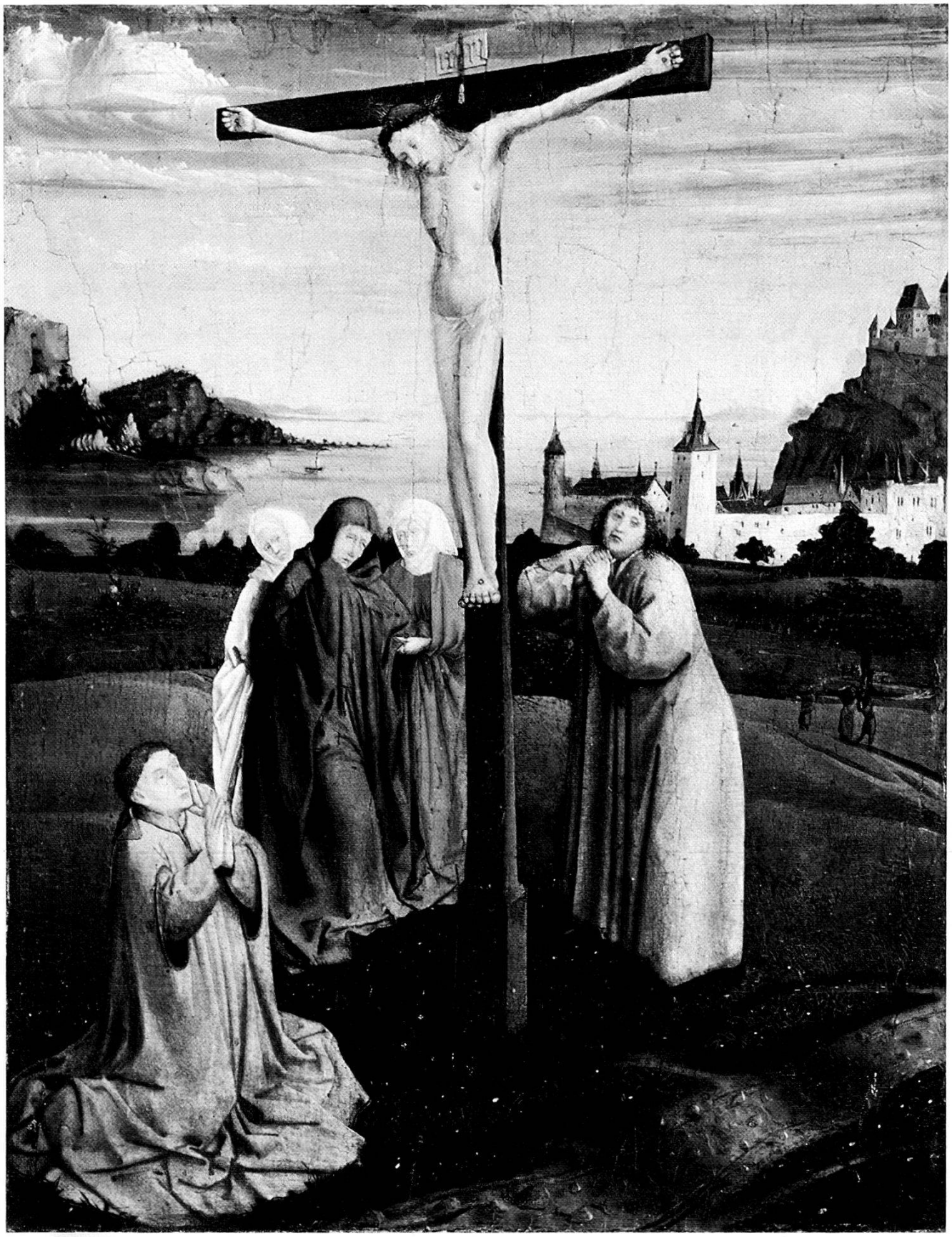

Abb. 29. Kreuzigung. Berlin, Gemäldegalerie Dahlem.

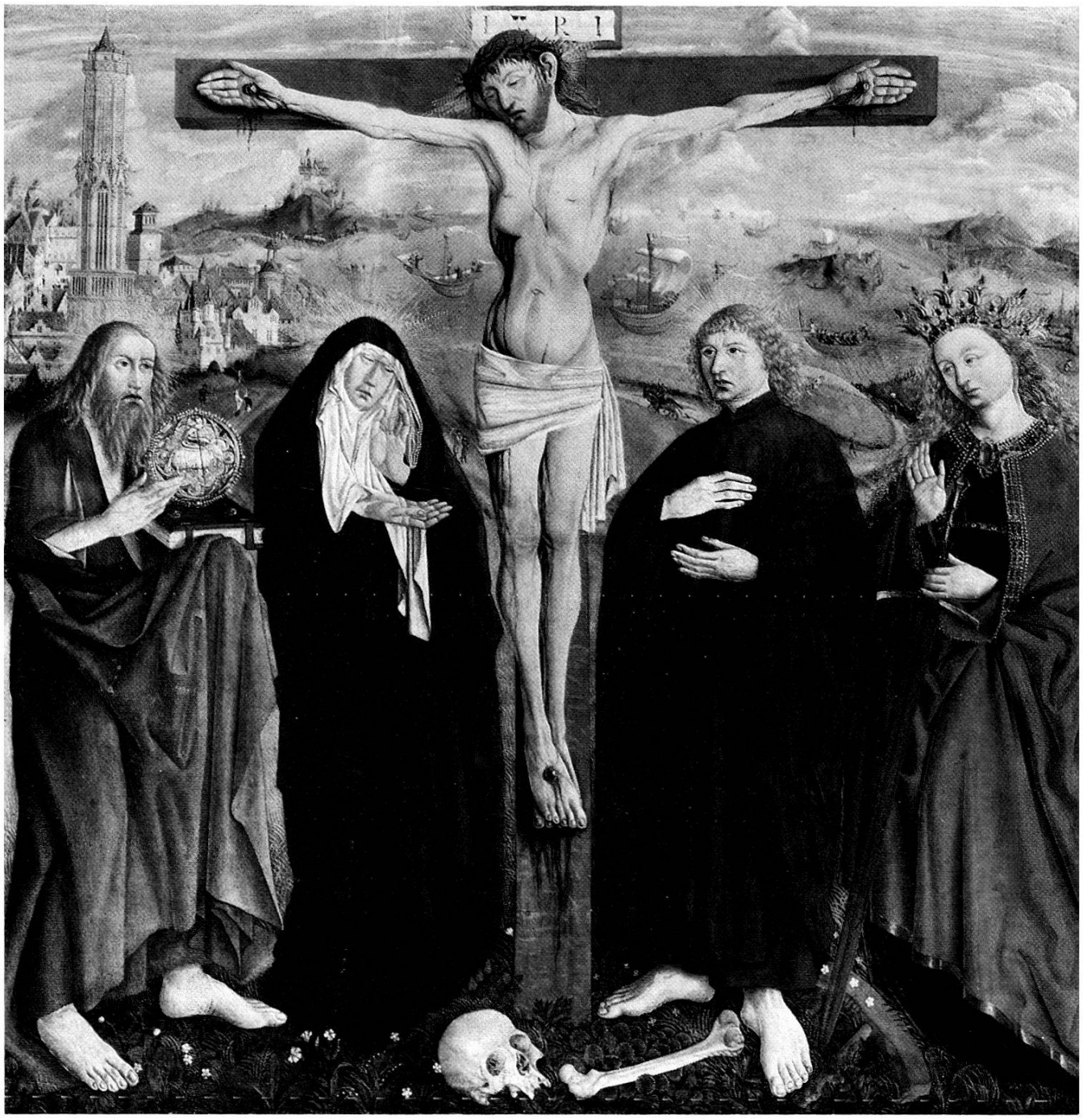

Abb. 30. Kreuzigung. Feldbacher Altar: Mittelbild. Frauenfeld, Museum des Kantons Thurgau.

Abb. 31. Der hl. Paulus und der hl. Antonius. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Katalog *

Olsberger Madonna (Abb. 1)

Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Technik: Gefirnißte Tempera auf mit Leinwand überzogenem Tannenholz.
Maße: 67,2 × 55,5 cm, ohne Anstückung 64,4 × 51,5 cm.
Erhaltung: Die Tafel ist ein Fragment. Sie wurde 1912 gründlich restauriert. Die blaue Übermalung des Goldgrundes wurde entfernt. Auf der linken Seite wurden 5,5 cm, auf der unteren Seite 4 cm angestückt. Die Krone Mariä wurde stark ergänzt. – Der ursprüngliche Goldgrund ist ganz abgerieben, aber das alte Muster ist noch sichtbar. Die oberste Farbschicht hat sehr gelitten. Der linke Ärmel Mariä hat fast keine Farbsubstanz mehr. Viele Farbpartikel sind herausgebrochen, besonders am Rücken des Kindes. Die Höhen des blauen Mantels sind zerstört, beim Inkarnat des Kindes fehlt die oberste Malschicht. Der Kontur des Kindes ist von einer ungeschickten Hand grob und entstellend nachgezogen.
Provenienz: Nach der Überlieferung soll das Fragment aus dem ehemaligen Nonnenkloster Olsberg bei Rheinfelden stammen. Wendland (K. W. 1924, S. 79) berichtet, es sei in einem Bauernhaus in der Nähe des Ortes gefunden worden. Die Tafel wurde 1912 von einem August Meyer, Sissach, für das Basler Museum angekauft.
Zuschreibung: Werkstatt des Konrad Witz.
Literatur: M. Escherich, K. W., 1916, S. 132ff.; H. Wendland, K. W., 1924, S. 78ff.; H. Graber, K. W., Nachtrag 1924, S. 18; L. Baldass, Graph. Künste 1926, S. 81; H. Jantzen, Oberrhein. Kunst I, 1926, S. 99; W. Überwasser, K. W., o. J. (1938) S. XXII; J. Gantner, K. W., 2., erweiterte Aufl. 1943, S. 35; H. A. Schmid, K. W., in: Thieme-Beckers Künstlerlexikon 36, 1947, S. 152; A. Stange, Dt. Mal. d. Gotik, IV, 1951, S. 152; H. Röttgen, Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 83.

Zeichnung: Hl. Joseph (Abb. 2)

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.
Technik: Feder, laviert.
Maße: 11,4 × 7,9 cm.
Erhaltung: Am Ellbogen des linken Armes ist eine Dünnstelle mit einem kleinen Loch. Über den Kopf und Oberkörper der Gestalt sind von links oben nach rechts unten zwei zinnoberrote, unregelmäßige Striche gezogen. Über Brust und Gewand sind winzige Spritzerchen von karminroter Tusche verstreut. Auf der Rückseite, am Rand, steht «hans».
Provenienz: Aus dem Band H. 16095 B 128 der Württ. Landesbibliothek. Der Quartband von 21,4 × 14,5 cm Größe enthält 1. das «Mariale sive sermones de beata Maria virgine» des Jacobus de Voragine, Venedig 1497, 2. die «Stiftung von St. Peter zum Einsiedel in Schönebuch», Ulm 1493. Der Einband von weißem Schweinsleder stammt wahrscheinlich aus dem schwäbischen Kloster Bebenhausen. Die Zeichnung war auf der Innenseite des Vorderdeckels unter einem wertlosen Kupferstich des 16. Jahrhunderts eingeklebt. Über beiden befand sich das Exlibris eines Herrn Ochsenbach. – Der Band hat 1594 einem J. Hermann Ochsenbach gehört, 1596 dessen Sohn Niclas, die beide auf den

* In den Katalog wurden nur die im Zusammenhang der Arbeit wichtigen Bilder aufgenommen.

Exlibris genannt sind. Von Niclas ging das Buch auf seinen Sohn Johann Friedrich über, der sein Lebensende in Einsiedel verbrachte und dem Kloster seine Bibliothek hinterließ. Durch die Säkularisierung gelangte der Band nach Stuttgart.
Zuschreibung: Werkstatt des Witz.
Literatur: H. Wentzel, Unbekannte altdeutsche Zeichnungen aus Württembergischen Archiven und Bibliotheken, in: Form und Inhalt, Kunstgesch. Studien f. Otto Schmidt, Stuttgart 1950, S. 333 (erste Veröffentlichung); H. Röttgen, Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 83.

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

Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 1971.
Technik: Feder, getuscht. Teilweise aquarelliert.
Maße: 291 × 200 mm.
Erhaltung: Das Blatt hat heute zahlreiche bräunliche Flecken. Es ist an mehreren Stellen eingerissen und geflickt. Ein Riß läuft quer über den Kopf des Kindes. An der rechten Schulter des Kindes ist ein kleines Oval eingefügt, ein zweiter, ausgebesserter Fleck von einem Zentimeter Durchmesser liegt rechts vom Kopf des Kindes. Das Blatt hat an vielen Stellen eine zart bräunliche Färbung angenommen.
Provenienz: Die Zeichnung wurde 1835 aus der Sammlung Nagler erworben.
Zuschreibung: Werkstatt des Witz.
Literatur: Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904, 2. Aufl. Nr. 608; D. Burckhardt, in: Handzeichnungen Schweizerischer Meister, hg. von P. Ganz 1904–1908, Textbd., Text zu Taf. II, 1; D. Burckhardt, in: Bruns Schweiz. Künstlerlexikon III, 1913, S. 518; M. Escherich, K. W. 1916, S. 114; E. Bock, Staatl. Museen zu Berlin, Die deutschen Meister, 1921, Bd. I, S. 88; M. Friedländer u. E. Bock, Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin o. J., S. 43; H. Graber, K. W. 1921, S. 39; H. Wendland, K. W. 1924, S. 96; L. Baldass, Graph. Künste 1926, S. 81; W. Überwasser, K. W. (1938), S. XXII; J. Gantner, K. W. 1943, S. 37; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, 1947, S. 152; P. L. Ganz, K. W. 1947, S. 84; A. Stange, Dt. Mal. d. Gotik IV, S. 141; H. Röttgen, Jb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien 57, 1961, S. 67.

Ambraser Hofjagdspiel (Abb. 4–9)

54 Karten eines Kartenspiels.

Wien, Kunsthistorisches Museum.
Technik: Federzeichnung mit Temperabemalung. Die Karten bestehen aus mehreren Lagen übereinandergeklebten Papiers. Der letzte Bogen der Rückseite war größer und wurde nach vorn umgeschlagen, so daß er als Rahmen des Kartenbildes fungiert. Die Rückseiten sind dunkelrot eingefärbt, damit das Kartenbild nicht durchschimmern konnte. Die Darstellung ist mit Feder vorgezeichnet und dann mit Tempera übermalt. Die Bildrahmen und die Hintergründe der König- und Damekarten sind mit Echtgoldbronze überzogen. Die Bemalung ist unvollendet. Das Inkarnat der Figuren, einige Pferde, Hunde und die Reiher und Falken sind nicht bemalt.
Maße: 155 × 95 mm.
Erhaltung: Gut, bis auf einige Scheuerstellen, besonders bei der Hunde-Dame. Falken-Acht und Hunde-Zwei sind verlorengegangen.
Provenienz: Das Kartenspiel wird zum erstenmal erwähnt im Inventar über die Verlassenschaft des Erzherzogs Ferdinand von Tirol auf Schloß Ambras vom

30. Mai 1596. Von der K. K. Hofbibliothek kam das Kartenspiel dann in das Kunsthistorische Museum.
Auf Falken-Unter, Falken-Sechs und Hunde-Fünf sind Wasserzeichen, die bis jetzt nicht identifiziert werden konnten (H. Röttgen, a.a.O. S. 48, Anm. 15).
Zuschreibung: Werkstatt des Witz.
Literatur: H. Röttgen, Das Ambraser Hofjagdspiel, Jb. d. Kunsthistor. Sammlungen Wien 57, 1961, S. 39ff. (Erste gründliche Bearbeitung des Kartenspiels); R. Eitelberger von Edelberg, Über Spielkarten, in: Gesammelte Kunsthistorische Schriften Bd. 3, Wien 1883, S. 262–322; Derselbe, Über Spielkarten, mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele, Teil 3, in: Mitt. der K.K. Zentralkommission Bd. 5, Wien 1860, S. 157 Nr. 6; E. Hartmann, Edler von Franzenshuld, Ein höfisches Kartenspiel des 15. Jahrhunderts, Jb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien I, 1883, S. 103; M. Geisberg, Das Kartenspiel der Kgl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart, Straßburg 1910, S. 12; A. Weixlgärtner, Ungedruckte Stiche, in: Jb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien 29, 1911, S. 261, Anm. 3; O. Reisig, Deutsche Spielkarten, Leipzig 1935, S. 17; W. L. Schreiber, Die ältesten Spielkarten, Straßburg 1937, S. 11.

Heilige Familie im Kirchenraum (Abb. 10)

Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte.
Technik: Tempera auf Holz.
Maße: 63,5 × 44,3 cm.
Erhaltung: Gut, bis auf eine gelbliche Firnistrübung, die besonders die Farben der Architektur verändert.
Provenienz: 1713 wurde die Tafel von einem Lorenzo Paccia dem Herzog von Parma verkauft. Sie blieb bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts im Palazzo del Giardino in Parma und kam dann durch Karl von Bourbon, den Erben der Farnese-Sammlung, nach Neapel (Vgl. Röttgen, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 85 Anm. 14).
Zuschreibung: Werkstatt des Witz, um 1445–48.
Literatur: D. Burckhardt, Basel-Festschrift 1901, S. 298; Derselbe, in: Bruns Schweiz. Künstlerlexikon III, 1913, S. 516; M. Escherich, K. W., 1916, S. 174; H. A. Schmid, K. W., 1920, S. 24; P. Ganz: Jahresbericht der Amerbach-Gesellschaft 1922, S. 20; J. Baum, Altschwäbische Kunst, 1923, S. 27 (Erwähnung); P. Ganz, Mal. d. Frührenaissance, 1924, S. 40; H. Wendland, K. W., 1924, S. 97; W. Überwasser, K. W. (1938) S. XI; J. Gantner, K. W. 1943, S. 16; P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 84; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, S. 152; A. Stange, Dt. Mal. d. Gotik IV, S. 143; H. Röttgen, Konrad Witz, Geschichte und Analyse seiner Farbgebung, Diss. Marburg 1958, S. 80ff.; H. Schwarz, The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout, Festschrift für W. Suida, London 1959, S. 90; H. Röttgen, Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 77ff.

Zeichnung: Lesende Maria mit Kind im Gemach (Abb. 11)

Erlangen, Universitätsbibliothek.
Technik: Feder, laviert.
Maße: 185 × 122 mm.
Erhaltung: Gut. Am unteren Rand und an der rechten Seite ist das Blatt etwas beschnitten. In der rechten unteren Ecke befindet sich ein falsches Holbein-Monogramm.

Provenienz: Aus der ehem. markgräflichen Bibliothek in Ansbach.
Zuschreibung: Werkstatt des Witz, um 1445–48.
Literatur: K. T. Parker, Drawings of the early German Schools, London 1926, S. 5; E. Bock, Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt 1929, S. 18f. Nr. 46 (Textband); W. Hugelshofer, in: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, hg. von Buchner u. Feuchtmayr, Augsburg 1928, S. 486; W. Hugelshofer, Schweizerische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Freiburg 1928, Nr. 2. Abb. I,2, Text S. 25; J. Zemp, Bericht über die Tätigkeit der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung 1929, Zürich 1930, S. 25, Anm. 11; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, 1947, S. 152; A. Stange, IV, 1951, S. 151; H. Röttgen, Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 81.

Der Ratschluß der Erlösung (Abb. 12)

Berlin, Gemäldegalerie Dahlem.
Technik: Tempera auf mit Leinwand überzogenem Tannenholz.
Maße: 132 × 159 cm.
Erhaltung: Der Goldgrund ist völlig neu, bei der Neuvergoldung wurde der alte Kreidegrund abgeschlagen. Anstückungen an der linken, der rechten und der untern Kante wurden bei der Restaurierung von 1924 entfernt. Die Tafel im heutigen Zustand ist Fragment. – Die oberste Malschicht fehlt heute, da die Tafel bei einer früheren Reinigung zu stark geputzt wurde. Die Gewänder von Maria und Elisabeth wirken stumpf und weisen zudem zahlreiche Flickstellen auf. Die Köpfe von Gottvater und Christus wirken auffallend weichlich, was auch von Restaurierungen herrührt. Der Thron und die Throndecke sind sehr stark und schlecht übermalt.
Provenienz: Die Herkunft ist unbekannt. 1910 wurde die Tafel von dem Pariser Kunsthändler M. F. Kleinberger der Berliner Gemäldegalerie geschenkt.
Zuschreibung: Werkstatt des Witz, um 1445–48.
Literatur: W. Bode, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen in Berlin 31, Juni 1910, S. 227; M. Escherich, Der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz, Jb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 35, 1914, S. 248f.; Dieselbe, K. W., 1916, S. 93ff.; H. Wendland, K. W., 1924, S. 64ff.; M. Escherich, Neue Ergebnisse über Konrad Witz, Zf. f. Bild. Kunst 58, 1924, S. 189ff.; L. Baldass, Graph. Künste 49, 1926, S. 80f.; H. Graber, K. W., Nachtrag 1924, S. 16; W. Hugelshofer, in: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, hg. von Buchner und Feuchtmayr, Augsburg 1928, S. 484; W. Überwasser, K. W. (1938), S. XXI; J. Gantner, K. W., 1943, S. 37; P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 47 u. 84; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, 1947, S. 152; J. Baum, Der Schrein des Basler Heilsspiegel-Altares des Konrad Witz, in: Kunst I, 1948, S. 18ff. A. Stange, Dt. Mal. d. Gotik IV, S. 148.

Fürbitteszene/Geburt Christi (Abb. 13, 14)

Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Technik: Gefirnißte Tempera auf Tannenholz. Innenseite (Geburt Christi) mit Leinwand überzogen.
Maße: 136 × 165 cm.
Erhaltung: Fürbitteszene: Der Hintergrund, die Gewänder, Fußboden und Heiligenscheine waren dick übermalt, als die Tafel entdeckt wurde. Die Wiederherstellung wurde von dem Restaurator Albert Schenk zusammen mit Fred Bentz ausgeführt; es wurden vor allem die Übermalungen entfernt und kleinere

Retouchen angebracht (1929). An den Nimben ist keine Spur des alten Goldes mehr erhalten. Dicke, schwarze Linien früherer Übermalungen lassen sie als plastische Teller erscheinen. *Geburt Christi:* Die Farben sind stark abgerieben; die Gewänder sind in der Oberfläche wohl nirgends mehr unversehrt. Die Gesichter sind im Bildersturm verkratzt worden. Die Kratzspuren eines scharfen Gegenstandes, mit dem auch das Gewand Mariä beschädigt wurde, sieht man heute noch. Eine erste Wiederherstellung erfolgte wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert (nach Zemp). Die Beschädigungen wurden flüchtig repariert, das Christkind, die Köpfe der Engel und von Maria und Joseph übermalt. Mehrere Konturen wurden mit Schwarz nachgezogen. An manchen Stellen war das Bild auch mit Rotstift verschmiert worden: an der Mauer und am Kleid des Joseph. Eine zweite Überarbeitung erfolgte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Joseph, der ursprünglich ohne Nimbus war, bekam nun einen Heiligenschein und wurde zu einem Barockheiligen umgestaltet. An Stelle der Kapuze erhielt er langes, dunkles Haar. Über das rote Gewand des Verkündigungsengels wurde ein grüner Mantel gemalt, sein Schriftband erhielt Worte. Die Gewänder und der Boden des Vordergrundes wurden mit breiten Pinselstrichen überstrichen.
Provenienz: Aus der Sammlung Sturzenegger, St. Gallen. Vorher soll die Tafel in Privatbesitz im benachbarten Dorf Abtwil gewesen sein. 1927 wurde sie von der Gottfried Keller-Stiftung gekauft und seit 1932 als Depositum im Basler Kunstmuseum ausgestellt.
Zuschreibung: Werkstatt des Witz, um 1445–48.
Literatur: H. Wendland, Zwei unbekannte Gemälde des Konrad Witz. Der Cicerone 20, 1928, I, S. 185; J. Zemp, Bericht über die Tätigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried-Keller-Stiftung 1929, Zürich 1930, S. 10ff.; H. Koegler, Die Geburt Christi, ein Gemälde von Konrad Witz, Die Garbe 17, Nr. 6, 1933, S. 172; W. Überwasser, K. W. (1938) S. XXII; J. Gantner, K. W. 1943, S. 37; P. L. Ganz, K. W. 1947, S. 59; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, S. 152; A. Stange, Dt. Mal. d. Gotik IV, 1951, S. 149.

Verkündigung und Epiphanie (Abb. 15, 16)

Zürich, Kunsthaus, Inv.-Nr. 1466 und 1623.
Technik: Tempera auf Leinwand über Tannenholz.
Maße: 101 × 103 cm.
Erhaltung: Die Tafel ist auf allen Seiten beschnitten. Sie war bei ihrer Auffindung von einer Schmutzschicht völlig zugedeckt. 1922 wurde sie von Fred Bentz, dem Restaurator des Basler Kunstmuseums, gereinigt und restauriert. Das Holz hatte sich stark gekrümmt und mußte geradegezogen werden. 1925 wurde die Tafel auseinandergesägt. Die *Verkündigung* ist teilweise sehr gut erhalten, vor allem die Stillebenpartie. Rechts unten fehlt ein großes Stück der Malerei völlig. Ein Kreis, der die Gestalt des Engels einfaßt, zeigt zahlreiche kleinere Beschädigungen der Malschicht. Vielleicht hat die Tafel einmal in einem runden Rahmen gesteckt, der nur den Engel als Ausschnitt freiließ und unter dessen abdeckenden Seiten sich die übrige Malerei vorzüglich erhalten hat. Am Gewand des Engels ist nur noch wenig von der ursprünglichen Maloberfläche erhalten. Das Gewandstück mit Goldborte unterhalb des Knies zeigt, wie das Gewand einmal ausgesehen hat. Die queroblonge Flickstelle über der linken Hand des Engels stammt aus der Entstehungszeit der Tafel. Die Seite der *Epiphanie* hat mehr gelitten. Die gesamte Maloberfläche ist bis auf wenige Stellen lädiert. Abgesehen von kleineren Fehlstellen, an denen die Farbe herausgebrochen ist, sind die obersten Lasuren durch zu starkes Putzen

zerstört, so daß die Gewandfalten z. B. hart wirken. Nur zentimeterweise ist die ursprüngliche Malerei erhalten: am Saum des Mariengewandes, am unteren Bildrand z. B. Dort ist die Malerei von überraschender Qualität. Die Farben sind nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand. An vielen Stellen sind sie völlig abgerieben, z. B. an Schläfe, Wange und Hals Mariä. Dort liegt heute die graue, gestrichelte Vorzeichnung frei. Die Fleischtöne des Kindes sind zerstört. An seinen Händen und an der rechten Hand des Königs sieht man die Korrekturen früherer Formen. Die Konturen sind dort heute doppelt. Die Köpfe des Königs und des Joseph sind stark zerstört. Von dem Kästchen sind nur noch die Umrisse erhalten. (Diese Hinweise verdanke ich zum großen Teil der freundlichen Mitteilung von Frl. H. Buschor, Restauratorin des Zürcher Kunsthauses, die z. Zt. an der Wiederherstellung der Tafel arbeitet.)
Provenienz: Aus der Sammlung Meyer Am Rhin, Luzern. 1921 an der Zürcher Ausstellung «Schweizer Malerei von 1430–1530» zum erstenmal ausgestellt. Von der Hauptversammlung der «Vereinigung Zürcher Kunstfreunde» am 22. September aus der Ausstellung angekauft. Seit 1922 als Leihgabe desselben Vereins im Kunsthaus, Zürich, ausgestellt.
Zuschreibung: Meister der Verkündigung, um 1450.
Literatur: W. Wartmann, Gemälde und Skulpturen 1430–1530, Ausführl. Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Sept./Okt. 1921, S. 53, Nr. 220; J. Baum, Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923, S. 28 (Erwähnung); W. Wartmann, 4.–7. Jahresbericht, 1920–24, der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Zürich 1924, S. 26ff.; P. Ganz, Malerei der Frührenaissance, 1924, S. 67f.; J. Zemp, Bericht über die Tätigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, 1929, Zürich 1930, S. 24, Anm. 6; L. Baldass, In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 761 vom 21. April 1929; Derselbe: Two unknown works by Conrad Witz, Burl. Mag. 57, 1930, S. 115ff.; W. Wartmann, Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1934, Nr. 1/2; J. Gantner, K. W., 1943, S. 37; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, S. 152; A. Stange, Mal. d. Gotik IV, S. 151.

Der Drachenkampf des hl. Georg (Abb. 17, 18)

Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Technik: Gefirnißte Tempera auf Tannenholz.
Maße: 144 × 110,5 cm.
Rückseite: Beweinung Christi unter dem Kreuz (stark zerstört).
Erhaltung: Die Oberfläche ist an einigen Stellen lädiert. Bei dem Felsen rechts und am Fluß kommt die Untermalung durch. Auf den Wiesen sind heute zahlreiche Blaustellen. Die Rückseite ist fast völlig zerstört.
Provenienz: Aus der Sammlung Bohny wurde die Tafel über den Antiquar Lang 1877 der Basler Kunstsammlung vermittelt. D. Burckhardt behauptete, sie stamme aus dem Elsässer Dörfchen Sierenz, dessen Kirche heute abgerissen ist (Basel-Festschrift 1901, S. 308).
Zuschreibung: Meister der Georgs- und Martinstafel, um 1450.
Literatur: D. Burckhardt, Basel-Festschrift 1901, S. 308f.; B. Haendcke, Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei, Rep. f. Kunstwiss. 30, 1907, S. 127ff.; H. Brandt, Die Anfänge der dt. Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, Straßburg 1912, S. 184; D. Burckhardt, in: Bruns Schweiz. Künstlerlexikon III, 1913, S. 518; M. Escherich, K. W., 1916, S. 119; P. Ganz, Mal. d. Frührenaissance, 1924, S. 71; W. Überwasser, K. W. (1938), S. XXI; J. Gantner, K. W., 1943, S. 37; P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 59; H. A. Schmid, Thieme-Becker, Bd. 36, S. 153/154; A. Stange, IV, S. 151.

St. Martin (Abb. 19)

Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Technik: Gefirnißte Tempera auf Tannenholz.
Maße: 144 × 111,5 cm.
Von demselben Altar wie der «Drachenkampf des Hl. Georg». Die Rückseite ist nicht erhalten.
Erhaltung: Außer einigen kleineren Ausbesserungen gut.
Provenienz: Siehe Georgstafel.
Zuschreibung: Meister der Georgs- und Martinstafel, um 1450.
Literatur: Siehe Georgstafel.

Jünteler-Epitaph (Abb. 20)

Schaffhausen, Museum Allerheiligen.
Technik: Ölharztempera auf Holz.
Maße: 95 × 205 cm.
Erhaltung: Beim Bombenabwurf auf Schaffhausen vom 1. 4. 1944 stark beschädigt. Oberes Bilddrittel verbrannt. Durch den Brand hatte sich die Farbe völlig vom Grund gelöst und mußte sorgfältig wieder gefestigt werden. Die Gesichter der Peiniger Christi wurden im 19. Jahrhundert mit einem spitzen Gegenstand verkratzt.
Provenienz: Das Bild stammt aus dem Kloster Rheinau, wo es sich noch 1778 befunden hat (Chronik van der Meer). 1857 gelangte es in den Besitz des Zeichenlehrers Joh. Jak. Beck, dem es der Historisch-Antiquarische Verein Schaffhausen 1863 abkaufte. 1918 gelangte die Tafel mit dessen ganzer Sammlung in das Museum Allerheiligen.
Zuschreibung: Von dem Monogrammisten L. A., einem selbständigen Schüler des Meisters der Georgs- und Martinstafel.
Datierung: Über der Mittelsäule das Datum 1449. Auf einem erhaltenen Stück des alten Rahmens die Inschrift: Anno domini MCCCC LVIII uff Sant Mathias tag (= 24. Februar). Dieses zweite Datum bedeutet wohl den Tod des einen Stifters. Als Entstehungsdatum der Tafel ist das Jahr 1449 anzusehen.
Literatur: J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen, Zürich 1897, S. 188 (Erwähnung); D. Burckhardt, Ein Werk der Basler Konzilskunst, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 10, 1908, S. 232ff.; H. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei, 1912, S. 186f.; M. Escherich, K. W., 1916, S. 122; W. Wartmann, Gemälde und Skulpturen 1430–1530, Ausführlicher Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1921, S. 5/6; Derselbe, Tafelbilder des XV./XVI. Jahrhunderts 1430–1530, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1922, S. 7; J. Baum, Altschwäbische Kunst, 1923, S. 28/29; P. Ganz, Mal. d. Frührenaissance 1924, S. 71; H. Rott, Schaffhausens Künstler und Kunst im XV. und der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 54, 1926, S. 72ff.; R. Frauenfelder, Das Jünteler-Votivbild von 1449 im Museum Allerheiligen, Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 14, 1937, S. 114ff.; G. Schmidt, Das Unglück im Allerheiligenmuseum und seine Lehren, Basler National-Zeitung Nr. 172, 13. April 1944; J. Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz II, 1947, S. 339; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, S. 154; A. Stange, IV, S. 153; H. Th. Musper, Got. Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, S. 76 (Erwähnung).

Hl. Georg (Abb. 21)

Zürich, Landesmuseum.

Technik: Ölharztempera auf Holz.
Maße: 67 × 46 cm.
Erhaltung: Die Tafel ist auf allen Seiten beschnitten. Die Bretter haben sich gewölbt, die Brettfugen sind stark sichtbar. Bei einer Reinigung hat man nur die rechte Bildseite von Schmutz und Firnis gereinigt, die linke Hälfte hat deshalb heute einen gelben Schimmer.
Provenienz: Aus dem Kloster Rheinau. Nach der Auflösung des Klosters von der Antiquarischen Gesellschaft Zürich angekauft (Spätestens um 1870).
Zuschreibung: Von dem Monogrammisten L. A. (Signatur auf der Stadtmauer), um 1450.
Literatur: M. Escherich, K. W., 1916, S. 123 (Erwähnung); W. Wartmann, Gemälde und Skulpturen 1430–1530, Ausführl. Katalog der Ausstellung des Zürcher Kunsthauses 1921, S. 5/6; P. Ganz, Malerei der Frührenaissance, 1924, S. 71/72; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, S. 154; A. Stange, IV, S. 154.

Hl. Christophorus (Abb. 22)

Berlin, Gemäldegalerie.
Technik: Tempera auf Nußbaumholz.
Maße: 33 × 39 cm.
Erhaltung: Gut. Nach der Auffindung wurde das Täfelchen nur einer allgemeinen Reinigung unterzogen. Oben und unten ist eine unbemalte Leiste angesetzt.
Provenienz: Das Bild wurde von Wendland in einer französischen Privatsammlung entdeckt und im Sept./Okt. 1924 von der Berliner Gemäldegalerie angekauft.
Zuschreibung: Unbekannter, von Witz nur motivisch beeinflußter Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Literatur: H. Wendland, K. W., 1924, S. 93 ff.; Derselbe, Zwei unbekannte Gemälde des Konrad Witz, Der Cicerone 20, 1928, S. 189; H. Graber, K. W., Nachtrag 1924, S. 19; M. Escherich, Neue Ergebnisse über Konrad Witz, Zs. f. Bild. Kunst 58, 1924, S. 193/194; L. Baldass, Graph. Künste, 1926, S. 80 f.; H. Jantzen, Oberrhein. Kunst I, 1925/26, S. 100; Derselbe, K. W., Velhagen und Klasings Monatshefte 1927, S. 146/147; W. Burger, Conrad Witz, Burl. Mag. 51, 1927, S. 144; P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 84; H. A. Schmid, Thieme-Becker, Bd. 36, S. 152; A. Stange, IV, 1951, S. 150.

Zeichnung: Maria mit Kind und hl. Paulus vor weiter Landschaft (Abb. 23)

Budapest, Museum der Schönen Künste.
Technik: Feder, an einigen Stellen laviert.
Maße: 178 × 272 mm.
Erhaltung: Gut. Die Zeichnung scheint am unteren Rand ein wenig beschnitten zu sein. Einige wenige Braunflecke.
Provenienz: Aus der Sammlung Esterházy, deren Stempel in der rechten unteren Ecke zu sehen ist.
Zuschreibung: Unbekannter Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Literatur: J. Meder u. J. Schönbrunner, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, Bd. V, Wien 1899, Nr. 580; L. Baer, Eine Zeichnung des «Meisters der Spielkarten», in: Studien aus Kunst und Geschichte, Festschrift für F. Schneider, Freiburg 1906, S. 63 ff.; M. Escherich, K. W., S. 130 ff.; H. Wendland, K. W., 1924, S. 81; W. Hugelshofer, Schweizer Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, 1928, S. 25; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, 1947, S. 153; A. Stange, IV, 1951, S. 42; H. Röttgen, Jb.

d. Berl. Museen III, 1961, S. 81; Derselbe, Jb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien 57, 1961, S. 67.

Der Totentanz des Dominikanerfriedhofs Basel (Abb. 24, 25)

Basel, Historisches Museum.
19 Fragmente verschiedener Größe.
Provenienz: Von der Nordmauer des Dominikanerfriedhofs. 1805 wurde der Totentanz abgebrochen. Von 23 damals geretteten Bruchstücken sind heute nur noch 19 erhalten. Diese Fragmente sind viermal übermalt worden: 1568 von Hans Hug Kluber, 1616 von Emmanuel Bock (1621 von M. Merian d. Ä. publiziert), 1658 von Emmanuel Meier, 1703 von den Brüdern Decker (1753 Aquarellkopien von E. Büchel). Bei dem Fragment des «Herolds» und des «Jünglings» konnten die Übermalungen abgedeckt werden, so daß die ursprüngliche Malerei zum Vorschein kam. Der «Herold» ist schon ganz abgedeckt, während der «Jüngling» noch im Zustand der Übermalung von Hans Hug Kluber ist.
Zuschreibung: Bei dem derzeitigen Stand der Restaurierung nicht möglich.
Literatur: Aus der Fülle der Totentanzliteratur nenne ich nur die für den Basler Totentanz wichtigen Titel.
H. F. Massmann, Die Baseler Todtentänze, 2 Bde. Stuttgart 1847; W. Wackernagel, Der Todtentanz, in: Basel im 14. Jh., Geschichtliche Darstellung zur 5. Säkularfeier des Erdbebens am S. Lukastage 1356, hg. von der Basler Historischen Gesellschaft, Basel 1856, S. 375; D. Burckhardt, Aus der Vorgeschichte des Konrad Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit, Zs. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 5, 1943, S. 65; J. Gantner, K. W., 1943, S. 39; H. A. Schmid, Thieme-Becker, Bd. 36, S. 152; A. Stange, IV, 1951, S. 57ff.; H. Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz, Münster 1954, S. 103ff.; D. Burckhardt, Kunstgeschichtliche Basler Sagen und ihr Kern, Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 119; R. Riggenbach, Der Tod von Basel und die schweiz. Totentänze, Basler Nachrichten Sonntagsblatt Nr. 40, 4. Okt. 1942; P.-H. Boerlin, Der Basler Prediger-Totentanz, in: Unsere Kunstdenkmäler, Jg. XVII (1966), Nr. 4, S. 128ff.

Marienzyklus, Legende des hl. Gallus (Abb. 27)

Kaiseraugst, Fresken im Chor der christkatholischen Kirche.
Erhaltungszustand: Sehr schlecht. Die Malereien sind durch zahllose Hacklöcher beschädigt, die zur besseren Haftung eines Verputzes hineingeschlagen worden waren. Fenster-, Türen- und Nischeneinbrüche haben die Freskenfolge unterbrochen. Von der ursprünglichen Farbigkeit ist nur wenig erhalten. Die obersten Malschichten fehlen völlig. Die Malerei ist fast nur in der Vorzeichnung erhalten.
Die Fresken wurden 1959 bei der Renovierung der Kirche entdeckt.
Zuschreibung: Unbekannter Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Literatur: P. Felder, Die Chorfresken in Kaiseraugst. Ein Schulwerk von Konrad Witz, Zf. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 22, 1962, S. 57ff.

Mannalese (Abb. 28)

Tüllingen, Wandgemälde über einer Sakramentsnische im Chor der Dorfkirche.
Erhaltung: Schlecht. Die Farben sind stark verblaßt und zum Teil zerstört.

Das Fresko wurde während einer Renovierung der Kirche, 1953–55, entdeckt.
Zuschreibung: Unbekannter Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Literatur: J. Schlippe, Denkmalpflege an evangelischen Kirchen, Nachrichtenblatt der öffentl. Kultur- und Heimatpflege im Reg.-Bez. Südbaden, 7. Jg. 1956, II/III, S. 29f.; R. Riggenbach, Das Sakramentshäuschen und das Heilige Grab von Tüllingen, Freiwillige Basler Denkmalpflege, Jahresbericht 1954–57, Basel 1958, S. 24.

Maria mit hl. Mauritius und hl. Theodul

Sitten, Fresko der untern Kemenate der Burg Valeria.
Erhaltung: Sehr schlecht. Nur die Vorzeichnung und einige spärliche Farbreste sind erhalten. 1964 wurde das Wandgemälde von den Kritzeleien verewigungssüchtiger Museumsbesucher befreit und einer gründlichen Restaurierung unterzogen.
Zuschreibung: Unbekannter Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Literatur: Th. van Muyden, Das Schloß Valeria in Sitten, Kunstdenkmäler der Schweiz, Genf 1904 (Erwähnung); R. Riggenbach, Die Kunstwerke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts im Wallis, 1925, S. 13; J. Gantner, K. W., 1943, S. 40/41; Derselbe, Zur Genfer Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts, Pro Arte III, 1944, S. 511; Derselbe, Kunstgeschichte der Schweiz II, 1947, S. 339; H. A. Schmid, Thieme-Becker, Bd. 36, S. 154; A. Donnet, Walliser Kunstführer, Sitten 1954, S. 54 (Erwähnung).

Verkündigung, Fresko aus dem Chor von St. Peter

Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Erhaltung: Sehr schlecht. Die Köpfe des Engels und der Maria sind zum Teil nur in der Vorzeichnung erhalten. Außerdem ist ein Teil des Engelflügels erhalten.
Zuschreibung: Unbekannter Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Literatur: E. A. Stückelberg, in: Basler Denkmalpflege Jahresbericht 1919, Separatum der Zeitschrift Heimatschutz, Basel 1920, S. 1f.; R. Riggenbach, Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder, Festschrift hg. von der Freiw. Basler Denkmalpflege zur Einweihung der Kapelle am 2. Nov. 1940, Basel 1940; F. Zschokke, Katalog der Öffentl. Kunstsammlung, Basel 1946, S. 12; J. Gantner, K. W., 1943, S. 38f.; Derselbe, Kunstgeschichte der Schweiz II, 1947, S. 337; H. A. Schmid, Thieme-Becker, Bd. 36, S. 152; P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 59f.; A. Stange, IV, 1951, S. 57; F. Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. V, Basel 1966, S. 123f.

Berliner Kreuzigung (Abb. 29)

Berlin, Gemäldegalerie Dahlem.
Technik: Tempera, von Holz auf Leinwand übertragen.
Maße: 34 × 26 cm.
Erhaltung: Nach dem Ankauf wurde das Bild von Holz auf Leinwand übertragen und restauriert. Die Oberfläche wies einige kleinere Schäden auf: an der linken Hüfte Christi war ein größeres Stück der Farbsubstanz herausgebrochen, am oberen Bildrand war die Farbe eingebröckelt, einige Risse mußten ausgebessert werden. Auch am Weg fehlte ein größeres Stück.
Provenienz: 1908 aus Londoner Privatbesitz erworben (Coll. Reverend Lewis Gilbertson).
Zuschreibung: Unbekannter Meister der Mitte des 15. Jahrhunderts, der in Frankreich oder den Niederlanden tätig war.

Literatur: C. Phillips, A Crucifixion, by Konrad Witz of Basel, Burl. Mag. 11, 1907, S. 103 ff.; W. Friedländer, Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen Berlin 29, Nr. 4, Jan. 1908, Sp. 85 f.; D. Burckhardt, in: Bruns Schweiz. Künstlerlexikon III, 1913, S. 516; M. Escherich, K. W., 1916, S. 172 ff.; P. Ganz, Jahresbericht der Amerbach-Gesellschaft 1922, S. 22; H. Graber, K. W., 1921, S. 32; P. Ganz, Malerei der Frührenaissance, 1924, S. 76; H. Wendland, K. W., 1924, S. 93; W. Burger, Burl. Mag. 51, 1927, S. 144 (Erwähnung); W. Hugelshofer, in: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, 1928, S. 482; J. Lauts, Antonello da Messina, Jb. d. Kunsthistorischen Sammlungen Wien, NF 7, 1933, S. 15; O. Fischer, K. W. (1937), S. 6 f.; Chr. Wolters, Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte, Frankfurt 1938, S. 41 (Röntgenaufnahme Abb. 43); H. A. Schmid, Thieme-Becker, Bd. 36, 1947, S. 153; G. Ring, A Century of French Painting, 1949, S. 225; P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 84; A. Stange, Dt. Mal. d. Gotik, Bd. IV, 1951, S. 144; H. Aulmann, Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-, Ultraviolett- und Infrarotstrahlen zum Werk des Konrad Witz, 1958, S. 17; H. Röttgen, K. W., Analyse und Geschichte seiner Farbgebung, Diss. Marburg 1958, S. 91 ff.; Derselbe, Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 88 ff.; M. Meiss, " Highlands" in the Lowlands, Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition, Gaz. d. B.-A. 1961, I, S. 298.

Feldbacher Altar (Abb. 30)

Frauenfeld, Kantonales Museum.
Technik: Ölharztempera auf Holz. Der Goldgrund der Außenflügel auf Pergamentunterlage.
Maße: Mittelbild: 134 × 129 cm, Flügel: 134 × 53 cm.
Erhaltung: Mittelbild gut. Die Flügel befinden sich z. Zt. in Restaurierung.
Provenienz: Aus dem 1848 aufgehobenen Zisterzienserinnenkloster Feldbach bei Steckborn.
Zuschreibung: Niederländisch geschulter, oberdeutscher Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Literatur: H. Stähelin, Katalog der Thurg. Hist. Sammlung Frauenfeld, Weinfelden 1890, S. 53 (Erwähnung); J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen, Zürich 1897, S. 188/189; J. R. Rahn, Architektur- und Kunstdenkmäler des Cantons Thurgau, Frauenfeld 1899, S. 126 (Erwähnung); W. Wartmann, Gemälde und Skulpturen 1430–1530, Schweiz und angrenzende Gebiete, Ausführl. Katalog der Ausstellung des Zürcher Kunsthauses Sept./Okt. 1921, S. 10; Derselbe, Tafelbilder des XV./XVI. Jahrhunderts 1430–1530, Zürcher Kunstgesellschaft Neujahrsblatt 1922, S. 36; J. Baum, Altschwäbische Kunst, 1923, S. 29; C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, 1924, S. 136; P. Ganz, Malerei der Frührenaissance, 1924, S. 37; J. Gantner, K. W., 1943, S. 42; Derselbe, Kunstgeschichte der Schweiz II, 1947, S. 342; H. A. Schmid, Thieme-Becker, Bd. 36, S. 154; A. Knoepfli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. I, S. 141 (Erwähnung); A. Stange, IV, 1951, S. 155; E. Buchner, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 56.

Bibliographie

Aulmann, H.: Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-, Ultraviolett- und Infrarotstrahlen zum Werk des Konrad Witz, Basel 1958.

Baer, L.: Eine Zeichnung des «Meisters der Spielkarten», Studien aus Kunst und Geschichte, Festschrift f. F. Schneider, Freiburg 1926.

Baldass, L.: (Rezension der Wendland-Monographie) Mitt. d. Ges. f. vervielfältigende Kunst, Beilage der «Graphischen Künste» 49, 1926, S. 80ff.

– Neue Zürcher Zeitung, Nr. 761, 21. April 1929.

– Jan van Eyck, Köln 1952.

Baum, J.: Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923.

– Der Schrein des Basler Heilsspiegel-Altares des Konrad Witz, Die Kunst I, 1948, S. 18ff.

Bock, E.: Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt 1929.

– Die deutschen Meister, Staatl. Museen zu Berlin, Berlin 1921.

Bode, W.: Neue Erwerbungen für das Kaiser-Friedrich-Museum, Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen XXXI, Juni 1910, Sp. 227.

Boerlin, P.-H.: Der Basler Prediger-Totentanz, in: Unsere Kunstdenkmäler, Jg. XVII (1966), Nr. 4.

Bossert, H. Th.: Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz, Rep. f. Kunstwissenschaft 32, 1909, S. 497ff.

– Erwiderung, Rep. f. Kunstwissenschaft 33, 1910, S. 287.

– Die Heimat von Hans und Konrad Witz, Rep. f. Kunstwissenschaft 36, NF I, 1913, S. 305.

Brandt, H.: Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, Studien zur Kunstgeschichte 154. Straßburg 1912.

Braunfels, W.: Die Heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954.

Buchner, E.: Zwei unbekannte Werke des Meisters von 1445, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 25, 1923, S. 135.

– Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953.

Burckhardt, D.: Das Kapitel Malerei in der «Festschrift zum 400. Jahrestage des Ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen», Basel 1901, S. 273ff.

– In: Handzeichnungen Schweizerischer Meister, hg. von Paul Ganz 1904 bis 1908, Textband, Text zu T. II, 1.

– Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei, Jb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 27, 1906, S. 179.

– Ein Werk der Basler Konzilskunst, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 10, 1908, S. 232.

– Konrad Witz, Schweizerisches Künstlerlexikon, hg. von C. Brun, Bd. III, Frauenfeld 1913, S. 515.

– Wie Konrad Witz der Vergessenheit entrissen wurde, Die Ernte 1926, S. 45.

– Kunstgeschichtliche Basler Sagen und ihr Kern, Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 119.

– Aus der Vorgeschichte des Konrad Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit, Zf. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgesch. 5, 1943, S. 65.

Burger, W.: Conrad Witz, Burl. Mag. 51, 1927, S. 144.

Donnet, A.: Walliser Kunstführer, Sitten 1954.

Durrieu, P.: Les Très Belles Heures de Turin, Paris 1902.

Eitelberger von Edelberg, R.: Über Spielkarten, in: Gesammelte Kunsthistorische Schriften Bd. 3, Wien 1883.
– Über Spielkarten, Mitt. der K. K. Zentralkommission Bd. 5, Wien 1860.
Escherich, M.: Der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz, Jb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 35, 1914, S. 245.
– Konrad Witz, Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 183, Straßburg 1916.
– Neue Ergebnisse über Konrad Witz, Zs. f. Bild. Kunst 58, 1924/25, S. 189ff.
– Ein Werk aus dem Umkreis des Konrad Witz, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 28, 1926, S. 251.
Felder, P.: Die Chorfresken in Kaiseraugst. Ein Schulwerk von Konrad Witz, Zf. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgesch. 22, 1962, S. 57ff.
Fischel, L.: Werk und Name des «Meisters von 1445», Zf. f. Kg. 13, 1950, S. 105ff.
Fischer, O.: Der Meister von 1445, Pantheon 13, 1934, S. 40ff.
– Konrad Witz, Bremen o. J. (1937).
Floerke, H.: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander, München 1906 (zweisprachig, nach dem Text von 1617).
Frauenfelder, R.: Das Jünteler Votivbild von 1449 im Museum Allerheiligen, Schaffh. Beiträge zur vaterländischen Geschichte 14, 1937, S. 114.
Friedländer, M.: Ein neuerworbenes Bild von Konrad Witz, Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen Berlin, 1907, Sp. 85.
Friedländer, M. u. Bock, E.: Handzeichnungen deutscher Meister des 15. u. 16. Jahrhunderts, Berlin, o. J.
Frimmel, Th.: Die Inschrift auf dem Eremitenbilde von 1445 in der Galerie zu Donaueschingen, Blätt. f. Gemäldekunde IV, Jan./Febr. 1908, S. 53.
Gantner, J.: Zur Ikonographie des «Heilsspiegelaltares» von Konrad Witz, Beilage zum Jahresbericht der Öffentl. Kunstsammlung für 1940, Basel 1942.
– Konrad Witz, Wien 1942, 2. erweiterte Auflage Wien 1943.
– Zur Genfer Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts, Pro Arte III, 1944, S. 511.
– Kunstgeschichte der Schweiz II, Frauenfeld 1947, S. 332ff.
Ganz, P.: Die Kunst des Konrad Witz (Vortrag), Jahresbericht der Amerbachgesellschaft in Basel, Basel 1922, S. 13ff.
– Die Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, Zürich 1924.
Ganz, P. L.: Konrad Witz. Meister von Rottweil, Bern-Olten 1947.
Gardet, C.: De la peinture du Moyen Age en Savoie, Annecy 1965.
Geisberg, M.: Das Kartenspiel der Kgl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart, Straßburg 1910.
Glaser, C.: Die altdeutsche Malerei, München 1924.
Graber, H.: Konrad Witz, Basel 1921, Nachtrag 1924.
Grassl, P.: Der Ratschluß der Erlösung, Die christliche Kunst 30, 1924, S. 121ff.
Haendcke, B.: Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei, Rep. f. Kunstwissenschaft 30, 1907, S. 127ff.
Hartmann, E., Edler von Franzenshuld: Ein höfisches Kartenspiel des 15. Jahrhunderts, Jb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien I, 1883, S. 101.
Hecht, J.: Der Aufenthalt des Konrad Witz in Konstanz, Zf. f. Kg. VI, 1937, S. 353.
Heidrich, E.: Die Altdeutsche Malerei, Jena 1909.
Herzog, E.: Zur Kirchenmadonna Van Eycks, Berl. Museen NF VI, 1956, S. 2.
Hugelshofer, W.: Schweizer Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Die Meisterzeichnung I, Freiburg 1928.
– (Rezension der Wendland-Monographie) Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, hg. von Buchner u. Feuchtmayr, Augsburg 1928, S. 486.

Jacobus de Voragine: Legenda Aurea, Deutsche Ausgabe v. R. Bentz, Jena 1925.
Jantzen, H.: (Rezension der Wendland-Monographie) Oberrhein. Kunst I, 1925/26, S. 99.
– Konrad Witz, Velhagen und Klasings Monatshefte, April 1927.
Kern, J.: Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule, Leipzig 1904.
Knoepfli, A.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau Bd. I, Basel 1950.
Koegler, H.: Die Geburt Christi, ein Gemälde von Konrad Witz, Die Garbe 17, Nr. 6, 1933, S. 172ff.
Lauts, J.: Antonello da Messina, Jb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien, NF 7, 1933, S. 15.
Loo, G. H. de: L'Exposition des «Primitifs Français» au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la Peinture Française et Provençale, Paris 1904.
Lutz, J. u. Perdrizet, P.: Speculum Humanae Salvationis, 2 Bde, Mülhausen 1907 (Krit. Ausgabe).
Mandach, C. de: Conrad Witz et son rétable de Genève, Gaz. d. B.-A. 101, 1907, S. 353.
– Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie, Gaz. d. B.-A. 109, 1911, S. 405.
– Jean Sapientis de Genève et l'énigme de Conrad Witz, Gaz. d. B.-A. 117, 1918, S. 305.
Massmann, H. F.: Die Baseler Todtentänze, 2 Bde, Stuttgart 1847.
Maurer, E.: Konrad Witz und die niederländische Malerei, Zf. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgesch. 18, 1958, S. 158.
Maurer, F.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt IV, Basel 1961, Bd. V, 1966.
Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, hg. von P. Gall Morel nach der Einsiedler Handschrift, Regensburg 1869.
Meder, J. u. Schönbrunner, J.: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, Wien 1896, Bd. V (1899).
Meiss, M.: The Madonna of Humility, The Art Bulletin 18, 1936, S. 435.
– Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings, The Art Bulletin 27, 1945, S. 175ff.
– "Highlands" in the Lowlands, Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition, Gaz. d. B.-A. 1961, I, S. 273.
Meng-Köhler, M.: Die Bilder des Konrad Witz und ihre Quellen, Basel 1947.
Merian, M.: Kupferstichausgabe des Todten-Tanz, Frankfurt 1649.
Mojon, L.: Der Münsterbaumeister Matthias Ensinger, Bern 1967.
Musper, H. Th.: Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961.
Muyden, Th. von: Das Schloß Valeria in Sitten. Kunstdenkmäler der Schweiz, Genf 1904.
Oettinger, K.: Zur Blütezeit der Münchener Gotischen Malerei, Zf. f. Kunstwissenschaft 7, 1940, S. 217.
Pächt, O.: Die historische Aufgabe Michael Pachers, Kunstwiss. Forschungen I, Berlin 1931, S. 95ff.
– Zur Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus, Belvedere 1926, S. 161.
– Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, Kunstwiss. Forschungen II, Berlin 1933, S. 75ff.
Panofsky, E.: Early Netherlandish Painting, its origins and character, 2 Bde, Cambridge/Mass. 1953.

– Die Perspektive als symbolische Form, Vorträge der Bibl. Warburg 1924/25, S. 258.
Parker, K. T.: Drawings of the early German Schools, London 1926.
Perls, K.: Jean Fouquet, Paris 1940.
Phillips, C.: A crucifixion by Conrad Witz of Basle, Burl. Mag. 11, 1907, S. 103.
Pinder, W.: Die Kunst der ersten Bürgerzeit, Leipzig 1937, S. 263ff.
Plummer, J.: Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, Berlin 1966.
Rahn, J. R.: Architektur- und Kunstdenkmäler des Cantons Thurgau, Frauenfeld 1899.
Réau, L.: Iconographie de l'Art Chrétien, 3 Bde, Paris 1956–59.
Reisig, O.: Deutsche Spielkarten, Leipzig 1935.
Richel, B., Hrg.: Der Heilsspiegel, Basel 1476.
Riggenbach, R.: Die Kunstwerke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts im Wallis, 1925.
– Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder, Festschrift hg. von der Freiwill. Basler Denkmalpflege zur Einweihung der Kapelle am 2. Nov. 1940, Basel 1940.
– Der Tod von Basel und die schweizerischen Totentänze, Zur Ausstellung im Kleinen Klingenthal, Basler Nachrichten, Sonntagsblatt Nr. 40, 4. Okt. 1942.
– Das Sakramentshäuschen und das Heilige Grab von Tüllingen, Freiwill. Basler Denkmalpflege, Jahresbericht 1954–57, Basel 1958, S. 24.
Ring, Grete: A Century of French Painting 1400–1500, London 1949.
Rosenfeld, H.: Der mittelalterliche Totentanz, Münster 1954.
Rott, H.: Schaffhausens Künstler und Kunst im XV. und der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 54, 1926.
– Quellen und Forschungen zur süddeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, 3 Bde, Stuttgart 1933–38.
Röttgen, H.: Konrad Witz. Analyse und Geschichte seiner Farbgebung, Diss. Marburg 1958 (Maschinenschrift).
– Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, Jb. der Berl. Museen III, 1961, S. 77.
– Das Ambraser Hofjagdspiel, Jb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien 57, 1961, S. 39.
Salm, Chr., Altgraf von: Zur Frage des Basler Meisters von 1445, Vortrag am 8. dt. Kunsthistorikertag 1960, Résumé in: Kunstchronik 13, 1960, S. 291.
Schlippe, J.: Denkmalpflege an evangelischen Kirchen, Nachrichtenblatt der öffentl. Kultur- und Heimatpflege im Reg. Bez. Südbaden, 7. Jg. 1956, II/III, S. 29ff.
Schmid, H. A.: Konrad Witz, in: Thieme-Becker, Allg. Lexikon der Bildenden Künstler Bd. 36, 1947, S. 148ff.
Schmidt, G.: Das Unglück im Allerheiligenmuseum und seine Lehren, National-Zeitung Nr. 172, 13. April 1944.
Schmidt, G. u. Cetto, M.: Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert, Basel 1940.
Schreiber, W. L.: Die ältesten Spielkarten, Straßburg 1937.
Schwarz, H.: The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout, Festschrift f. W. Suida, London 1959, S. 90.
Stähelin, H.: Katalog d. Thurg. Histor. Sammlung, Frauenfeld, Weinfelden 1890.
Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik, 11 Bde, Berlin 1934ff., Bd. IV, 1951,

u. Bd. VII, 1955.
– Ein Madonnenbild von Konrad Witz, Pantheon 19, 1961, S. 39.
Suida, W.: A newly-discovered picture by Conrad Witz, Burl. Mag. 15, 1909, S. 107ff.
Überwasser, W.: Konrad Witz, Basel o. J. (1938).
– Die evangelische Kirche in Blansingen und ihre Bilderzyklen, München 1959.
Valentiner, W. R.: Hans and Conrad Witz, Art in America 12, 1924, S. 130.
Voss, H.: Einige unerkannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien, Zf. f. Bild. Kunst 19, 1908, S. 282.
– A high German Painting of the fifteenth century in the Cook Collection at Richmond, Burl. Mag. 15, 1909, S. 44.
Wackernagel, W.: Der Todtentanz, in: Basel im 14. Jh., Geschichtl. Darstellung zur 5. Säkularfeier des Erdbebens am S. Lukastage 1356, hg. von der Basler Hist. Gesellschaft, Basel 1856, S. 375.
Wallerstein, V.: Die Verkündigung des Konrad Witz und sein Verhältnis zur Niederländischen Kunst, Monatshefte f. Kunstwissenschaft IV, 1911, S. 448.
Wartmann, W.: Gemälde und Skulpturen 1430–1530, Schweiz und angrenzende Gebiete. Ausf. Katalog der Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, Sept./Nov. 1921.
– 4.–7. Jahresbericht, 1920–24, der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Zürich 1924.
– Tafelbilder des XV./XVI. Jahrhunderts 1430–1530, Zürcher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt Zürich 1922.
– Katalog, Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, Schweiz, Deutschland, Niederlande, Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Mai/Juli 1934.
Wendland, H.: Konrad Witz, Gemäldestudien, Basel 1924.
– Zwei unbekannte Gemälde des Konrad Witz, Der Cicerone 20, 1928, S. 158.
Wentzel, H.: Unbekannte altdeutsche Zeichnungen aus Württembergischen Archiven und Bibliotheken, in: Form und Inhalt, Kunstgesch. Studien f. Otto Schmidt, Stuttgart 1950, S. 333.
Winkler, F.: Ein Bild aus dem Kreis des Konrad Witz, Zf. f. Bild. Kunst 25, 1914, S. 217.
– Jos Amman von Ravensburg, Jb. d. Berl. Museen I, 1959, S. 51.
Wölfflin, H.: Ein Buch zur Kunstgeschichte Basels, Kunstchronik NF 14 1902/03, Sp. 91 (Beiblatt zur Zf. f. Bild. Kunst 14, 1903).
Wolters, Chr.: Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte, Frankfurt 1938.
Zemp, J.: Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen, Zürich 1897.
– Bericht über die Tätigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried-Keller-Stiftung 1929, Zürich 1930, S. 10ff.