

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
Kapitel: IV: Werke, die aus dem Œuvre und dem Umkreis des Witz auszuscheiden sind
Autor: [s.n.]
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: 04.02.2026

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

datiert²²⁷. 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 hat²²⁸. 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 Verkündigungseengel in Zürich, der Witz sehr nahe steht, oder auch den Verkündigungseengel 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 auszuschneiden 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 überschritten 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 Witzkenner²²⁹. 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 Zuschreibung²³¹. «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 vor²³³. M. Escherich plädiert für die Einordnung unter die letzten Werke des Witz²³⁴.

Paul Ganz war der erste, der die Autorschaft des Witz bezweifelte²³⁵. 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. «Miniaturmaler-effekte» seien hier mit plastischen Tendenzen verbunden. Ganz verweist auf Ähnlichkeiten mit der «Pietà mit dem Stifter» eines Meisters aus Avignon²³⁷.

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. 85 f.

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. 22 f.

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 Witz²³⁸. 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 Spätwerk²³⁹. 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 zeige²⁴⁰.

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 Malerei²⁴¹. H. Röttgen schließlich²⁴² 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 schwierig²⁴⁴.» 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» Fouquets²⁴⁶. 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 Schlitzte 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 York²⁴⁷. 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 vergleichen²⁴⁸. 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 auszuführen²⁴⁹. (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 Schlag Schatten 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 Landschaftsportrait 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» gehört²⁵⁰. 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 habe²⁵¹. 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 bezeichnet²⁵². W. R. Valentiner schrieb dagegen die «Pietà ohne Stifter» 1924 sogar dem Konrad Witz zu²⁵³. Wendland bildete die Tafel daraufhin in seiner Monographie zusammen mit den «Kleinen Gemälden» ab, ohne auf die Zuschreibungsfrage näher einzugehen²⁵⁴. Die Zuschreibung an Witz ist in der Forschung sonst kaum beachtet worden. Grete Ring ordnet die Tafel schließlich wieder in die «Schule der Provence» ein²⁵⁵. 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 frontalfächig 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 Kunst²⁵⁶. 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 sind²⁵⁷, 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 Taufszenen überspielt. Die Landschaft ist als Tiefenraum gestaltet. Die Farben werden gegen den Horizont heller, eine Auflösung der Konturen ist schon angedeutet. Die kleine Taufszenen 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 ist²⁶⁰. 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 anonym 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-Meisters²⁶²: «... 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» zugesprochen²⁶³.

Das Triptychon war auf der Zürcher Ausstellung «Gemälde und Skulpturen 1430–1530» zu sehen und kam seitdem ins Gespräch²⁶⁴. W. Wartmann, der Leiter der Ausstellung, ordnete den Altar unter «Bodenseeegend, um 1450» ein²⁶⁵. 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 offenkundig²⁶⁶.»

J. Baum, P. Ganz und C. Glaser schlossen sich dieser Meinung an²⁶⁷. 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 Nürnberg²⁶⁸. 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 Komposition²⁶⁹. 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 Gebetbuches²⁷¹. 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 1901²⁷³. 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 1903²⁷⁴. «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 Burckhardt²⁷⁵. 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 nachgewiesen²⁷⁶.

Trotz dieser Kritik schrieb Burckhardt 1908 und 1913 noch das Jünteler-Epitaph der Werkstatt dieses «Basler Meisters» zu²⁷⁷. Als weiteres Werkstattbild fügte M. Escherich die Georgstafel des Zürcher Landesmuseums bei²⁷⁸. P. Ganz schloß sich der Meinung Burckhardts an²⁷⁹, etwas vorher auch E. Buchner, der aber den Meister von der Nähe des Witz absondert²⁸⁰. 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 verbanden. 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 Tafeln²⁸¹. «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. 232 ff.; 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 versucht²⁸³, 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» übernommen²⁸⁴. 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» zuschrieb²⁸⁶. 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 Erzählton²⁸⁸. 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 zugeschrieben²⁸⁹. Ein Jahr später fügte er eine dritte Tafel, eine «Ruhe auf der Flucht» (Slg. Cook, Richmond) dem vermeintlichen Altar bei²⁹⁰. Überzeugender war die Zuschreibung Winklers, der eine «Geburt Mariä», Lüttich, Universitätsbibliothek, den zwei Tafeln in Modena beordnete²⁹¹. 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 zugesprochen²⁹². 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 Marien-tafeln», wie Jos Amman früher benannt wurde, völlig überzeugend²⁹³.

A. Stange hat 1961 das Fragment einer «Madonna mit Kind» in französischem Privatbesitz dem Konrad Witz zugeschrieben²⁹⁴. 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. 282 ff.

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. 51 ff.

²⁹³ Winkler, a.a.O. S. 80. Die Benennung «Meister der Münchener Marien-tafeln» 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» eingeordnet²⁹⁵. A. Stange sieht in ihnen Nachzeichnungen nach verlorengegangenen Werken des Witz²⁹⁶. 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 Landschaftsportrait 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.