

Wandmalerei

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Chapter**

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

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

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

deutlich zutage. A. Stange schließlich sieht in der Zeichnung eine Kopie nach einer Arbeit des Konrad Witz¹⁹¹. 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 Bock¹⁹³. 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 reparierten¹⁹⁴. 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 Matthaëum 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. Cadotin, 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 sei¹⁹⁵. 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 Mander¹⁹⁶), 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 zuzuschreiben¹⁹⁷. «Nach unserer Meinung ist der Totentanz von 1440 ein Werk, das einstmals sehr eindrucklich 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. Jahrhunderts²⁰⁰, 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 Golgathaszene²⁰², 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. 65 ff. Zitat S. 83.

²⁰⁰ Vgl. Massmann, a.a.O. S. 16 ff.

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 gesehen²⁰⁴. 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 sind²⁰⁵. 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 sorgfältigen 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 Bilderbogensvorlage 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 ablesen²⁰⁶. 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. 128 ff.

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 Unterma- lung. 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 Rundbogen- fenster 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 Trennungs- streifen. 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 sind²⁰⁸. 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. 375 ff., Zitat S. 405.

²⁰⁸ P. Felder, Die Chorfresken in Kaiseraugst. Ein Schulwerk von Konrad Witz, Zf. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 22, 1962, S. 57 ff. Zahl- reiche 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» zu²⁰⁹. 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 Unterma- lung bzw. Vorzeichnung vorgenommen werden. In der Kom- position 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 «Beschnei- dung 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 Fres- ken 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 Werkstatt²¹¹.

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 Jahrhunderts²¹².

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 Bilderkyklen*, München 1959.

²¹² R. Riggensbach, *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 Verkündigungengel 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 zugeschrieben²¹³. Diese Zuschreibung hat J. Gantner mehrfach erhärtet²¹⁴. 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 Bildfläche²¹⁶ – 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, Bläßgelb 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, eingefast. 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 empfiehlt²¹⁷.

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

Wir wissen, daß Witz am Kornhaus in Basel Wandmalereien ausgeführt hat²¹⁸. 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 werden²¹⁹.

5. Verkündigung aus dem Chor der Peterskirche zu Basel

Das Fragment einer überlebensgroßen Verkündigung wurde von E. A. Stükelberg entdeckt und im Jahre 1919 zum erstenmal publiziert²²⁰. 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 Basel²²¹.

R. Riggerbach hat die Verkündigung in den Zusammenhang mit dem 1434 gestifteten Hochaltar von St. Peter gestellt und Konrad Witz selbst zugewiesen²²². 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 ein²²³. Diese Zuschreibung wurde von Stange übernommen²²⁴. Neuerdings hat auch F. Maurer in dem fünften Band der Kunstdenkmäler von Basel-Stadt die Nähe dieser Verkündigung zum Stil des Witz betont²²⁵.

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» zugeschrieben²²⁶. 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. Stükelberg 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. Riggerbach, 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.

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.