

# Werke von Nachfolgern des Witz

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

Objektyp: **Chapter**

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

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

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **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.

# Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz

Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei  
des 15. Jahrhunderts

Zweiter Teil (Schluß)

von

Uta Feldges-Henning

## II. Werke von Nachfolgern des Witz

1. *Der Meister des Verkündigungse Engels*  
*Fragment eines Altarflügels: Verkündigungse Engel und Epiphanie*  
(Abb. 15, 16)

### *Verkündigungse Engel* (Abb. 15)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Anbetung der Könige* (Abb. 16)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>147</sup> W. Wartmann, «4.–7. Jahresbericht» der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Zürich 1924, S. 26 ff.

<sup>148</sup> P. Ganz, *Mal. d. Frührenaissance*, Zürich 1924, S. 67.

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

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

<sup>151</sup> A. Stange, IV, S. 151.



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

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

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

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

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

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

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

<sup>153</sup> D. Burckhardt, a.a.O. S. 308.

<sup>154</sup> J. Baum, a.a.O. S. 28.

<sup>155</sup> O. Fischer, *Der Meister von 1445*, Pantheon 13, 1934, S. 40ff.

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

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

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

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

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

<sup>156</sup> *Legenda Aurea*, Dt. Ausgabe v. R. Bentz, Jena 1925, I, Sp. 392.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Die Beweinung Christi* (Abb. 18)

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

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

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

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

<sup>157</sup> E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge/Mass. 1953, Nr. 390 (Taf. 241).

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

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

*b) St. Martin (Abb. 19)*

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

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

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

<sup>158</sup> *Legenda Aurea*, a.a.O. Sp. 366 (Teil II).

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>160</sup> Der Meister von Flémalle malt nur die Landschaft des Hintergrundes im Dreiecksschema, der Vordergrund ist nach anderen Kompositionsprinzipien gebaut.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>162</sup> H. Röttgen, Diss. S. 34.

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

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

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

<sup>163</sup> A. Stange, a.a.O. S. 152.

<sup>164</sup> A. Stange, Bd. VIII, Abb. 8.

<sup>165</sup> Vgl. auch «Christus am Ölberg», A. Stange, Bd. VIII, Abb. 7.

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

### 3. *Der Monogrammist L. A.*

#### a) *Jünteler-Epitaph* (Abb. 20)

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>167</sup> Ich verdanke diese Angabe der freundlichen Mitteilung des Schaffhauser Restaurators, Herrn Hans Harder.

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

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

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

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

<sup>168</sup> Ausgenommen Stange, der in ihm einen selbständigen, nur von Witz beeinflußten Künstler sieht; a.a.O. IV, S. 153.

<sup>169</sup> A. Stange, IV, S. 154.

<sup>170</sup> D. Burckhardt, Ein Werk der Basler Konzilskunst, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde NF 10, 1908, S. 235.

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

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

b) *Hl. Georg* (Abb. 21)

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

<sup>171</sup> Vgl. P. Schoenen, Artikel: «Epitaph», Reallexikon zur dt. Kunstgeschichte, Bd. V, Sp. 872 ff.

<sup>172</sup> Abb. siehe Reallexikon, Bd. V, Sp. 923/924, Abb. 1.

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

<sup>174</sup> Vgl. A. Weckwerth, Der Ursprung des Bildepitaphs, Zf. f. Kunstgeschichte 20, 1957, S. 145 ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>175</sup> *Legenda Aurea* I, a.a.O. Sp. 652.



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

man Reflexlichter der gelben Mondsichel auf den umgebenden Wolkenstreifen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>177</sup> W. Burger, Conrad Witz, Burl. Mag. 51, 1927, S. 149.

<sup>178</sup> H. Wendland, K. W. S. 93 ff.

<sup>179</sup> Der Ankauf wird im Anzeiger der Berliner Museen Sept./Okt. 1924 erwähnt.

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

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

<sup>182</sup> H. Jantzen, K. W., Velhagen und Klasings Monatshefte 1927, S. 146/147.

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

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

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

<sup>183</sup> W. Burger, a.a.O. S. 144.

<sup>184</sup> P. L. Ganz, K. W. 1947, S. 84.

<sup>185</sup> A. Stange, IV, S. 150.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>186</sup> J. Meder u. J. Schönbrunner, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, Bd. V, Wien 1899, Nr. 580.

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

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

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

<sup>188</sup> M. Escherich, K. W. 1916, S. 130f.

<sup>189</sup> H. Wendland, K. W. 1924, S. 81.

<sup>190</sup> H. A. Schmid, a.a.O. S. 153.



deutlich zutage. A. Stange schließlich sieht in der Zeichnung eine Kopie nach einer Arbeit des Konrad Witz<sup>191</sup>. 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. . . »<sup>192</sup>. Merian hat den Totentanz aber erst nach zwei Übermalungen gesehen. 1568 fand eine erste Erneuerung durch Hans Hug Kluber statt und 1616 eine eigentliche Neufassung in Öl von Emmanuel Bock<sup>193</sup>. In dieser Zeit wurde auch das Vordach errichtet, das die Wandgemälde vor der Witterung schützen sollte. Noch zwei Erneuerungen mußte der Totentanz über sich ergehen lassen: 1658 durch Emmanuel Meier und 1703 durch die Brüder Decker, die auch Mauer und Dach reparierten<sup>194</sup>. Das Ergebnis dieser vier Übermalungen liegt in den 19 Fragmenten vor, die sich

<sup>191</sup> A. Stange, IV, S. 42.

<sup>192</sup> 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 Matthaemum Merian den Eltern, Frankfurt 1649, S. 10.

<sup>193</sup> Diese Überarbeitungen werden von Merian a.a.O. in der Vorrede genannt, S. 10ff.

<sup>194</sup> Über alle Erneuerungen siehe H. F. Massmann, Die Baseler Todtentänze, 2 Bde. Stuttgart 1847, S. 42 und S. 50ff.