Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 25 (1923)

Heft: 2-3

Artikel: Zwei unbekannte Werke des Meisters von 1445

Autor: Buchner, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160241

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Zwei unbekannte Werke des Meisters von 1445.

Von *Ernst Buchner.*

Vor der urtümlichen Wucht und leuchtenden Farbenpracht der Tafeln des Konrad Witz verblassen die Werke der gleichzeitigen oberrheinischen und

Abb. 1. Die Legende der Heiligen Antonius und Paulus (Donaueschingen, Galerie).

seeschwäbischen Malerei. Aber es ist Unrecht, die stilleren, farbig gedämpfteren Bilder dieses Kunstkreises nur im Hinblick auf die elementare Kraft der Witzschen Malerei zu werten oder sie einfach als Witzsche Schulwerke mit-

laufen zu lassen. Der liebenswürdige, sehr persönliche Meister [1]), der 1445 die schöne Tafel mit der Legende der Heiligen Antonius und Paulus (Donaueschingen) geschaffen hat, hat eignen Wuchs und steht in keinem unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnis zur niederländischen Kunst und zu Konrad Witz, mit dem ihn nur allgemeinere, aus verwandter Stammesart und Werkstattnähe erklärliche Bezüge verbinden.

Seinem Hauptwerk, der leider in manchen Teilen durch den Restauratorenpinsel verflauten Donaueschinger Tafel (Abb. 1), sind mit gutem Recht die beiden etwas derber und summarischer gemalten Flügel mit der Georgs- und Martinslegende (Basel, Öffentliche Kunstsammlung) angeschlossen worden, die, aus der Martinskirche in Fierenz (Oberelsaß) stammend, durch die gesicherte Herkunftsangabe für die Bestimmung des Wirkungskreises des Meisters wichtig sind; denn allein aus der Ähnlichkeit des Stadttores auf dem Eremitenbild mit dem Basler Spalentor kann noch nicht ohne weiteres auf die Basler Herkunft des Meisters geschlossen werden, da das Tor einen allgemein gebräuchlichen Typus darstellt und zudem der Meister im Aufbau von Landschaft und Architektur noch stark verallgemeinert und typisiert.

Für die richtige Beurteilung des Donaueschinger Bildes ist es von großem Gewicht, daß die Tafel ursprünglich oben im Dreieck abschloß [2]). Nunmehr ist die Tafel — auf die Anregung Walter Gräffs — wieder auf das alte Format gebracht und jetzt erst wird der zwingende, fest gefügte Bildaufbau ganz verständlich. Während bislang die Gruppe Gott Vaters beziehungslos im süßlich erneuerten Goldgrund schwamm, fügt sie sich jetzt mit selbstverständlichem Schluß in den Giebel. Sowohl die Köpfe der Engel als die Landschaftskonturen sind den Bildschrägen angeglichen, was auf der rechten Seite durch die spätere, leicht kenntliche Verbreiterung des Laubwerkes verschleiert ist. Angesichts dieser unvergleichlich einheitlichen Komposition muß der durch nichts gerechtfertigte Verdacht Baums, die Giebelgruppe sei eine spätere Restauratorenzutat, auf das entschiedenste zurückgewiesen werden. Die beiden Greise werden von den symmetrisch angeordneten, geschlossen wirkenden Landschaftskulissen fest gefaßt, die gleichmäßig verteilten Goldnimben, die gleichsam als Basis für das Giebeldreieck wirken, verfestigen und klären den Bildbau. Im schönen Gegensatz zu den schweren, ernsten, massig zusammengepackten Gestalten der köstlich frische Wiesenblick mit dem plätschernden Rinnsal, dem tiefblauen Gewässer, in dem sich das blanke rottürmige Städtlein spiegelt und vorn im Sumpfgehälm der stolzierende Storch, einen kapitalen Frosch im Schnabel.

Im nächsten stilistischen Zusammenhang zur Donaueschinger Tafel stehen zwei kleine, schmale Täfelchen mit Darstellungen aus der Antoniuslegende (Abb. 2 u. 3), die kürzlich im Münchener Kunsthandel aufgetaucht sind und

---

[1]) Die Literatur über diesen Meister hat Feurstein in seinem Donaueschinger Katalog (1921), S. 6 zusammengefaßt; gute Lichtdrucke der Donaueschinger und Basler Tafeln brachte der grundlegende Aufsatz Daniel Burckhardts in der Basler Festschrift (1901).

[2]) Für Angaben über den ursprünglichen Lauf der Giebelseiten bin ich Heinrich Feurstein zu Dank verpflichtet.

nunmehr von der Münchener Pinakothek erworben wurden, wo sie die reiche, aber gerade an oberrheinischen Werken spärliche Sammlung spätgotischer Bilder glücklich ergänzen. Die in den alten Teilen gut erhaltenen Bilder weisen an den Schmal-

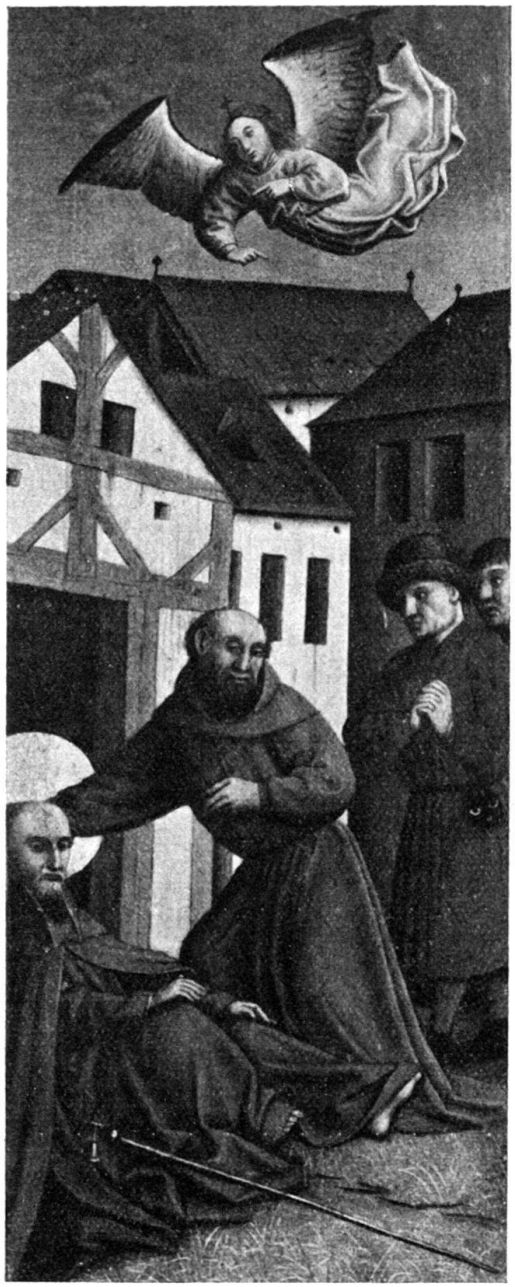

Abb. 2. Der Tod des hl. Antonius.

Abb. 3. Grablegung des hl. Antonius.

(München, alte Pinakothek.)

seiten zum Teil größere Anstückungen auf, die von einem nicht ungeschickten Restaurator mit den alten Teilen zusammengestimmt worden sind. Unangenehm macht sich dieses auf dem «Tod des hl. Antonius» (Nadelholz; 56×25,6 cm) bemerkbar, auf dem links ein unten 3, oben 4,5 cm breiter Streifen angesetzt wurde, wodurch insbesondere das Haupt des hl. Antonius, dessen linke Gesichts-

seite neu ist, in Mitleidenschaft gezogen wurde. Weniger störend wirken die Anstückungen auf dem «Begräbnis» des Heiligen (56 × 25,6 cm); hier ist links ein 3 cm breiter Streifen Zutat des Restaurators. Die Täfelchen gehen in der dichten Kompositionsweise, der charakteristischen Gesichts- und Handbildung, der Laubwerkstilisierung, der oft locker strichelnden Pinselführung und der eigenartigen, gedämpften Farbigkeit so nahe mit dem Eremitenbild zusammen, daß die gleiche Hand außer Frage steht. Ausgeschlossen ist es nicht, daß sie ursprünglich Flügelteile der Donaueschinger Tafel bildeten; wenn auch die Maße nicht zwingend dafür sprechen, so läßt der nahe stilistische und inhaltliche Bezug immerhin an diese Möglichkeit denken, zumal die Maße eine plausible Rekonstruktion (die Täfelchen etwa als untere Hälften der abgeteilten Flügel) möglich erscheinen lassen. Der etwas gepfercht komponierte «Antoniustod» ist farbig heller und kräftiger als die ruhevolle, koloristisch verhaltene Grablegung. Lichtes Grauweiß, Grünlichgrau, Gelbbraun (Architektur, Engel) und Ziegelrot (Dächer, rechter Mann) stehen neben dem Bräunlichviolett und Graubraun der Kutten, wozu noch Grünlichblau (Himmel) und Gelbgrün (Grasboden) treten. Das reichlich derbe, in gleichmäßiger Füllung in den Himmel gesetzte Engelchen hat seine unverkenntlichen Geschwister in der Gottvatergruppe des Donaueschinger Bildes (bis auf das kleine Kreuz über der Stirne). Die stille, wundervoll gedämpfte Stimmung, die den Zauber des Eremitenbildes ausmacht, webt auch in der ganz schlicht und einfach gegebenen Grablegung des Heiligen. «Also haben sie ihn heimlich begraben, und ist keinem Menschen worden kund, wo er liegt.» Wie die beiden Mönche Hilarius und Prior in groß gefaßter, gehaltener Neigung ihren toten Lehrer in das dämmerige Dunkel des Waldes tragen, wie sich die fein zusammengestimmten, grauen, violetten, weißgelblichen Töne der Kutten in das Grün, Oliv und Braun der Landschaft betten, — das sind Werte und Schönheiten, die weitab von den starken, anspringenden Wirkungen Witzscher Bilder liegen, aber gerade deshalb als eigene, liebenswerte Wesenszüge unseres Künstlers zu würdigen sind.

Wenn auch die Basler Heiligenlegenden etwas gröber und farbig spröder erscheinen als die behandelten Werke, so sind sie doch durch viele kennzeichnende Züge und Eigenheiten so nahe mit diesen verbunden, daß sie, entgegen neuerdings aufgeworfener Zweifel, unbedingt der gleichen Werkstatt gegeben werden müssen. Bei der Darstellung dramatischen Geschehens paart sich scharfe, sehr persönliche Beobachtung mit einer eigentümlich stockenden, zuweilen steif wirkenden Wiedergabe der Bewegtheit. Mit besonderer Energie ist räumliche Vertiefung angestrebt. Die Behandlung des Häuserwerks geht ganz mit der hintereinander geschachtelten Architektur des «Antoniustodes» zusammen. Daß der Meister auch Darstellungen aus der Passion in eigenwilliger und bedeutender Weise bewältigte, beweist die leider stark beschädigte, groß gegriffene Beweinung Christi auf der Rückseite des Basler Drachenkampfes (Abb. 4). Schwer und ernst ragt das massige, die Tafel fest verspreizende Kreuz in den Himmel. Ähnlich der Figurenanordnung des «Antoniustodes» fügen sich die Gestalten in einem schräg nach rechts ansteigenden Dreieck zusammen. Formale Härten (Beine

Christi) besagen wenig, angesichts der herben Größe der in stummer Trauer sich neigenden Gestalten. Die Landschaft ist nur kursorisch und obenhin behandelt. Die etwas trockene Farbe hat zum Teil durch eingreifende Übermalung gelitten. Vergleicht man die rechte Hand des Mannes unter dem Kreuz

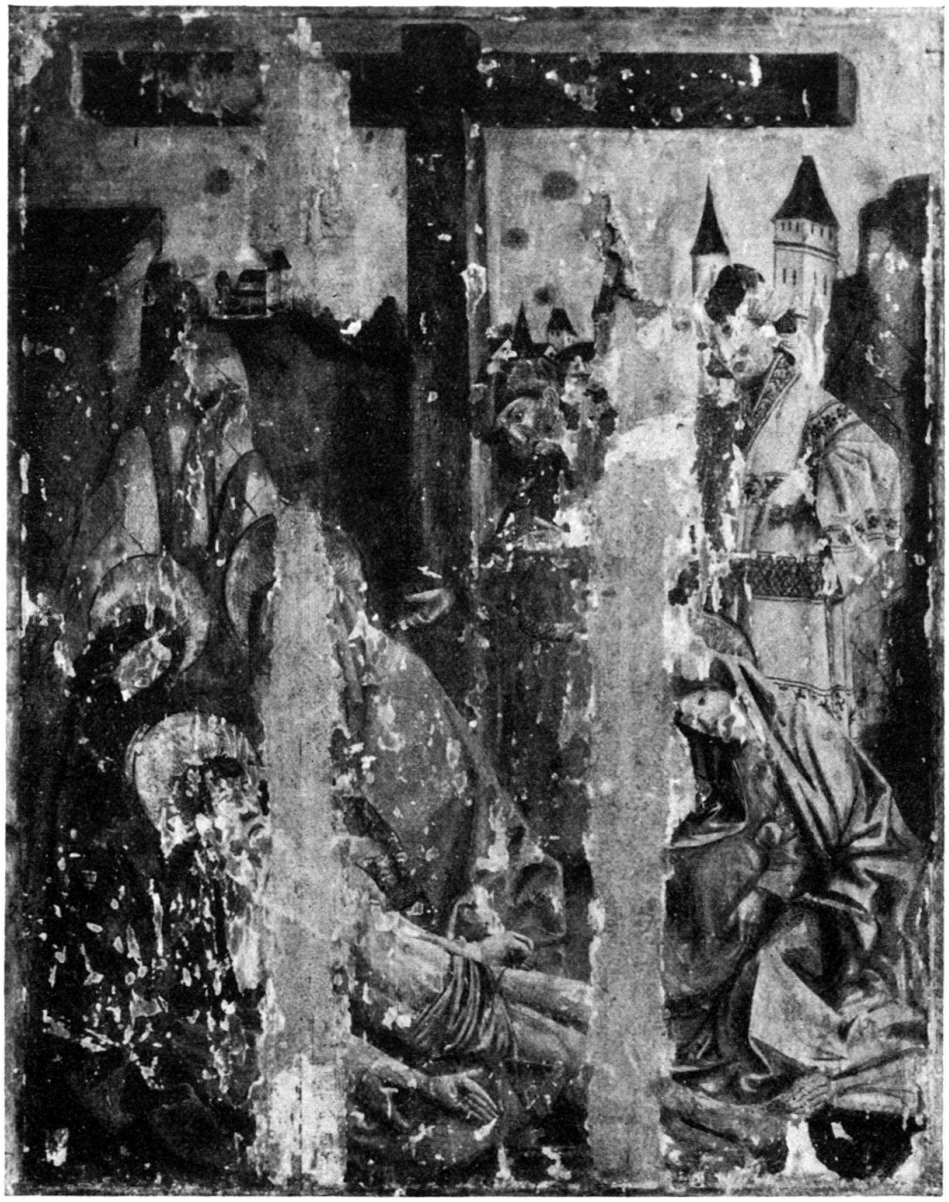

Abb. 4. Beweinung Christi; Rückseite des Drachenkampfes.
(Basel, Öffentliche Kunstsammlung.)

mit der Rechten des Antonius auf dem Donaueschinger Bild, so stößt man auf eine so schlagende Übereinstimmung, daß hier wohl der gleiche Maler am Werk gewesen sein muß; doch ist Mitarbeit von Gesellen höchst wahrscheinlich.

In den weiteren Kreis des Meisters gehören der farbig sehr verwandte, formal derbere und ungeschlachtere Georgskampf im Zürcher Landesmuseum und

— in größerem Abstand — die Passionsszenen der Jüntelertafel (1449) in Schaffhausen. Eine Reihe verwandter Züge weisen zwei Tafeln (Zug der heiligen drei Könige) im Freisinger Klerikalseminar auf, die wohl ebenfalls dem oberrheinischen Kunstkreis angehören dürften.

Solange nicht gewichtige Gegengründe vorgebracht werden können, erscheint die Lokalisierung des Meisters nach Basel noch immer als das Wahrscheinlichste.