

# DIE VERKÜNDIGUNG MARIÄ IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM, EIN WERK DES KONRAD WITZ.

VON Dr. WALTER JOSEPHI.

Daniel Burckhardt in der Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 13. Juli 1901, Basel 1901, S. 273. — G. Dehio, Konrad Witz, in der Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XIII, 1902, S. 229. — August Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430 bis 1460), in Abh. der philolog.-histor. Klasse der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Band XXII, Nr. II, 1903. — A. Schmarsow, Konrad Witz und die Biblia Pauperum, im Repert. f. Kunstwissenschaft, Band XXVIII, 1905, S. 340. — Sch., Bilderhandschrift der Biblia Pauperum, in Zeitschr. f. christl. Kunst, Jahrgang XVIII, 1905, Sp. 266. — Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei, im Jahrb. der K. Preuß. Kunstsammlungen, Band XXVII, 1906, S. 188. — Robert Stiaßny, Zu Konrad Witz, ebenda S. 285. — Leo Baer, Eine Zeichnung des „Meisters der Spielkarten“, in Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet, 1906, S. 61. — Campbell Dodgson, Die Biblia Pauperum — und nicht Konrad Witz, im Repert. f. Kunstwissenschaft, Band XXX, 1907, S. 169. — Jaro Springer, Die Biblia Pauperum Weigel-Felix, in der Zeitschrift für christl. Kunst, Jahrg. XX, 1907, Sp. 49. — Schmarsow, Über Konrad Witz und die Biblia Pauperum Weigel-Felix, ebenda, Sp. 83. — Schmarsow, Die Biblia Pauperum Weigel-Felix und der Maler Konrad Witz, ebenda, Sp. 129. — A. H., Konrad Witz und die Biblia Pauperum, ebenda, Sp. 313. — Th. v. Frimmel, Zu den Malern Witz, in Blätter für Gemäldekunde, Band III, 1907, S. 119. — R. Stiaßny, ebenda S. 200. — Claude Phillips, A crucifixion by Konrad Witz of Basel, in The Burlington Magazine, London, May 1907, S. 103. — C. de Mandach, Conrad Witz et son retable de Genève, in Gazette des Beaux-Arts, Jahrg. 49 (1907), 2. Semester, S. 353. — Heinz Braune, Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im 15. Jahrhundert, im Münchener Jahrbuch der bild. Kunst, II. Halbjahrsband, 1907, S. 22. — Friedländer, Ein neuerworbenes Bild von Konrad Witz, in Amtliche Berichte aus den K. Kunstsammlungen, Berlin, Januar 1908. — Karl Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, 1908, S. 3. — Victor Wallenstein, Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, 1909, S. 57. — Effinger, Meister Konrad Witz von Rottweil, im Archiv f. christl. Kunst, 1909, S. 6, 17, 30. — Helmuth Th. Bossert, Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz, im Repert. f. Kunstwissenschaft, Band 32, 1909, S. 497. — Burkhard Meier, Über den Basler Altar des Konrad Witz, in Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. II, 1909, S. 67. — Franz Landsberger, Konrad Witz in Konstanz, in Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. III, 1910, S. 159. — Max Lehrs, Konrad Witz oder Schongauer?, in Monatshefte für Kunstwissenschaft, III. Jahrg., 1910, S. 244. — Ernst Heidrich, Konrad Witz in Konstanz, ebenda, S. 245. — Max Wingenroth und Gröber, Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg und die Malerei während des Konstanzer Konzils, o. J., S. 10. — Louis Réau, Les primitifs allemands, o. J., S. 91. — Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, II. Serie, Lieferung 1.

Gegen Ende des Jahres 1909 glückte es dem Germanischen Nationalmuseum, im Münchener Kunsthandel ein Gemälde, die Verkündigung Mariä darstellend, zu erwerben, das durch seine künstlerischen Qualitäten einen hervorragenden Platz in der an Meisterwerken der älteren deutschen Malerei nicht armen Galerie des Museums beanspruchen darf. Schon die erste oberflächliche Untersuchung ließ

das vordem ganz unbekannte Gemälde als ein kunstgeschichtlich hochbedeutendes Werk der oberrheinischen Schule aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts erkennen, und da manche Motive insbesondere auf den größten Meister jener Gegenden, auf Konrad Witz, hinwiesen, ergab sich für die kunstwissenschaftliche Untersuchung das Problem, zu ergründen, ob das Bild etwa vom Meister selbst oder von einem seiner Schüler, Werkstattgenossen, oder nur von einem unfrei unter seinem künstlerischen Einfluß schaffenden Dritten herrühre.

Das Bild, dessen Inhalt die Lichtdrucktafel wiedergibt, ist mit Ölfarbe auf eine 158 cm hohe und 120,5 cm breite Fichtenholztafel gemalt. Die frische Schnittfläche der gerosteten Rückseite dieser Tafel zeigt, daß es sich um die abgesägte Vorder- oder Rückfläche eines doppelseitig bemalten Altarflügels handelt. Die Erhaltung ist im allgemeinen eine gute, wenn auch mehrfach starke Übermalungen festzustellen sind; die Farbe, vor allem im Gewande der Maria, scheint zur Blasenbildung und zum Abspringen geneigt gewesen zu sein — es ist auch möglich, daß das Gemälde aus einem Brande gerettet wurde —, sodaß Ausbesserungen und dadurch Übermalungen und Zusammenstimmungen nötig wurden. Vielleicht dürfte der Fensterausblick auf den blauen Himmel von späterer Hand herrühren, was um so bedauerlicher wäre, als man dann vermuten könnte, daß sich dort einer jener reizvollen Ausblicke befunden habe, wie sie Witz und die ihm nahe stehenden Künstler mit besonderer Vorliebe anzubringen pflegten; auch der Heiligenschein der Maria wird aus neuerer Zeit stammen. Darüber hinaus hat nach älterer Konservierungssitte die verschönernde Hand des Restaurators auch sonst mehrfach eingegriffen, ohne jedoch tiefergreifende Veränderungen herbeizuführen oder gar den Gesamteindruck und die künstlerischen Qualitäten in erheblicherem Maße zu beeinträchtigen.

Das Bild ist nicht auf monumentale Höhe gestimmt, vielmehr spricht aus ihm feine Sinnigkeit und gemütvolle Tiefe. In dem asketisch-einfachen Raum sitzt Maria, in ihr Gebetbuch vertieft, umwallt von dem einfachen weißen Gewande. Da naht sich der mädchenhaft schlichten Erscheinung der Engel, der Sendbote aus einer reicheren Welt, und kündigt ihr, niederknieend, die himmlische Botschaft. Maria, ohne das Buch zu senken, wendet das Haupt; sie erschrickt nicht, sondern schlägt nur demütig die Augen zu Boden.

Die koloristische Wirkung ist eine milde; sie ist kühler und gedämpfter, als man sie bei dem zu starken, vollen, eindringlichen, oft allerdings auch leicht dissonanten Farbenakkorden neigenden Witz gewohnt ist. Der einfache, jeglicher Ausstattung bare Innenraum hat weißlich getünchte Wände und einen weiß gestrichenen, schwarz gefugten Fußboden, eine Färbung, von der sich der hellbraune Naturholzton der Decke und ihres Stützenwerks wirkungsvoll abhebt; Fensterrahmen und Fensterpfosten sowie die weißgefugte Türumrahmung sind aus bleich-rötlichem Sandstein. Der koloristische Schwerpunkt liegt auf den Figuren. Maria, deren hellblond gelocktes Haupt ein goldener Scheibennimbus umgibt, ist in ein bräunlich aufgehöhntes, grünlich-blaues Tuchkleid mit gelbgestickter Borte gekleidet, ihr Gebetbuch hat einen roten Einband. Der gleichfalls, nur in anderer Nuance, hellblond gelockte Engel trägt über der einfarbig weißen Alba ein prächtiges rotsamtenes Pluviale, das ebenfalls mit einer gelbgestickten Borte verziert ist; seine Flügel sind innen weiß mit schwarzen Flecken, außen grünlich und gleichfalls schwarz gefleckt.



Konrad Witz: Die Verkündigung Mariä. Ölgemälde auf Holz.



Innerhalb dieser den Gesamteindruck beherrschenden ruhigen Farbenstimmung spricht sich nun ein für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts überraschendes koloristisches Feingefühl aus, wie es außer den Eycks und dem unter ihrem künstlerischen Einflusse schaffenden sogenannten Meister von Flémalle in den Ländern nördlich der Alpen vermutlich nur Konrad Witz besessen. Auf diesen Meister deutete aber, auch abgesehen von sehr starken Anklängen in den Einzelmotiven, ganz besonders die für die frühe Entstehungszeit des Bildes staunenswerte Beherrschung des Beleuchtungsmoments und seine künstlerische Verwertung für die bildmäßige Wirkung. Der Künstler operiert mit einer doppelten Lichtquelle: einmal erhält der Innenraum sein Licht durch ein nicht sichtbares Fenster rechts im Vordergrunde, über dessen Vorhandensein der Schatten des Mittelpfostens rechts am Boden belehrt; sodann wesentlich schwächer durch das Fenster der Rückwand. Die Wirkung der ersten Lichtquelle ist für die Raumgestaltung und die plastische Erscheinung der Figuren voll ausgenutzt, indem die Gestalten wie auch das vortretende Stützenwerk der Decke starke Schatten auf die gegenüberliegenden Flächen werfen. Ganz besonders auffällig wird dabei die Freude des Meisters am Spiel von Licht und Schatten bei der Wiedergabe der in reichen Falten sich bauschenden Gewänder. Er vermag nicht nur dem einfachen lichtsaugenden Tuchkleide der Maria feine koloristische Reize abzugewinnen, sondern er setzt sein ganzes künstlerisches Können und sein malerisches Bestreben vornehmlich auf die Wiedergabe des roten Samtmantels des Engels, dessen fleckig-flächige Glanzspiegelung seinen Neigungen besonders reiche und vielseitige Betätigungsmöglichkeiten gewährte.

Obwohl das Kunstwerk als Ganzes weit über alles hinausragt, was die Kunst der übrigen deutschen Maler der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschaffen, so trägt es doch auch wieder Züge, die seinen Schöpfer als ein echtes Kind seiner Zeit erkennen lassen. Denn wie sehr auch der Meister die Perspektive beherrscht und ihre Kenntnis gern und geflissentlich zur Schau stellt, vermag er sich doch nicht von perspektivischen Verzeichnungen frei zu halten. Der nach rechts verschobene Augenpunkt ist verhältnismäßig hoch genommen — ganz im Sinne der oberrheinischen Malerei — aber anderseits nicht hoch genug, um ein so starkes Ansteigen des Bodens zu rechtfertigen. Man hat den zwingenden Eindruck, als spiele sich die Scene auf geneigter Bühne ab. Daß sich ferner die Gestalten nicht recht in den Raum gliedern, darüber vermag nur im ersten Augenblick die treffliche Wiedergabe der Schatten wegzutäuschen. Aber selbst bei dieser, zweifellos dem Lieblingsmotiv des Künstlers, laufen Fehler unter; die physikalisch bedingten Unterschiede zwischen Schlagschatten und Halbschatten sind dem Maler noch fremd, und er gestaltet sie nicht wissenschaftlich reflektierend, sondern wie er es gerade für die malerische Erscheinung des Ganzen am zweckmäßigsten halten mochte. Der im Widerspruch zu der Hauptlichtquelle fallende Schatten des Türgriffs zeigt dies besonders auffällig. Das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts spricht insbesondere aus der unerschöpflich reichen, „um ihrer selbst willen sich aufbauenden“ Fülle der Falten der überweiten Gewänder. Wenn auch sehr wahrscheinlich ist, daß diesem Motiv, das sich ja in der gleichzeitigen Plastik wiederholt — und gerade in dieser Kunstgattung oft überaus drastisch —, eine kostümliche Mode zugrunde liegt, so kam es doch fraglos den malerischen Tendenzen nicht nur der Zeit, sondern auch in besonders hohem Maße der koloristischen Geschmacks-

richtung unseres Meisters entgegen. Daß endlich das Verständnis für den anatomischen Aufbau des menschlichen Körpers noch ein sehr mangelhaftes ist, braucht bei einem Meister jener Zeit nicht besonders hervorgehoben zu werden.

Aber, um mit Schmarsow zu reden: nicht die Mängel, die der heutige Beschauer empfindet, sondern die positiven Eigenschaften, die er anerkennen muß, sind die Hauptsache. Und diese sind so erhebliche und gegenüber dem, was die Kunst der deutschen Maler vorher geschaffen, so fundamental umgestaltende, daß der Meister zweifellos eine der bedeutendsten Erscheinungen in der Geschichte der deutschen Kunst gewesen sein muß.

Auf Konrad Witz als den unmittelbaren oder mittelbaren Meister dieses Bildes leitete die Ähnlichkeit mit seiner bekanntesten Schöpfung hin, dem Bilde der Heiligen Katharina und Magdalena, das als Straub'sches Legat in die städtische Gemäldesammlung in Straßburg gelangte (Verzeichnis der städt. Gemälde-Sammlung in Straßburg, 1899, Nr. 1 mit Abb.). Allein dies Bild, wenn auch wohl zweifellos von der Hand des Meisters, kann als nur zugeschriebenes Werk nicht als sichere Grundlage für weitere Zuschreibungen dienen. Vielmehr muß die Forschung an die einzigen authentischen Werke seiner Hand, die vier Gemälde für die Makkabäerkapelle der Genfer Kathedrale, anknüpfen.

Über das Leben des Meisters und seine späteren Lebensverhältnisse sind wir gut orientiert, weniger über seine Jugendgeschichte. Konrad Witz scheint der um 1398 geborene Sohn eines leider nicht durch Werke bekannten Malers und Konstanzer Bürgers Hans Witzinger, in späteren Jahren auch Witz genannt, zu sein; er erscheint sicher 1418, vermutlich auch in den Jahren 1420 bis 1426, in den Konstanzer Steuerbüchern und scheint dann in die Fremde gewandert zu sein. Da er in den späteren Baseler Urkunden als Conrat von Rotwil, Cunrat von Rotwilr oder auch als Conrad Witz von Rotwilr bezeichnet wird, wird er in Rottweil längeren Aufenthalt genommen haben, wo auch sein Vater weilte, der, vermutlich (denn die Personenidentität ist nicht sicher) 1424—1425 in den Diensten des Herzogs von Burgund, dem Sohn wahrscheinlich die ersten lebhafteren Anregungen der überlegenen niederländischen Kunst übermittelte; denn alle Werke des jüngeren Witz offenbaren deren Einfluß, freilich daneben auch deren selbständige Verarbeitung. Zu Anfang der 30er Jahre scheint er in Basel eingewandert zu sein. Bald heiratete er in eine gutbürgerliche und anscheinend vermögende Baseler Familie und trat damit zu dem damals bedeutendsten Baseler Maler Nicolaus Ruesch, genannt Lawelin, dessen Kunstart uns gleichfalls nicht bekannt ist, in verwandtschaftliche Beziehungen.

Der beste Beweis für den hohen Ruhm, den sich Konrad Witz schon unter seinen Zeitgenossen erwarb, ist seine Berufung durch den Genfer Kirchenfürsten François de Mies, der ihm die Herstellung des Altars der durch Jean de Brogny, dem Oheim und Vorgänger des François de Mies, erbauten Kapelle Notre-Dame des Macchabées an der Kathedrale zu Genf übertrug. Vornehmlich im Hinblick auf die blühende Kunst des benachbarten Italiens muß dieser Auftrag als besonders ehrenvoll angesehen werden; er erklärt sich wohl in erster Linie durch die vorhergehende Anwesenheit des Bischofs auf dem Baseler Konzil (seit 1431). Die Reste dieses Altarwerks, die einzigen authentischen Werke des Konrad Witz, sind

die oben genannten, 1444 datierten Doppeltafeln. Nach Ausweis der Baseler Steuerregister scheint Witz auch nach Vollendung dieser bedeutenden Arbeit noch weitere Jahre von der Heimat abwesend gewesen zu sein; er ist dann — ob in Basel oder auswärts, ist zweifelhaft — bereits 1446 oder 1447 mit Hinterlassung einer größeren Familie gestorben.

Trotz ihrer schlechten Erhaltung, die sich vornehmlich durch die vollständige Erneuerung der meisten Köpfe, aber auch anderer größerer Partien, störend geltend macht, genügen doch die Gemälde des Altars der Makkabäerkapelle (abgebildet in der Baseler Festschrift), um die große Künstlerschaft ihres Meisters zu offenbaren; sie zeigen die charakteristischen Merkmale Witz'scher Kunst so klar, daß es möglich ist, sie zur Grundlage eines auf Zuschreibungen gegründeten Lebenswerks zu machen. Das ist um so leichter, als Witz höchstwahrscheinlich auf jener Entwicklungsstufe der oberrheinischen und überhaupt der deutschen Kunst keinen gleichwertigen Konkurrenten hatte. Daß nun die Tafel des Germanischen Nationalmuseums alle diese persönlichen Züge in der Gesamtaufassung wie in der Einzelausführung trägt, soll im folgenden dargelegt werden.

Der Haupteindruck, die auf ausgezeichnete Kenntnis und künstlerischer Ausnutzung der Licht- und Schattengebung sowie der Lichtzerstreuung beruhende meisterhafte körperliche Wirkung der Malerei und die für ein Gemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bewunderungswürdige koloristische Behandlung, ist bei den Genfer wie auch bei dem Nürnberger Bilde ein sehr verwandter. Das ist um so bedeutungsvoller, da unter den oberrheinischen Malern des 15. Jahrhunderts Witz, wenn auch nicht der erste, so doch sicher der feinsinnigste und routinierteste sein dürfte, der die malerischen Wirkungen des Schattens bewußt zu einem künstlerischen Prinzip auszugestalten vermochte. Allerdings beruhen seine Beobachtungen eben nicht auf wissenschaftlicher Grundlage, wie beispielsweise bei den Eycks, sondern sie gehen mehr aus der Spürtätigkeit eines grüblerischen Autodidakten hervor. Infolgedessen fehlt die Konsequenz in der Durchführung der einmal angeschnittenen Probleme. Das beweist ein Blick auf die Genfer Bilder, insbesondere auf das der Anbetung der Könige, und genau die gleiche Stufe künstlerischen Sehens und des Vermögens der Wiedergabe des Gesehenen findet sich in dem Nürnberger Bilde, und zwar in solcher Übereinstimmung, daß man, auch wenn man die Möglichkeit der Existenz eines gleichbegabten heimatsverwandten Zeitgenossen oder gar Schülers zugeben will, in diesem Fall doch nur eine Meisteridentität annehmen kann. Insbesondere leitet zwingend dahin die fast identische Wiedergabe der sehr charakteristischen Randschatten unterhalb der Gewandsäume auf dem Nürnberger Bild mit denen auf den beiden Genfer Anbetungsbildern.

Doch gerade in der Wiedergabe der Schatten ist in dem Nürnberger Bilde gegenüber den Genfer Gemälden ein unleugbarer logischer Fortschritt zu bemerken; denn während in Genf fast ausschließlich scharf konturierte Schlagschatten vorkommen, bevorzugt Witz in der Nürnberger Darstellung des Innenraums verwischte Schatten, wie sie in zerstreutem Lichte entstehen. Nur bei dem Türriegel fällt er ganz unmotiviert in sein altes Prinzip zurück. Vielleicht wurde er in diesen Unkonsequenzen bestärkt durch den für seine Zeit ganz exorbitanten Versuch, auch die zweite Lichtquelle, das Fenster im Hintergrund, auszunutzen. Daß er dies wollte, geht daraus

hervor, daß er auch jenes Fenster sich hell auf den Fußboden projizieren läßt. Mag auch den optisch geschulten Beurteiler des 20. Jahrhunderts das Resultat dieses Versuches höchst seltsam anmuten, so tut das doch der Bedeutung des Meisters als Pfadfinder keinen Abbruch. Daneben ist zweifellos auch in technischer Beziehung das Nürnberger Bild vollendeter als die Genfer, sodaß die Vermutung, es sei später als diese, also nach 1444 entstanden, nicht von der Hand zu weisen ist.

Wenn nun festgestellt ist, daß das künstlerische Grundprinzip auf dem Nürnberger Bilde das gleiche ist wie auf den Genfer Gemälden, so bleibt nur noch übrig, durch den Nachweis übereinstimmender eigenartiger Detailzüge in des Meisters Kunst die auf der gleichen Künstlerqualität beruhende Wahrscheinlichkeit der Meisteridentität zur Gewißheit zu erheben. Leider lassen die Kopftypen, ein Hauptcharakteristikum persönlich-künstlerischer Eigenart, keine Vergleichung zu, da die Genfer Köpfe in den Wirren des Bildersturmes beschädigt, fast alle entweder stark übermalt sind oder ganz von Restaurierungen herrühren. Das ist um so bedauerlicher, als, um es schon vorwegzunehmen, Witz die Eigenart hat, ganz besonders geformte, lange, schmale, spitz zulaufende Ohren zu bilden, die von Stiaßny geradezu als das Monogramm des Witz bezeichnet werden. Die Behandlung der Gewandstoffe des Nürnberger Bildes schließt sich aber aufs engste der auf dem Genfer Bilde „Die Anbetung der Madonna durch den Bischof Jean de Brogny“ an. Man verfolge nur die klare Erfassung und die charakteristische Wiedergabe des Unterschiedes im Farbenspiel der schlichten Wollenstoffgewänder der beiden Marien und der prunkvollen Samtmäntel des Bischofs bzw. des Verkündigungsengels. Beide Male ist der Gegensatz des lichtsaugenden Tuches und des schillernden schweren Seidenstoffes klar erfaßt und effektiv durchgeföhrt, auf ihn sogar die künstlerische Wirkung des ganzen Gemäldes gestimmt. Auf beiden Bildern kommt ferner die Witz'sche Manier, die Knicklinien der Seidenstoffe durch scharfe helle Striche darzustellen, deutlich zur Erscheinung. Allerdings geht Witz im Nürnberger Bilde weiter, indem er hier auch scharfkonturierte flächige Glanzstellen entstehen läßt, während auf dem Genfer Bilde die Glanzflächen in schnellem abgestimmten Übergang verlaufen. Vollends in der Faltengebung sind beide Bilder einander ähnlich, oft sogar so sehr, daß man identische Faltenzüge wiederzuerkennen glaubt. Vor allem sei auf das bei Witz sehr beliebte Motiv des über den Schoß hochgezogenen, dann aber wieder in einer Falte über den Oberschenkeln zurückfallenden Untergewandes hingewiesen, das auf fast allen seinen Bildern wiederkehrt und geradezu als Kennzeichen Witz'scher Gemälde dienen kann. Aber auch die Genfer Bilder zeigen den auf dem einen größeren Maßstab anwendenden Nürnberger Gemälde allerdings noch aufdringlicheren Mangel anatomischer Kenntnisse, vornehmlich bei der Wiedergabe der Hand mit ihren überlangen Fingern, wofür das Genfer Bild der Befreiung Petri fast direkte Analogien bietet. Aus letzterem Bilde, dem einzigen, dessen Gesichtstypen unversehrt sind, vermag man noch eine andere Eigenart des Meisters abzulesen: die Vorliebe für halbkugelig vortretende, vom Stirnbein scharf sich absetzende obere Augenlider bei geschlossenen oder halbgeschlossenen Augen, ebenso seine scharfstrichig gezeichneten, hochgeschwungenen, doch auffällig kurzen Augenbrauen und die zu kurzen Oberlippen. Sehr eigentümlich ist auch die tiefe Vertikalrinne in den Oberlippen. Alle diese Eigentümlichkeiten finden sich hier wie dort in gleicher Weise.

Ganz besonders auffällig ist aber die Identität des Gesichtstypus des anscheinend besser erhaltenen Engels, der den Petrus geleitet, mit dem des Nürnberger Verkündigungensengels.

Die Außenarchitekturen der Genfer Bilder bieten kein unmittelbares Vergleichsmaterial zu der Innenarchitektur des Nürnberger Gemäldes. Beide zeigen jedoch genau dieselbe Stufe perspektivischer Kenntnis ihres Meisters. Neben den in Ansehung der frühen Entstehungszeit großen Vorzügen sind auch die Mängel die gleichen; trotz des sehr hoch genommenen Augenpunktes doch überall noch eine übermäßig starke Steigung des Bodens. Selbst die Bodenfärbung des Genfer Bischofsbildes ist die gleiche wie auf dem Nürnberger, nur daß dort der Boden quadriert ist. Ebenso erscheint die Wandfärbung des Nürnberger Bildes in identischer Weise und in demselben kühlen Ton im Bilde der Anbetung der Könige, vornehmlich aber im Bilde der Befreiung Petri in Genf. Dazu tritt das gleiche Interesse und die gleiche Liebe für die Ausmalung und Schilderung des Details. Eine so identische Wiedergabe wie die des rissigen Holzes ist doch nur durch die Hand eines und desselben Malers möglich; die schlecht eingefugte Verstrebung mit ihren vorstehenden Dübeln auf dem Nürnberger Gemälde scheint sogar direkt aus dem Genfer Bilde der Anbetung der Könige übernommen zu sein, ja, es findet der auf dem Nürnberger Bilde auffällige Konstruktionsgedanke erst aus der Übernahme von dort seine volle Erklärung.

Wenn auch Konrad Witz trotz seiner hervorragenden Bedeutung unter seinen Zeitgenossen — nicht nur der künstlerische Wert seiner Gemälde und die Tatsache seiner Berufung nach Genf, sondern auch ein kürzlich zutage gefördertes volkstümliches Gedicht auf ihn aus der Mitte des 15. Jahrhunderts beweisen dies — zu den jüngst entdeckten Meistern der altdeutschen Kunst gehört, sodaß sich die kunstgeschichtliche Forschung erst verhältnismäßig wenig mit ihm hat beschäftigen können, so ist es ihr doch gelungen, ihm auf der Grundlage der Genfer Arbeiten mit hinreichender Sicherheit eine Anzahl unsignierter Gemälde zuzuschreiben.

Hierhin gehören in erster Linie die aus der 1808 versteigerten Baseler Galerie der badischen Markgrafen stammenden Überreste eines großen Altars. Acht von den Bildern befinden sich jetzt in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel (Katalog 1908, Nr. 639—646), zwei weitere zugehörige Tafeln (abgebildet im Jahrb. der K. Preuß. Kunstsammlungen Band 27, 1906) sind in den Besitz des Herrn Vischer von der Mühl auf Schloß Wildenstein und eine dritte Tafel (abgebildet ebenda) in die Sammlung des Grafen Wilczek auf Schloß Kreuzenstein in Niederösterreich gelangt. Gegenüber den Genfer Arbeiten läßt das Baseler Werk manches an unmittelbarer Frische schöpferischen Gestaltens vermissen. Das dürfte nicht nur durch eine frühere Entstehungszeit und künstlerische Unreife, sondern vermutlich auch dadurch zu erklären sein, daß der Meister seiner schaffenden Phantasie nicht freien Spielraum ließ, sondern — möglicherweise auch durch den Auftraggeber veranlaßt — inhaltlich unter dem Bann der Vorbilder schuf, die einer seiner Zeitgenossen, vielleicht sogar er selbst, für die *Biblia Pauperum* entworfen hatte. Wenn aber — und darüber sind sich alle Forscher einig — diese Bilder der frühen Schaffensperiode des Konrad Witz zuzurechnen sind, so bestätigt andererseits deren kompositionelle Befangenheit, Ängstlichkeit und Unfreie, vor allem aber der Mangel in der räumlichen Vertiefung, daß die

Nürnberger Tafel einer späteren, nämlich der reifsten Schaffensepoche des Meisters entstammt. Trotzdem aber stimmen die Bilder des Baseler Altars im einzelkünstlerischen Charakter gut zu dem Nürnberger Gemälde, sie zeigen schon die gleiche künstlerische Tendenz, freilich in Basel nicht so durchgebildet und befriedigend wie in Nürnberg. Anklingende Einzelheiten finden sich mannigfach, wenn auch nicht immer so augenfällig und direkt beweisend wie mit den Genfer Bildern; man denke nur an die auf subtiler Naturbeobachtung und künstlerischem Empfinden beruhende Wiedergabe der Lichtreflexe auf den Seidenstoffen. So kehrt auch auf dem Davidbilde und dem Kreuzensteiner Salomobile der von Witz besonders gern angewandte Lichtkontrast des grünlichen Tuches zu dem schillernden roten Samtgewande wieder. Die Baseler Bilder sind stark restauriert, sodaß zweifelhaft ist, bis zu welchem Grade Einzelheiten zur Vergleichung herangezogen werden dürfen. Immerhin ist die Verwandtschaft der Kopftypen des Benaja und des Antipater in Basel (Basler Festschrift Tafel XXV und XXVIII) und des anscheinend gut erhaltenen Salomo in Kreuzenstein mit dem des Nürnberger Verkündigungensengels auffällig, der ja auch das Witzsche lange, schmale, spitz zulaufende Ohr besitzt; auch die überhohen, kurzen, scharfen Augenbrauen kommen am Baseler Altar vor, ebenso ist der Faltenwurf der Gewandung des Melchisedek (ebenda Tafel XXVI) sehr verwandt mit dem der Nürnberger Maria, das übertrieben vorgeschobene Knie des Wildensteiner Verkündigungensengels mit dem des Nürnberger. Andererseits fällt überall auch die eigenartige, aber doch recht mangelhafte Wiedergabe der Hände auf, vor allem das Ungeschick in der Auffassung des Handgestus.

Das Gemälde der Kreuzigung Christi im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (abgeb. im Burlington Magazine 1907 und im Berliner Museumsbericht 1907) und das mit der Gruppe der heiligen Familie nebst den Heiligen Barbara und Katharina im Museo Nazionale zu Neapel (abgeb. in der Baseler Festschrift), ein Jugendwerk, das unter bewußter Anlehnung an niederländische Kunst, insbesondere an Werke des Jan van Eyck, entstanden ist, haben verhältnismäßig wenig Berührungspunkte mit der Nürnberger Tafel. Auf der letzteren wäre höchstens jenes Operieren mit Lichtproblemen, vor allem aber die ungeschickt hockende Stellung der sitzenden Gestalten und der allzustark ansteigende Fußboden — ähnlich auf der dem Witz zugeschriebenen und dem Neapeler Bilde nahestehenden lavierten Federzeichnung der Maria mit dem Kinde im K. Kupferstichkabinett in Berlin (abgeb. in Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts, II, 1) — für die Meisteridentität anzuführen. Unverhältnismäßig viele Anknüpfungen gewährt dagegen dasjenige Bild, das den ersten Ausgangspunkt für die Zuschreibung des Nürnberger Bildes bot, die Straßburger Tafel mit der Darstellung der beiden in einem Kreuzgange sitzenden Heiligen Maria Magdalena und Katharina. Die genaue Vergleichung beider Werke ergibt eine so überraschende Zusammenstimmigkeit der für die Charakterisierung wesentlichen Momente, daß die Herkunft von derselben Malerhand unzweifelhaft ist. Man möchte sogar annehmen, beide Werke entstammten demselben Altarwerk, wenn nicht die Verschiedenheit der Abmessungen dem widerspräche. So wird denn die große Ähnlichkeit neben der zeitlichen Nähe wohl nur in dem bei Witz ja ganz augenscheinlichen Mangel, abwechslungsreich gestalten zu können, ihren Grund haben. Die gegenseitig unbeeinflusste Ableitung des Meisters

beider Tafeln dürfte aber auch eine Probe für die Richtigkeit des Forschungsergebnisses sein.

Auf dem Straßburger Bild ist ebenfalls der Kontrast einer reichgekleideten repräsentativen zu einer schlichten Figur künstlerisch verwertet, und so ist, trotz der starken Restaurierung des Bildes, der Gesamteindruck ein frappierend identischer. Zu der Verwandtschaft des Motivs und des gleichen übermäßig gehobenen, auf die rechte Bildseite verschobenen Augenpunktes tritt eine fast analoge Lichtführung; die Hauptlichtquelle ist hier wie dort unsichtbar schräge im Vordergrund rechts angenommen und es wirft in völlig gleicher Weise auf beiden Bildern der Mittelposten dieses nicht dargestellten Fensters seine Schatten auf den Fußboden vor der Hauptfigur, ohne daß dies Motiv sich auch über die auf beiden Bildern eigenartig hockenden Gestalten erstreckte. Die sich sehr entsprechende Beleuchtung des Gewandes der Nürnberger Maria und desjenigen der Straßburger Katharina, die Ähnlichkeit der Kopfhaltung beider Figurenpaare und ihrer zarten Beziehungen zu Licht und Schatten, die Randschatten unter den Gewandsäumen und die Schlagschatten der Figuren und Architekturstücke, endlich das analoge allzustarke Ansteigen des Bodens sei nur beiläufig angedeutet. Weisen ferner schon die Gesichtszüge der Straßburger Magdalena eine frappierende allgemeine Verwandtschaft mit dem Nürnberger Engel auf, so sei noch besonders auf die typischen Gesichtsformen aufmerksam gemacht, die allen Köpfen eigen sind und bereits oben bei der Betrachtung der Genfer Bilder entwickelt wurden. Ebenso spricht sich auch auf dem Straßburger Bilde dieselbe für den überlegenden Beobachter optischer Erscheinungen auffällige unrichtige Wiedergabe der Anatomie der menschlichen Hand aus; daneben zeigt sich aber auch seine Vorliebe für die Nebeneinanderstellung von Grün und Rot.

In der Figur der Magdalena kehrt im Gegensinn die recht gezwungene Pose des einen hochgestellten Knies wieder, in der Figur der Katharina der vorgeschobene Fuß, wie auch der koloristische Gegensatz des schweren, scharf brechenden, reflektierenden roten Samtstoffes bestimmend für die Farbenwirkung ausgenutzt wurde. Selbst die technische Eigenart, Grün bzw. Blau mit bräunlichgelben Tönen aufzuheben, tritt hier auf. Zwar hat der Meister alle Knitter mit scharfen hellen Strichen wiedergegeben, geht jedoch noch nicht soweit wie in Nürnberg, wo er auch die ganzen Flächen hellstrichig umrandet; vielmehr läßt er diese wie in Genf in raschem Übergang in die Grundfarbe verlaufen. Beide Male kehren sodann in sehr verwandter Art die sich umschlagenden Gewandsäume wieder, nur ist das Gewand der Straßburger Katharina geschickter gelegt, sodaß die unschöne, das Bild rechts unten durchschneidende Linie, die sich übrigens auch schon bei dem Genfer knieenden Könige störend bemerkbar macht, vermieden wird; beide Male findet sich auch das Motiv des über die Knie gerafften, dann aber wellig auf den Oberschenkel zurückfallenden Gewandes.

Wenn Daniel Burckhardt bei dem Straßburger Bilde mit Recht hervorhebt, daß die hauptsächlichen Steinteile der Architektur den rötlichen Ton des damals in Basel fast ausschließlich benutzten Sandsteins tragen — man kann hinzufügen: sogar die beiden dort vorkommenden Farbnuancen aufweisen — so ist festzustellen, daß sich dieselbe verblichene, und daher koloristisch nicht recht wirkungsvolle Tönung auch an der Türumrahmung des Nürnberger Bildes wiederholt, wie sie auch schon vorher mit der gleichen weißen Fugung das Genfer Bild der Anbetung der Könige zeigte.

Der hauptsächliche Unterschied aber zwischen beiden Bildern ist der, daß wie schon auf den Außenräume darstellenden Genfer Bildern, so auch in der, der Länge nach beleuchteten Straßburger Kreuzgangdarstellung die scharfumrissenen Kernschatten bevorzugt sind, während der Meister auf dem Nürnberger Bilde, das einen geschlossenen Innenraum veranschaulicht, mehr mit verschwimmenden Halbschatten arbeitet. Ebenso ist die Koloristik des Straßburger Bildes greller und voller tönend.

Burckhardt verweist das Straßburger Bild in die Spätzeit des Malers, wo er unter dem bestimmenden Einfluß des sog. Meisters von Flémalle gestanden, und bestätigt dadurch — denn die enge zeitliche Zusammengehörigkeit des Nürnberger und des Straßburger Bildes ist unzweifelhaft — unsere Spätansetzung der Nürnberger Verkündigung.

Seit etwa einem Jahrzehnt birgt die Öffentliche Kunstsammlung in Basel ein nach Daniel Burckhardts Vorgang vom Katalog dieser Sammlung 1908, Nr. 647, dem Konrad Witz zugeschriebenes Tafelgemälde mit der Darstellung der Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte (abgeb. in der Baseler Festschrift). Auch diese Zuschreibung bestätigt die Richtigkeit der Zuweisung des Nürnberger Bildes an den großen Baseler Meister. Es kann hier nicht der Ort sein, die Gründe zu wiederholen, die Burckhardt in so ausführlicher und überzeugender Weise für die Authentizität des Meisters anführt, dagegen ist wichtig, daß das Baseler Bild, das aus dem Münchener Kunsthandel in den Besitz der Frau Professor Bachofen-Burckhardt gelangte und von dieser dem Baseler Museum überwiesen wurde, trotz seines abweichenden Goldhintergrundes von allen Witzschen Gemälden die engsten Beziehungen zu dem Nürnberger Bilde aufweist. Die stilistische Stufe ist die gleiche. Das zeigt sich vornehmlich in der Farbengebung und in der Konzentrierung des Farbeneindrucks auf die Figuren bei gedämpfterer Behandlung der Umgebung, dann aber auch in der etwas weichlichen, von dem Straßburger Bilde leicht sich differenzierenden Faltengebung der Gewandungen, in der Wiedergabe der Schatten, vor allem aber in der Behandlung des rissigen Ständerwerks mit seinen vorstehenden Dübeln und in den scharfen Schlagschatten des hölzernen Türriegels bzw. des Türgriffs. Sogar der Schlagschatten des unsichtbaren Fensterpfostens rechts im Vordergrund, in den Innenräumen des Nürnberger und des Straßburger Bildes berechtigt, kehrt hier, wohl nur gewohnheitsmäßig zur Belebung der rechten unteren Bildfläche angewandt, wieder. Auch hat der Gesichtstypus der Anna sehr entschiedene Verwandtschaft mit dem des Verkündigungsengels.

Aber die Beziehungen des Baseler Bildes zum Nürnberger scheinen nicht nur stilistische und zeitliche zu sein, sondern noch weiter zu gehen. Nicht nur, daß der Erhaltungszustand ein sehr ähnlicher ist, insbesondere daß auch auf dem Baseler Bilde die Ausmalungen abgefallener Farbenblasen einen wesentlichen Teil der Restaurierungsarbeiten ausmachen, ist vor allem folgendes auffällig: die Nürnberger Tafel hat die Maße 158: 120,5 cm, der Baseler Katalog gibt für sein Bild 159: 120 an. Beide Größen können als identisch angesehen werden, da auf dem Nürnberger Bilde die Ränder nicht ganz gerade sind und ein gleiches wohl auch bei dem Baseler Bilde der Fall sein wird. Bei beiden Bildern sind die Rückseiten abgesägt, sodaß sich die Vermutung aufdrängt, es seien Vorder- und Rückseite eines und desselben Altar-

flügels. Allein die genaue Untersuchung beider Gemälde erwies dies als Irrtum, da die Holzmaserungen der beiden Rückseiten nicht identisch verlaufen. Beide Momente, die stilistische Einheitlichkeit und die Gleichheit der Abmessungen lassen aber den Schluß nicht als zu gewagt erscheinen, daß die Bilder aus e i n e m Altarwerk stammen, zumal auch ihre Erhaltung, die Art der Beschädigungen und der Grad der Übermalungen übereinstimmen. In der Tat konnte festgestellt werden, daß beide Bilder ehemals in gleichem Besitze waren. Beide stammen aus der Sammlung des Obertribunal-Procurators Abel in Stuttgart, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Schlosse zu Ludwigsburg aufgestellt war. Zweifellos sind sie identisch mit den im „Verzeichnis der in dem Königlichen Schlosse zu Ludwigsburg aufgestellten altdeutschen Gemälde des Obertribunal-Procurators Abel in Stuttgart, 1855“ in der dritten Abteilung unter Nr. 8 und 10 aufgeführten Gemälden, die dort der westfälischen Schule zugeschrieben werden. Später kamen sie an den Kommerzienrat Faber und etwa in den sechziger Jahren an Herrn Maurer in Stuttgart, von dessen Erben das eine vor mehreren Jahren an Frau Professor Bachofen-Burckhardt in Basel, die es dem Baseler Museum schenkte, das andere nunmehr an das Germanische Nationalmuseum veräußert wurde. Mit Sicherheit ließen sich die Bilder nicht weiter zurückführen; doch scheint eine Notiz G. F. Waagens in seinem Werke „Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Teil II: Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben usw. 1845,“ S. 211, nicht unwichtig. Bei der Besichtigung der Sammlung Abel in Stuttgart erwähnt er nämlich 4 Gemälde, Anna und Joachim an der goldenen Pforte, die Geburt der Maria (zweifellos Schreibfehler für Verkündigung, da in der Sammlung Abel nach Ausweis des oben genannten Katalogs sich keine Darstellung dieses Inhalts befand), die Kreuzigung Christi und die Auferstehung mit dem *Noli me tangere*, die „nach der Versicherung des bekannten Herrn von Laßberg“ in dem Kloster Almannsweil am Bodensee, wo sie sich früher befanden, für Werke des alten Holbein gehalten wären, „doch rühren sie offenbar, wengleich von sehr klarer und warmer Färbung und von vieler Wahrheit des Ausdrucks, von einem anderen, ungleich schwächeren Meister her, der namentlich in den Charakteren viel gewöhnlicher und von einem gemeineren Naturalismus ist, als der alte Holbein“. Hier liegen nun zweifellos Irrtümer der verschiedensten Art vor, denn während die an erster Stelle genannten Bilder vermutlich das Baseler und das Nürnberger sind, haben die im genannten Kataloge in der zweiten Abteilung unter Nr. 8 und 9 aufgeführten Gemälde der Kreuzigung und der Auferstehung, sicherlich identisch mit den von Waagen gesehenen, architektonische Staffage im Renaissancestil, können also keinesfalls zu dem Nürnberger und dem Baseler Bilde gehört haben. Sehr interessant ist dagegen die Datierung und die Bewertung von seiten jenes Altmeisters der modernen Kunstwissenschaft. Mangels genauerer Kenntnis der Tatsachen werden rein aus dem Gefühl heraus die Bilder, genau ebenso wie es später dem Straßburger Gemälde und dem Baseler Altar erging, um etwa ein halbes Jahrhundert zu spät angesetzt und können dementsprechend nicht ihrer Bedeutung gemäß bewertet werden. Gerade hierin liegt der augenfälligste Beweis für die Bedeutung der Bilder und die künstlerische Größe und kunstgeschichtliche Wichtigkeit ihres Meisters, der um rund fünf Jahrzehnte seiner Zeit vorauseilte. Würde doch wohl auch schwerlich ein Kunstgelehrter jenes erste wirkliche Land-

schaftsbild der deutschen Kunst, den Fischzug Petri in Genf, aus Stilmerkmalen noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts versetzen!

Waagens Zusammenwerfen augenscheinlich nicht zusammengehöriger Bilder läßt nun aber leider auch seinen Herkunftsnachweis als sehr problematisch erscheinen. Immerhin kann es nicht zweifelhaft sein, daß mit dem sonst nicht bekannten Kloster Almannsweil am Bodensee die Cistercienserabtei Salem, die früher auch Salmansweiler hieß, gemeint ist.

Wie beide Tafeln sich ehemals in den Altar eingegliedert haben, vermag ich nicht zu sagen. Es scheint, als ob die mit effektvollem Goldgrund ausgestattete Baseler Tafel eine Innenseite, dagegen die vorwiegend mit gedämpften und kühlen Tönen operierende Nürnberger Tafel eine Außenseite war, der übliche Platz der Verkündigungsdarstellung. Allerdings kann man aus perspektivischen Gründen schließen, daß beide Tafeln links gesessen haben, ein Umstand, der, da an eine Absägung voneinander nicht gedacht werden kann, auf ein Pentaptychon deuten würde. Demgemäß harrten noch mindestens zwei Tafeln, die Gegenstücke zu den behandelten, der Entdeckung.

Daniel Burckhardt versetzt das Baseler Bild und damit aber auch die Nürnberger Tafel zeitlich in die Nähe des Genfer Altars der Gebrüder Eyck (1432), also vor die Genfer Bilder von 1444. Er begründet diese seine Ansicht nur allgemein, doch dürfte in erster Linie der Goldgrund und die Einfachheit des Motives, die dem Witz'schen Können wenig Spielraum gewährte, bei ihm diesen altertümlichen Eindruck hervorgerufen haben. Ebenso datiert Schmarsow die Baseler Tafel, die von Wallerstein wegen der starken Abweichungen als nicht eigenhändige Arbeit aus dem Lebenswerk des Witz gestrichen wird, nahe an die Überreste des großen Baseler Altars. Die Erkenntnis der Zugehörigkeit des Nürnberger Bildes verschiebt die chronologische Bestimmung wesentlich. Das Nürnberger Bild zeigt das Können des Meisters in seiner reichsten Form und zwingt dazu, die beiden zusammengehörenden Bilder nach den Genfer Gemälden, also nach 1444, anzusetzen. Diese späte Datierung wird bestätigt durch die engen Beziehungen zu dem Straßburger Bilde, das ja auch von Daniel Burckhardt und August Schmarsow unter die stark zur Richtung des sog. Meisters von Flémalle neigenden Spätwerke des Meisters eingereiht wird.

Wenn auch das Nürnberger Bild kaum dazu beitragen wird, die Frage nach dem Verhältnis des Konrad Witz zu den Niederländern und zu dem Meister von Flémalle zu lösen, so bedeutet es doch, auch ganz abgesehen von seinen hervorragenden künstlerischen Qualitäten, eine wesentliche Bereicherung der Kenntnis dieses eigenartigen, seiner Zeit weit vorausseilenden oberdeutschen Meisters, der zweifellos zu den interessantesten Künstlercharakteren in der deutschen Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts gehört.

