

Zeitschrift: Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur
Herausgeber: Verein für Bündner Kulturforschung
Band: - (2015)
Heft: 3

Artikel: Zur künstlerischen Herkunft des Waltensburger Meisters
Autor: Lorenzi, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-583293>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

Zur künstlerischen Herkunft des Waltensburger Meisters

Franz Lorenzi

Im Herbst 2014 fand in Waltensburg das Symposium «Der Waltensburger Meister in seiner Zeit» statt. Seit Kurzem liegt auch der Tagungsband vor, der die meisten der damals vorgetragenen Referate vereint und um zusätzliche Beiträge ergänzt.¹ Die nachfolgende Arbeit entstand ebenfalls im Vorfeld dieses Symposiums, konnte vom Autor aber aus gesundheitlichen Gründen an der Tagung selbst nicht vorgestellt werden.²

Es ist erfreulich, dass dem Waltensburger Meister wieder die gebührende Aufmerksamkeit zukommt, nachdem es vorher über Jahrzehnte ruhig um ihn war.³ Der Respekt vor der hohen Qualität seines Werks drängt den Bewunderer weiterhin dazu, jede Beobachtung zu registrieren, die etwas zur Erhellung beitragen könnte. Dank Symposium und Buch ist unser Bild vom Waltensburger Meister wesentlich erweitert worden. Es soll hier noch durch einige zusätzliche neue Mosaiksteinchen ergänzt werden, welche mithelfen mögen, das Bild weiter zu vervollständigen.

Musterbücher

Die Frage nach den Vorbildern erscheint dabei besonders vielversprechend. Die Fachwelt ist sich weitgehend einig, dass sie in den Werken der Buchmalerei zu sehen sind.⁴ Wie aber fanden Stilentwicklung und Neuerungen den Weg von den höfischen, aristokratischen und klerikalen Kreisen der Hochrheinischen Kulturlandschaft zu den Wandmalern in der Alpenregion?

Hier dürfte das Musterbuch eine wichtige Rolle gespielt haben. Wenn von diesem Hilfsmittel auch nur wenige Beispiele erhalten geblieben sind, lässt sich aus dem heute noch vorhandenen Bestand doch schliessen, dass Musterbücher und ähnliche Vorlagewerke allgemein benützt wurden und weit verbreitet waren. Die Maler pflegten ihren Formenschatz gerne in Musterbüchern festzuhalten. Einen Überblick über alle bisher bekannten Musterbücher bietet Robert W. Scheller in seinem Werk *Exemplum*.⁵ Sein Katalog umfasst 36 Nummern aus dem ganzen Mittelalter und aus den meisten Kunstlandschaften des Abendlandes. Er nennt sie «the surviving works», im Bewusstsein, dass es sich lediglich um die

spärlichen, zufällig erhalten gebliebenen Exemplare einer weit verbreiteten Gattung handelt. Dabei verblüfft vor allem die reiche Vielfalt der Ausführungen. Was da an verschiedenen Trägermaterialien, Zeichen- und Maltechniken, Formaten, dargestellten Bildinhalten und künstlerischen Qualitäten alles zusammenkommt, ist wirklich faszinierend.

Bisher wurde kein Musterbuch gefunden, das uns ganz direkt in unserem Anliegen helfen würde, welches also anfangs des 14. Jahrhunderts in unserer Region entstanden wäre. Dies darf allerdings bei der allgemein dürftigen Erhaltungssituation nicht enttäuschen. Das Wandern der Motive und der ikonographischen Anlage lässt sich in unserem Fall trotzdem ausgesprochen deutlich verfolgen und zwar an den ausgeführten und erhaltenen Werken selbst. Zwei Szenen aus dem Waltensburger Passionszyklus bieten sich dazu vor allem an: die Geisselung und die Dornenkrönung.⁶

Beispiel Geisselung

Innerhalb des Zyklus nehmen beide insofern eine Sonderstellung ein, als es sich jeweils um eine geschlossene Komposition mit symmetrischer Anlage handelt, die sich frontal an den Betrachter richtet.



Waltensburger Meister,
Geisselung aus dem
Passionszyklus in der
Evangelischen Kirche
Waltensburg
(Foto: Reto Lorenzi).



Geißelungsszene aus dem Passionszyklus in der Kapelle St. Gallus in Oberstammheim (Foto: Franz Lorenzi).

Markant an der Komposition der Geißelung ist die Art, wie der Gepeinigte hinter der dünnen Säule steht, diese umfasst und so angebunden wird. Mit einer leichten Neigung des Oberkörpers und des Hauptes wird erreicht, dass letzteres neben die Säule zu liegen kommt und somit frei bleibt. Eine leichte Beugung im Gesäß und in den Knien führt dazu, dass die Säule zwischen Knie, Unterschenkel und Füße gelangt. Diese Bildkomposition findet sich in einer ganzen Reihe weiterer Passionszyklen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.⁷

Schon Helga Reichel ist die ikonografische Übereinstimmung mit dem Geißelungsbild in der Kapelle St. Gallus in Oberstammheim aufgefallen. Wir finden die gleiche Komposition mit minimalen Abweichungen in folgenden Passionszyklen:

Oberstammheim, Kapelle St. Gallus	um 1310–1320
Nussbaumen, Reformierte Pfarrkirche	um 1320–1330
Buch b. Uesslingen/Frauenfeld, Kapelle St. Sebastian	um 1300
Landschlacht, Kapelle St. Leonhard	1. Drittel 14. Jh.
Lüren, Evangelische Pfarrkirche ⁸	um 1350/1330
St. Niklausen bei Kerns ⁹	um 1370/80
Kirchbühl bei Sempach, Kirche St. Martin ¹⁰	um 1310
Freiburg i. Br., Münster, Glasfenster	um 1320

Trotz der ikonografischen Gemeinsamkeit wirken die Bilder heute recht verschieden, besonders hinsichtlich der Farbigkeit. Die



Geisselungsszene aus dem Passionszyklus in der Reformierten Pfarrkirche Nussbaumen im Kanton Thurgau (Foto: Franz Lorenzi).



Im Sebastians-Martyrium in Waltensburg ist der Heilige in der gleichen Haltung gefesselt wie Christus in der unmittelbar daneben liegenden Geisselungsszene (Foto: Reto Lorenzi).

Unterschiede halten sich jedoch durchaus in dem Rahmen, den wir erwarten müssen, wenn verschiedene Künstlerpersönlichkeiten nach derselben Vorlage arbeiten. Ausserdem gilt es zu bedenken, dass die Maler unterschiedliche Techniken benutzten. Im Laufe der Jahrhunderte erlebten die Bilder ungleiche Schicksale und schliesslich hatten sie noch unterschiedlichste Restaurierungsphilosophien und -praktiken zu erdulden. In Waltensburg wurde unmittelbar rechts der Geisselung das gleiche Schema für das Martyrium des Hl. Sebastian benutzt, obschon es in diesem Fall, anders als in der Geisselung, nicht darum ging, den Rücken des zu Peinigenden freizuhalten.

Zwar nicht vor der Entstehung der Waltensburger Fresken, sondern ein knappes Jahrhundert später finden wir unser Geisselungsmotiv doch noch in einem der Musterbücher, die Robert W. Scheller zusammengetragen hat, wenn auch etwas verändert, aber durchaus gut erkennbar. Es handelt sich um Jacques Daliwes reizendes kleines Vorlagenwerk, mit Silberstift auf 88 x 128 mm grosse grundierte Buchsbaumtäfelchen gezeichnet.¹¹ Dieses Vademecum muss etwa 1400 bis 1420 entstanden sein. In diesem Fall wissen wir sogar, woher Daliwe seinerseits das Motiv bezog.¹²

Der Zeichner genoss seine Ausbildung in den südlichen Niederlanden und gelangte später nach Frankreich zu den Brüdern Limburg. Hier dürfte seine Geisselungsszene entstanden sein. Daliwe kombiniert Elemente aus der Geisselung im Stundenbuch des Grafen Seiler der Brüder Limburg mit solchen aus den Belles Heures von Jean de Berry aus derselben Werkstatt.¹³ Leider ist die

zentrale Stelle etwas verschliffen. Sie benützt die entsprechende Szene im Stundenbuch des Grafen Seiler f.130v als Vorbild für die Bildmitte. Daliwe will aber offensichtlich ein Querformat. Dazu braucht er zusätzliches Personal, welches er aus der Geisselungsszene in den Belles Heures holt. Diese letztere Szene ist zwar ikonografisch ganz anders gestaltet, aber einzelne Figuren lassen sich trotzdem gut übertragen. Sie mischen sich jetzt in das Geschehen im Stundenbuch Seiler ein.

Beispiel Dornenkrönung

Auf analoge Weise lässt sich auch die benachbarte Szene der Dornenkrönung verfolgen. Immer wieder finden wir die ikonografische Gesamtgestaltung mit dem Leidensmann im roten Mantel frontal auf einem Thron sitzend, beidseits je ein Scherge. Diese beiden drücken mit einem oder zwei Stäben die Dornenkrone mit Gewalt aufs Haupt. Um die Brutalität des Kraftaktes zu verdeutlichen wird je ein Bein angehoben und unterschiedlich hoch oben am Thron aufgesetzt oder gegengestemmt. Diese Geste der Respektlosigkeit ist wohl gleichzeitig auch als Verhöhnung des Thronenden zu verstehen. Auch diese Szene findet sich an allen oben genannten Orten.



Waltensburger Meister,
Dornenkrönung aus dem Pas-
sionszyklus in Waltensburg
(Foto: Reto Lorenzi).



Dornenkrönung aus dem
Passionszyklus in der Kapelle
St. Gallus in Oberstammheim
(Foto: Franz Lorenzi).

Auffallend ist das sowohl geografisch als auch zeitlich dichte Vorkommen von Passionszyklen in der Hochrheinregion. Es wäre verlockend, sie in eine chronologische Ordnung zu stellen, aber leider will dies nicht ohne Willkür gelingen. Schon der Erhaltungszustand verbietet das Unternehmen. Machen wir uns immer wieder bewusst, dass wir praktisch nirgends die vollständige originale Oberfläche der Malerei beurteilen können. Immer ist es das Resultat von Reduktion des Originals einerseits und interpretierender



Ergänzung durch Restaurierung andererseits. Hingegen ist es nahelegend, bei so viel Übereinstimmung eine gemeinsame Vorlage zu vermuten. Wir dürfen ein überragendes Vorbild eines Passionszyklus an einem prominenten Ort annehmen. In Zürich ist leider fast nichts von der sakralen Malerei des Mittelalters erhalten geblieben. Neben der Bilderfeindlichkeit der Reformation waren es vor allem rigorose bauliche Veränderungen im 19. Jahrhundert, welche in der Altstadt zu schmerzlichen Verlusten an Wandmalerei führten. Eine Vorstellung davon, was im 19. Jahrhundert zerstört wurde und einen Einblick in frühere Bestände bieten die um 1840 angefertigten Aquarelle und Zeichnungen von Franz Hegi.

Für unser Anliegen sind zwei auf diese Weise dokumentierte Wandmalereien von Belang: Ein Passionszyklus befand sich im Kapitelsaal des Fraumünsters. Franz Hegi konnte noch vier Szenen in Aquarell kopieren: Teile des Abendmahls, Ölberg, Gefangennahme und Christus vor Pilatus (evtl. Herodes).¹⁴ Leider fehlt unsere Referenzszene, die Geisselung. Soweit die nach den beschädigten Wandbildern gemalten Aquarelle einen Vergleich mit dem Zyklus in Waltensburg überhaupt gestatten, ist das mutmassliche Vorbild eher frei übernommen worden. Von einem Maler mit dem künstlerischen Format eines Waltensburger Meisters, der in seinem eigenen Zyklus tief ergreifende Szenen schuf, ist dies auch zu erwarten (vgl. Bild auf Seite 264). Trotzdem dürfen einige Übereinstimmungen allgemeiner Natur festgehalten werden: Eine Tendenz zur Konzentration auf eine geringe Anzahl Figuren pro Szene. Wo es jedoch aus ikonografischen Gründen notwendig erscheint, wird das Format verbreitert. Es gibt also keine konsequente regelmässige Feldeinteilung. Die vertikale Trennung der Szenen ist nicht hervorgehoben. Diese Tendenz wird in Waltensburg noch weiter getrieben (bis zum Verschwinden jeglicher Trennlinie) und so zu einem ruhigen würdigen Fortschreiten der Ereignisse. Abfolge der vier kopierten Bilder des Zyklus von links nach rechts wie in Waltensburg und genau gleiche Wahl der ikonografischen Inhalte wie in Waltensburg. Dort

Fraumünster, Zürich, Wandmalerei im ehemaligen Kapitelsaal, im untersten Register Szenen der Passion Christi, um 1300 (1911–1912 endgültig zerstört). Aquarellkopien von Franz Hegi. Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Wandbilder freigelegt, nach der Dokumentation von Franz Hegi aber wieder übertüncht (Staatsarchiv des Kantons Zürich, Sig. W13,111.11, Seite 94).



Kreuztragung aus dem Passionszyklus in Waltensburg
(Foto: Reto Lorenzi).

wechselt mit dem nächsten Bild auf dem tieferen Register die Richtung von rechts nach links.

Die Grösse der Figuren füllt die Registerhöhe nahezu aus. Nach Hegis Aquarell zu schliessen war der sphärische blaue Hintergrund der Passion bereits im Kapitelsaal des Fraumünsters vorhanden. Für beide Zyklen gilt auch, dass mit Ausnahme der Darstellung der Stadt Jerusalem zu Beginn des Zyklus auf jede Art von Architekturmalerei verzichtet wird.

Die Einschränkungen der Beurteilungsmöglichkeiten gestatten es nicht, von einem direkten Vorbild zu sprechen; trotzdem handelt es sich um einen bedenkenswerten Hinweis.

Verschiedene Medien

Eine weitere Beobachtung mehr ausführungstechnischer und gleichzeitig auch stilistischer Natur führt zur Frage nach dem Verhältnis zwischen den Buchmalern und den Tafel- und Wandmalern. Wir stellen in Waltensburg eine sehr enge Verbindung von zeichnerischer und malerischer Gestaltung fest. Das malerische Element ist beispielsweise an der plastischen Modellierung der Gewandfalten, den Schattierungen und Lichthöhungen zu beobachten. Demgegenüber steht die rein zeichnerische, lineare Auffassung in der Anlage der Konturen, der Extremitäten und ganz besonders der Häupter samt Haartrachten. So

sind etwa die charakteristischen Köpfe der Heiligen Thomas und Conradus deutlich mit dem spitzen Pinsel gezeichnet. Genau so könnte sie ein Buchmaler oder auch Glasmaler in seinem Medium ausgeführt haben, wo die technischen Mittel und die Enge des Formates eine weiche, malerische Modellierung kaum zulassen.

Diese ausgeprägte Dualität von zeichnerischem und malerischem Gestalten darf als ein Charakteristikum des Waltensburger Meisters gelten. Sie könnte ein Hinweis darauf sein, dass er beide Fächer praktizierte oder sich mindestens in der Buchmalerei auch gut auskannte. Somit ist sie wohl auch ein Hinweis auf seine künstlerische Herkunft, die wir gewiss an einem Ort zu suchen haben, wo die verschiedenen Sparten der Malerei auf hohem Niveau gepflegt wurden.

Die Entwicklung der Beziehungen der verschiedenen Medien der Malerei zueinander ist schwierig zu verfolgen. Wir sind in einigen Zeitabschnitten auf zufällige Bemerkungen angewiesen. Ein Beispiel: In karolingischer Zeit erlebte die Buchmalerei im Kloster St. Gallen eine Hochblüte. Gerade zu dieser Zeit aber lässt der Abt des Klosters St. Gallen Mönche aus Reichenau kommen, wel-

Die Heiligen Conradus (links) und Thomas (rechts) an der Chorbogenwand in Waltensburg; Beispiele der typischen Verbindung von zeichnerisch linearer Gestaltungsweise mit malend weicher, modellierender Ausführung (Fotos: Reto Lorenzi).





St. Katharinental, Graduale. Die Haarlocke (sog. Konstanzische Hufeisenlocke) über dem Ohr ist ein verbreitetes Merkmal in der Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im oberrheinischen Kulturraum (Schweizerisches Nationalmuseum Inv. Nr. LM – 26 117, Foto Nr. DIG 25521).

che in der Klosterpfalz Wandmalereien ausführen sollen.¹⁵ Ein deutlicher Hinweis, dass die Miniaturen ihre Skriptorien nicht verliessen, um sich mit Wandmalerei zu beschäftigen.

Im späten 13. und im 14. Jahrhundert löst sich die Buchmalerei allmählich vom Kloster und es kommt zu einer grösseren Mobilität der Illuminatoren.¹⁶ Die Skriptorien der Klöster sind zu dieser Zeit erlahmt. Eine letzte Blüte in Engelberg geht um 1340 zu Ende.¹⁷ Die Weltchroniken und Liedersammlungen werden nun von

weltlichen Literati geschrieben und gemalt.¹⁸ Die Beziehungen zur Monumentalmalerei werden damit wohl einfacher. Eine enge Verbindung zwischen der Buchmalerei und der Tafel- und Wandmalerei macht Claudia Caesar ab dem 14. Jahrhundert aus.¹⁹ Im 14. und 15. Jahrhundert lassen sich dann besonders in Italien aber auch in Frankreich und den Niederlanden zahlreiche – mit Namen identifizierbare – Maler nachweisen, welche die verschiedenen Fächer gleichzeitig belegten.²⁰

Für die Zeit am Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert ist in Zürich eine bedeutende Malerschule zu vermuten. Diese Annahme ist in der Kunstgeschichte seit längerer Zeit akzeptiert.²¹ Dem Nachweis dieser Schule gibt Melanie Claparede-Crola im Abschnitt über die Manesse-Nachtragsmaler breiten Raum.²² Die ersten beiden Nachtragsmaler der Manesseschen Liederhandschrift werden als die zentralen Figuren der Zürcher Malerschule betrachtet, aus deren Werkstätten gleichzeitig sowohl Miniaturen als auch Monumentalmalereien hervorgingen.²³

Paul Clemen macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass die derbe, gar nicht miniaturhafte Ausführung einzelner Blätter bewirkt, dass man sie sich ohne weiteres als Wandmalerei ausgeführt vorstellen kann.²⁴ Mit diesen Beobachtungen wird es nun möglich, dass man sich die Herkunft eines Malers mit den Charakteristiken des Waltensburger Meisters erklären kann, der in seinem Stil Malerisches und Zeichnerisches in Werken der Wandmalerei verbindet, der unverkennbare Elemente seiner Herkunft in den künftigen Wirkungskreis trägt, etwa scheinbar Nebensächliches wie die typische Hufeisenlocke, oder auch die folgende Besonderheit aus seiner Schilderung der Nikolauslegende. Hier findet sich nämlich ein direkter Bezug zu einem von Hegi dokumentierten Wandgemälde in der Marienkapelle des Grossmünsters.

Die Zeichnung Hegis (vgl. Bild auf Seite 268) stellt eine Szene aus der Legende des Nikolaus von Mira dar (erstes Viertel 14. Jahrhundert).²⁵ Die Bildmitte nehmen die drei nebeneinander stehenden Töchter ein, flankiert rechts vom wohlthätigen Bischof, der eben die Goldkugeln überreicht hat und links vom sitzenden Vater. Merkwürdigerweise sitzt dieser auf einer Art Thron. Diese seltene Darstellung finden wir auch in Waltensburg und zwar übereck gemalt in der nordöstlichen Raumecke (vgl. Seite 269). Diese besondere Lage machte eine leichte Anpassung der Haltung der Mädchen notwendig. Der ganz rechts stehende Nikolaus fiel um 1450 dem Ausbruch des Chorbogens zum Opfer. Ebenso ein grosser Teil des am Fenster stehenden, die Goldkugel empfangenden Mädchens. Die



Grossmünster, Zürich, Marienkapelle, aus der Nikolauslegende, Darstellung der Übergabe der drei goldenen Kugeln an die armen Mädchen durch St. Nikolaus. Erstes Viertel 14. Jahrhundert. Bleistiftzeichnung von Franz Hegi, vor 1850 (Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung).

erhaltenen Teile der Komposition nehmen direkten Bezug auf das Zürcher Vorbild. Der «arme Vater» sitzt auch hier auf einem Thron. Das ist erstaunlich und wirft die Frage nach der literarischen Quelle für die Legende auf.

Die am weitesten verbreitete Schrift der Zeit war gewiss die *Legenda aurea* des Genueser Erzbischofs Jacobus de Voragine. Sie beschreibt den Vater als «edel von Geburt und arm an Gut».²⁶ Wird er deswegen auf einem Thron sitzend dargestellt? Gerade dieses Rätsel bringt die beiden Versionen vom Grossmünster und von Waltensburg doch sehr nahe zusammen. Auch die Gestaltung der Haare der Mädchen ist in beiden Fällen identisch. Sie fallen in engen Buckellocken ornamental weit über die Schultern hinab. Die enge Verwandtschaft der beiden Darstellungen wird besonders deutlich, wenn man danach fragt, was es sonst noch an ikonografischen Lösungen für diese Szene gab. Unter etwa einem Dutzend gefundener alternativer Gestaltungen findet sich keine einzige auch nur entfernt ähnliche Anlage. Somit ist offensichtlich, dass sich der Waltensburger Meister an das Zürcher Bild hielt.

Eine plausible Erklärung findet sich auch für die mehrfach beschriebene Verwandtschaft profaner Wandmalerei in Zürich – wie etwa derjenigen im Haus zum langen Keller – mit dem frühesten dem Waltensburger Meister in Graubünden zugeschriebenen Werk: der Wandmalerei im Schloss Brandis in Maienfeld.²⁷

Damit liegt der Schluss nahe, dass der Waltensburger Meister zum Kreis der Zürcher Malerschule gehörte. Seine Berufung aus



Waltensburg, Darstellung der gleichen Szene aus der Nikolauslegende wie im Zürcher Grossmünster. Die rechte Seite zerstört beim Öffnen der Ostwand für einen Chorbogen (Foto: Reto Lorenzi).

dieser Schule nach Graubünden ist zwar nicht nachzuweisen, aber mindestens naheliegend. Die geistliche und ritterliche Oberschicht von Chur pflegte intensive Beziehungen nach Zürich.²⁸ So erscheint zum Beispiel das Wappen der Freiherren von Vaz in Zürich mehrmals an prominenten Stellen: Haus zum Loch, 1306; Haus zum langen Keller, 1306; zur hohen Eich, um 1310; in der Zürcher Wappenrolle, Mitte 14. Jahrhundert.²⁹ Also kannten diese Herrschaften aus Graubünden auch die entsprechenden profanen Wandmalereien, die ja zu dieser Zeit in Zürich gross in Mode waren. Gewiss wollten sie Gleiches auch in ihrem Herrschaftsgebiet geniessen und vorzeigen können.

Synthese

Zusammenfassend dürfen wir festhalten: Was Melanie Claparede-Crola schon für die profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee und Daniel Gutscher für die religiöse Malerei in Zürich – beide 1979 – herausarbeiteten, wird durch die zusätzlichen Beobachtungen immer mehr zur Gewissheit, dass nämlich in Zürich anfangs des 14. Jahrhunderts eine bedeutende Malerschule existierte, welche sich auf hohem Niveau sowohl mit Buchmalerei als auch mit Wandmalerei beschäftigte. Die Dualität von zeichnerischer und malerischer Gestaltungsweise sowie die direkte Übernahme der Vorbilder zeigen, dass unser Meister hier ausgebildet oder weitergebildet wurde. Irgendwelche uns heute noch nicht bekannten Kontakte veranlassten ihn, seinen Wirkungskreis nach Graubünden zu verlegen, wo er aus dem Gelernten bald seinen persönlichen Stil entwickelte.

Franz Lorenzi arbeitete als Restaurator in verschiedenen Funktionen am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft und führte anschliessend in Zürich ein eigenes Atelier für Gemälde-Restaurierung.

Adresse des Autors: Franz Lorenzi, Rigiblickstrasse 7b, 8015 Hausen am Albis

Endnoten

- 1** Rupp Horst F. (Hrsg.), *Der Waltensburger Meister in seiner Zeit*, Lindenberg i. Allgäu, Chur 2015.
- 2** Mein herzlicher Dank geht an Dr. Josef Grünenfelder für seine wertvollen Anregungen und Ratschläge, für seine Ermunterung zur Publikation und sein kritisches Gegenlesen des Manuskriptes.
- 3** Vgl. die Bibliographie von Daniel Bolliger auf der Webseite der Politischen Gemeinde Waltensburg, Kirchgemeinde – Fresken.
- 4** Poeschel Erwin, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. I, Basel 1937, S. 78; Reichel Helga, *Der Meister von Waltensburg*, Marburg 1959, S. 161 ff.; Raimann Alfons, *Gotische Wandmalerei in Graubünden*, Dissentis 1983, S. 82 ff.
- 5** Scheller Robert W., *Exemplum, Model-Book Drawings and the practice of Artistic Transmission in the Middle Ages*, Amsterdam, 1995.
- 6** Reichel, S. 18.
- 7** Reichel, S. 168.
- 8** Fragmentarisch, reduziert; vgl. Raimann, S. 270.
- 9** Wenig originale Oberfläche, schlechter Zustand, trotzdem eindeutig unsere Referenzszene erkennbar.
- 10** Sehr schlechter Zustand, Referenzszene der Geisselung erkennbar.
- 11** Scheller, S. 233.
- 12** Jenni Ulrike, *Das Skizzenbuch des Jacques Daliwe*, Weinheim 1987, S. 30.
- 13** Jenni, S. 30.
- 14** Hugelshofer Walter, *Die Zürcher Malerei bis zum Anfang der Spätgotik*, in *MAGZ XXX*, 1928/1929, S. 11. Regine Abegg, Christine Barraud Wiener, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Die Stadt Zürich II.I, Altstadt links der Limmat, Sakralbauten*, Bern 2002, S. 96, Abb. 106. (Franz Hegi 1774–1850; Abbruch 1898).
- 15** Knoepfli Albert, *Kunstgeschichte des Bodenseeraums*, Konstanz/Lindau/Stuttgart 1961, S. 72 f, Anm. 135.
- 16** Alexander Jonathan, J.G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven u.a. 1992, S. 121 ff.
- 17** Joseph Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz II*, Frauenfeld 1947, S. 288.
- 18** Knoepfli, S. 105, S. 115.
- 19** Caesar Claudia, *Der Wandermaler*, Berlin 2012, S. 280.
- 20** Alexander Jonathan J.G., 1992, S. 124 ff.
- 21** Gantner, S. 294.
- 22** Melanie Claparede-Crola, *Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee*, Diss. Phil. Basel, München 1973, S. 4f, 29, 32; Daniel Gutscher, *Die Wandmalereien der Marienkapelle im ehemaligen Chorherrengebäude am Zürcher Grossmünster*, in *Unsere Kunstdenkmäler* 30 (1979), S. 164–179.
- 23** Claparede-Crola, S. 4 f.
- 24** Paul Clemen, *Die gotische Malerei der Rheinlande*, Düsseldorf 1930, S. 32.
- 25** Abegg/Barraud/Grunder, S. 110, Abb. 102; Gutscher, S. 173 f.
- 26** Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, Deutsch von Richard Benz, Jena 1925, S. 34 ff.
- 27** Raimann, S. 285.
- 28** Raimann, S. 83.
- 29** Claparede-Crola, S. 97.