

Konrad Witz und die niederländische Malerei

Autor(en): **Maurer, Emil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **18 (1958)**

Heft 4: **Probleme der nordischen Renaissance**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164366>

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.

Konrad Witz und die niederländische Malerei

Von EMIL MAURER

(TAFELN 47–52)

EINLEITUNG

Bevor Konrad Witz von der Forschung mit Namen und Herkunft erkannt war – durch Daniel Burckhardt-Werthemann in den 1890er Jahren –, wurden seine Werke für niederländisch, burgundisch, französisch, italienisch gehalten. Das war falsch – und doch ein wenig richtig. Seither sind Name und Werk der deutschen Malerei einverleibt. Das ist richtig – und doch ein wenig falsch. Das neuere Bild des 15. Jahrhunderts, bestimmt von den definierten künstlerischen Problemen der Quattrocentofrühe, beginnt den Maler, der an der alten Vielländerecke und in der Konzilsstadt arbeitete, als eine europäische Gestalt ernst zu nehmen; als eigenständig und doch von den grossen Aufgaben seiner Zeit ergriffen. Auf die Frage nach dem «sapiens» Witz geht die vorliegende Studie, die vielen Vorarbeiten innerhalb der Fachliteratur verpflichtet ist, nur einseitig ein: niederlandwärts gerichtet, unter Ausschluss Frankreichs und Italiens, eingedenk der «überragenden Bedeutung der burgundisch-niederländischen Malerei für die Generation des Konrad Witz» (Joseph Gantner). Und auch hierin weiss sie sich unvollständig, denn der ganze Konrad Witz und die Niederländer insgesamt, die Generation als solche, die geschichtliche Situation mit ihren Möglichkeiten und Kommunikationen, sie alle wären in Erwägung zu ziehen, und in der hohen Schule des Vergleichens müsste immer zugleich ein- und ausgegrenzt werden. Doch soll es vorerst stil-kritischen Untersuchungen obliegen, die Kontaktstellen zu erkennen und Tangenten zu ziehen.

I. RAHMENPROBLEME

Der Basler Heilsspiegelaltar muss sich bei geschlossenen Flügeln als ein zweistöckiges Retabel mit acht gleichartigen, sehr knappen Einfigurenkammern dargeboten haben. Die erhaltenen Tafeln zeigen illusionistisch gemalte, schlichte Steinrahmungen; diese dienen zugleich je als innerer Rahmen und als Front der Koje und bildeten insgesamt die Struktur des Retabels. Dieses scheinplastische, puppenstubenartige System ist ungewöhnlich, weit über die oberrheinische Malerei hinaus: die Tafel ist nicht länger als Bildträger verstanden, und ihre Rahmung verlässt die schrein-hafte Tabernakel- oder Baldachinform und deren ikonologische Bedeutung.

Das Bild als vom Rahmen her allseits einwärts implizierte Kammer ist dem internationalen weichen Stil durchweg vertraut. Pietro Lorenzetti, nach Giotto der kühnste Raumkonstrukteur und -poet des Trecento, hatte als erster gewagt, den realen Triptychonrahmen als Vorderfront oder Aufriss des im Bilde dargestellten Innenraums zu benützen und so zugleich perspektivische «Durchscheidung» zu leisten. Inmitten des weichen Stils verfügt der Boucicaut-Meister mit weithin wirkender Virtuosität über alle Möglichkeiten des «diaphragmahaft» begrenzten Innenraums. Hierzulande,

vielleicht in Basel selbst, ist der Typus vor Witz in einfacher Form durch die Verkündigung der Sammlung Reinhart, ferner durch ein Abendmahl in der Kirche von Trochtelfingen in Schwaben ausgewiesen.

Von ihnen allen unterscheiden sich die Witzschen Kammern durch ihre Enge, durch ihre Kahlheit und durch ihre illusionistische Präsenz. Den Verkündigungseengel (Tafel 48, 5) umfängt ein konturenknappes Konkavum; er hätte nicht Raum genug, sich zu erheben, und sein hinterer Flügel scheint schon die Rückwand zu streifen. Ferner: von der Augustinuskammer abgesehen, wo Bücherbrett, Sitzbank und Kissen beigegeben sind, fehlt jeglicher Hausrat. Nur eine Maueröffnung ins abstrakte Blau belebt die Aussenkojen der Ecclesia und der Synagoge; der Verkündigungsraum, be fremdlich genug, bleibt gänzlich kahl. Kein Zweifel: die Vorstellung des innigen Interieurs im Sinne des weichen Stils ist überlagert von jener der illusionistischen Figurennische, wie die niederländische *ars nova* sie ausgebildet hatte. Nicht erzählerischer Wohn- und Handlungsraum ist gemeint, sondern enger, kahler, pseudoplastischer Präsentationsraum. Aussenfronten modernster niederländischer Retabeln müssen den jungen Witz beeindruckt haben, von der Art des 1432 vollendeten Genter Altars (Tafel 49, 8).

Sein Untergeschoss gibt sich als kompakter «Steinbau» mit Figurennischen aus, hierin dem Modell des Meisters von Flémalle folgend; darüber öffnet sich in ganzer Breite die Verkündigungshalle. Vom Untergeschoss übernimmt Witz, wie es scheint, den implizierten knappen Nischenraum, freilich ohne Masswerkfront, mit farbig vergegenwärtigter Menschengestalt wie van Eycks Stifter, vom Obergeschoss die periphere Interieurandeutung, das niedrige Höhenmass, die scharfe Lichtführung von rechts, in freier Anverwandlung auch den Verkündigungseengel, mit seiner Stellung im Raum, dem vorderen Flügel, dem Gefält zur Linken.

Auf ähnliche niederländische Ermutigungen deutet der hohe Grad an Illusionswillen und Vergegenwärtigungskraft. Rahmen und Nischen sind handgreiflich da – Steinkammern mit Figuren als Hokuspokus eines Malers. Wie Jan van Eyck selbst Marmorrahmen vortäuscht, wie in der Thyssenschen Verkündigung der Flügel des Engels sich gar über den Rahmen vorwagt, so lässt Witz das Spruchband seiner Verkündigung über die Bildnische hinausflattern, keck wie kein Maler deutscher Zunge vor ihm in ästhetischer Grenzverletzung, Augentrug mit Augentrug multiplizierend, um durch die Rahmenwirklichkeit die Bildwirklichkeit zu steigern.

Einem andern, eindeutig niederländischen Rahmensystem unterstehen die drei Tafeln, die wohl einem Marienaltar zugehörten: die Basler Begegnung an der Goldenen Pforte (Tafel 48, 4), die Nürnberger Verkündigung (Tafel 52, 16) und das Strassburger Heiligenpaar (Tafel 47, 3). Je von der untern rechten Bildecke fällt der Schlagschatten des Rahmenpfostens schräg auf die Bodenfläche hin; auf der Goldenen Pforte zeichnet sich – worauf uns Hans Reinhardt aufmerksam macht – sogar die Schattenspur der oberen waagrechten Schlussleiste ab. Ohne zur Bildarchitektur selbst zu gehören oder an ihr Anschluss zu haben, ist der Rahmen hier als ein luftiges Gestänge vorgestellt, das die Bildgrenze und -ebene anzeigt. Dafür gibt es unseres Wissens nur zwei Analogien: wiederum die Verkündigung des Genter Altars und den Werl-Altar des Meisters von Flémalle im Prado (1438). In beiden niederländischen Werken nimmt der Rahmen Bezug auf die Bildkammer, wenn auch nicht genau als deren Querschnitt oder Vorderfront. Witz aber, offensichtlich als freimütiger Erbe, hat keine Bedenken, das System selbst auf die freie Landschaft der Goldenen Pforte anzuwenden und in der Strassburger Tafel das Interieur weit über die Rahmenleisten hinausstreichen zu lassen. Solchen Schattenschlag zeigen weder der Tiefenbronner Altar von Lukas Moser (1431) noch Witzens zweiteilige Szenen des Heilsspiegelaltars, auch nicht die zahlreichen kölnischen und westfälischen Kopien des Werl-Altars. Hier liegt eine ungewöhnlich schlüssige Beziehung vor.

Was nun die Bildräume des Marienaltars selbst angeht, ist man durch Witz zu drei weiteren Seitenblicken niederlandewärts aufgefordert.

a) Alle seine Architekturräume sind in exzentrischer Perspektive schrägzügig angelegt, ihrer Seitenlage zur Altarachse, das heisst zum Betrachter, entsprechend. Dabei bekennt sich die Strass-

burger Tafel ungescheut zu jener festen niederländischen Formel – mit dem Augenpunkt etwa am rechten Bildrand –, die in Jan van Eycks Berliner Kirchenmadonna und in der Verkündigung von Washington ihre Erfüllung gefunden hat. In der Sammlung Schwarz, New York, ist ferner eine Gregorsmesse (Tafel 47, 2) bewahrt (wohl eine Kopie nach dem Meister von Flémalle um 1430), die nicht nur in der perspektivischen Anlage, sondern auch in der architektonischen Gliederung der linken Seite dem Strassburger Bilde nahekommt. Wie bei van Eyck ist in der Nürnberger Verkündigung (Tafel 52, 16) die Fluchtwand zur Linken dem Engel als dem Botschafter, die Ruhewand hinten der Maria zugeordnet.

b) Wo in eigenständiger deutscher Malerei fände sich damals ein Ausguck wie zur Rechten auf der Strassburger Tafel (Tafel 51, 11)? Hier zitiert Witz den Meister von Flémalle, nämlich den rechten Flügel des Mérode-Altars (Tafel 51, 12) und die Somzée-Madonna (Tafel 50, 9), gleicherweise erfreut über die Öffnung des Raumkastens und entzückt vom Gegensatz zwischen gross und klein, nah und fern, innen und aussen, sakraler Ruhe und bürgerlichem Treiben. Niemand lässt sich so wie der Flémaller und Witz, diese beiden frühen Grenzläufer der *ars nova*, auf das Pointieren und auf den maßstäblichen Schock ein. Schon Jan van Eyck verzichtet auf solche Schärfe der Raumpolarisierung, und Witz selber zieht im Christophorus und dann im Genfer Altar das Kontinuierliche und Ausgebreitete der Raumtiefe vor. Auf der Strassburger Tafel ist der Diminutiv wenigstens vorbereitet, im Tiefenzug des Gewölbegangs hinter Katharina; aber unvermischt niederländisch bleibt die Regie des Bildchens im Bilde.

c) Im Gegensatz zu den Nischen des Heilsspiegelaltars sind die objektiven Raumgebilde des Marienaltars vom Rahmen allseits überschritten. Wohl sucht das Bauwerk gelegentlich mit einer Kante Anhalt am linken Bildrand, sonst aber, auch nach vorne, zieht das Raummotiv über die Bildgrenze hinaus. Anstelle des Kastenraums wagt Witz den freien Raumausschnitt, selbst im Interieur. Trotz dem erwähnten Rahmengestänge, das die Bildtafel auf eigene Weise zur Projektionsebene umdeutet, greift der Bildraum über in den Betrachtterraum; der Gläubige findet sich einbezogen, zum Beispiel in die Verkündigungskammer (Tafel 52, 16), deren Bodenbretter unter seine eigenen Füße hinzuziehen scheinen. Solche Lust am An- und Überschneiden und solche Übermacht des Ausblicks über den erblickten Gegenstand liegen sonst nicht schon im Willen und Vermögen der oberdeutschen Malerei, wenn auch die Altäre von Tiefenbronn und Wurzach einige Ansätze zeigen. Auch die Italiener, die Theoretiker und Philosophen der Perspektive, verzichten im Quattrocento auf Dammbüche dieser Art; ihnen bleibt vor allem die vordere Randstufe heilig. So ist die Vermutung nahegelegt, Witz habe sich auch hier, und besonders für den Marienaltar, von den illusionistischen Niederländern anregen lassen. Die exzentrischen Innenräume van Eycks und einige seiner übrigen Interieurs sind vom Rahmen allseits überschritten, und der Betrachter ist auf denselben Teppichen zu gehen aufgefordert wie die Heiligen selbst. Wenn aber Witz die Verkündigungskammer sogar grundrisslich aus der Bildebene wegzudrehen wagt, einen «Drehraum» in Vorschlag bringend, so lassen sich dafür weder niederländische noch gar italienische Patrone anrufen.

II. VERGEGENWÄRTIGUNG

Malen, das heisst theoretisch für die Avantgarde in den 20er und 30er Jahren des 15. Jahrhunderts, für die grossen Italiener und Niederländer: der Natur den Spiegel vorhalten. Von Jan van Eycks Bildern hat Lukas de Heere, der Lehrer van Manders, sagen können: es sind Spiegel, ja Spiegel, und nicht Malereien; und Alberti, der Humanist, nennt als Erfinder der Malerei Narziss. Das gilt nicht gleicherweise für die deutschen Zeitgenossen. Mit Lukas Moser ist Witz hiezulande der erste – und er bleibt einer der wenigen im Anruf des Quattrocento –, der stracks auf die Eroberung der sicht- und tastbaren Wirklichkeit auszieht. Vergegenwärtigung, Handgreiflichkeit, Illusion bis zum Augentrug, *hic et nunc* – das ist auch seine Devise.

Die Forderung nach Illusion liess die Niederländer mit weltweit bestauntem Erfolg an der Verfeinerung der Öltechnik arbeiten. Als *pictura lucida* mit vielen durchsichtigen, ölhaltigen Schichten über opakeren Pigmenten ermöglicht sie grössere Leuchtkraft und Tiefe der Farbe und differenziertere Stofflichkeit. Nach den Untersuchungen Hans Aulmanns im Kunstmuseum Basel sind diese Rezepte für Witz Geheimnis geblieben, obgleich er in Tempera deutlich genug nach ölhaften Wirkungen strebt, in Edelsteinen, widerspiegelndem Panzerblech, Goldstickereien, Wasserblasen usw. Auch in der Bildvorbereitung weicht er von den Niederländern ab, indem er temperamentvoll mit grober Rohfeder skizziert. Daraus ist zu schliessen, dass Witz nicht in den Niederlanden gelernt hat, ferner dass er nie zu genauer niederländischer Atelierkenntnis gelangt ist. Doch wird sich zum einzelnen das Basler Museumslaboratorium selbst äussern müssen.

Zu den Leitmotiven des frühen *trompe-l'œil*-Repertoires gehört die Plastik im Bild. Witz führt gerne die Formel der Architekturplastik an – Steinbildwerke kleinen Maßstabs an szenischen Bauten – sowohl im Marien- wie im Genfer Altar (Tafel 52, 13). Ihre Herkunft ist italienisch, giottesk, ihre frühe Verwendung und Verbreitung sienesisch; schon Ambrogio Lorenzetti gibt ihre Funktion zu erkennen: innerhalb der realistisch eingegebenen Bildwirklichkeit eine zweite, des Alten Testaments, zu repräsentieren; Gedankenbild im modernen Erscheinungsbild zu sein. Auch am Oberrhein kennt schon der weiche Stil Vorzeitlichkeit und Vorbedeutung durch Transposition in die andere Gattung: auf der einen Marien- und St. Marx-Altartafel von St. Marx zu Strassburg, auch am Kirchenportal des Tiefenbronner Altars. Man weiss, wie es an frankoflämischen und niederländischen Bildarchitekturen sprosst von solchen Plastiken, seit den Vielwissern wie Broederlam (Tafel 52, 14) und den Limburgern; mit Zurückhaltung bei van Eyck, der andere ikonographische Ober- und Untertöne kennt; in üppiger Konzentration auf die Rahmenzone wieder bei Rogier. Nun fällt auf, dass die paar frühen südwestdeutschen Scheinplastiken italianisierend in Rahmenbindung stehen, während Witz, wie die Niederländer, sie in die innenbildliche Szenerie einnimmt. Freilich, in niederländischer Verwendung sind sie organische Teile einer reichgegliederten Sakralarchitektur; an Witzens kargen Bauten aber wirken sie wie angeheftet, an kahlen Ecken und in sonderlichen Nischen, als hochgotische Zitate in ernüchtertem Diesseits, und auch das scheint auf abgeleiteten Gebrauch zu deuten.

In der Zwitterzone zwischen Plastik und Malerei heimisch, ist Witz mehr als irgendein Zeitgenosse deutscher Zunge zu den Europäern der *ars nova* zu zählen. Malerei als Plastik, Plastik als Malerei: das *Quiproquo* kennzeichnet geradezu die Situation um 1430. Die Signoria von Florenz lässt 1436 von Uccello statt eines skulptierten Reiterdenkmals für den Acuto das Trugbild eines solchen malen, täuschend in *terra verde*. Der Genfer Altar (Tafel 49, 8) gibt lebendige Menschen als Bildwerke und Bildwerke als lebendige Menschen aus und wechselt zwischen Grisaille, Demi-grisaille und plastischer Farbigkeit, ohne den Aggregatzustand zu ändern. Es würde sich lohnen, die Geschichte der gemalten Plastik seit Giotto als Reagens unter dem Stichwort des Paragone zu untersuchen. Witz träte darin als ein verkehrter Pygmalion auf, denn auch das Lebendige erstarrt ihm zur Statue. Das will nicht heissen, seine Gestalten seien als farbige Plastiken konzipiert, wie umgekehrt die Scheinplastiken des Genfer Marienthrons (Tafel 50, 10), mit freien Armen und Flügeln, als reale Skulpturen nicht denkbar sind. Die Gattungen paktieren zugunsten höchstmöglicher Wirklichkeitsintensität.

Hier möge eine Abschweifung auf Witzens besonderes Stofflichkeitssensorium gestattet sein, denn die Scheinplastiken sind zugleich die Metaphern seiner Sinnlichkeit. Alle Materien gravitieren ihm zum Anorganischen, Starren, Glatten, Schweren, Dichten, Haltbaren. Seine stoffliche Illusion triumphiert nicht in der Epidermis, in Augen, Mündern und Haaren, im lebendig Beweglichen und Feuchten, im Sprossenden und Welkenden, sondern in den Dauerstoffen des Metallischen, Steinernen und Hölzernen. Die Harnischfigur zählt zu den Spezialitäten des frühen Quattrocento, zumal in Italien, wo aber, wie Vasari sagt, der Körper durch die Rüstung «wunderbar sich regt». Umgekehrt Witz: er verpanzert auch das organische Gewächs. Sabobay, in voller

Rüstung, trägt auch das Haupt in Eisen gelegt (Tafel 52, 15); es gibt den vollständigen Menschen ohne Haut und Blick, es gibt ihn als Helden. Auch die Gewänder sind Panzer, starr und schnittig aufgeschichtet, eher einen Leib ergebend als ihn voraussetzend. Wie Felsgebilde, Pfeiler und Kegel, sind Bartholomäus (Tafel 48, 7), David, Ahasver und andere hingebaut – das ist zugleich ihre Würdeform – und das Lapidare der Gestik hat wörtliche Echtheit. Im Bilde von Petri Befreiung schafft die petrifizierte Stofflichkeit eine eigene, seelenhafte Ikonologie der Gefangenschaft: wer nur dies Steinerne des Steins, den Klang der Rüstungen und Waffen auf Stein und jenen ganz andern des Engelfusses vernähme, wäre über den Vorgang tief verständigt. «Harter Stil»: es klirrt und schepfert. Witz, der Menschenschmied; Witz, der Menschensteinmetz.

Die niederländische Bildsinnlichkeit erfüllt sich vergleichsweise nicht im Natur-, sondern im Edelstein. Vom Witzschen Materialgefühl unterscheidet sie sich durch grössere Universalität und durch sakrale Bedeutsamkeit; doch ist hierin nur Jan van Eyck zur Vollendung gelangt. Beim Meister von Flémalle hingegen könnte Witz die kühl und nüchtern gestimmte, bürgerliche Tuch-, Holz-, Stein- und Metallintensität vorgefunden haben, wie er selber sie empfand. Hölzernerer Holz als an der Dijoner Geburt Christi ist auch dem «Zimmermann» Witz nicht gelungen; die Madrider Vermählung Mariä zeigt offenliegende Steinmetzarbeit und verklammerte Quadern; und in der Frankfurter Veronika stehen Rocktuch, Borte und aufgesetzte Edelsteine so gesteigert übereinander wie bei Witz. Ihn muss mit dem Meister von Flémalle ein erstaunlicher Consensus verbunden haben. Indessen verfügt Jan van Eyck über eine weitaus feinere und reichere, nahezu vollständige Skala – menschliche Haut verschiedenster Art, Brokate, Hermelin und Teppiche usw. – und vor allem über die zusätzliche bedeutsame Dimension der Kostbarkeit und Schwebung durch Lichtgehalt: Himmelslicht macht in der Berliner Kirchenmadonna die Glasfenster aufleuchten, veredelt den Stein, nistet schimmernd im Haar Mariä, spielt lebenerweckend über Mund und Augen, funkelt in der märchenhaften Krone, erfüllt den Raum insgesamt – und all dies nicht um gleisnerischen Prunkes willen, sondern, wie Panofsky ausführlich nachgewiesen hat, innerhalb eines totalen Aufgebots verklärender symbolischer Bedeutungen im Diesseits: *spiritualia sub metaphoris corporalium*. Phänomene des Glanzes, der Spiegelung und Refraktion hat auch der ebenso scharf-ägige Witz bewältigt – es genügt, an Harnische, Edelsteine und Wasser zu erinnern –, doch haftet der Schein am Gegenstand, ihn zu plastischer Glätte steigernd, indessen ohne verklärende und atmosphärische Funktion.

Die niederländische Vollendung der stofflichen Illusion hat, wie man weiss, alle Welt in Erstaunen und Bewunderung versetzt, bis nach Spanien und Neapel. Im Gefälle dieses Ruhms steht auch Witz, nicht eigentlich nachahmend, sondern durch die Grössten genau zu sich selbst ermutigt und in sich selbst bestärkt.

Daneben bedeutet Witzens Genferseelandschaft mit dem wunderbaren Fischzug einen *tour de force* an Vergegenwärtigung, der geschichtlich nicht im «Gänsemarsch» geht. Schon im Heilsspiegel- und im Marienaltar fällt das Heilige den Betrachter unvermittelt an: die Gewänder entsprechen der Mode von 1430/1440; Sabobays Rüstung ist in der Geschichte der Panzerung ein kostbares Dokument für die kurze Spanne grössten Plattenschutzes, ein alttestamentarischer Ritter im Kleide scharfer Aktualität. Selbst die Architektur tritt mit Formen und Techniken einer aperen, alltäglichen Spätgotik auf. Dabei der eigenen Schwerkraft folgend, kommt Witz in Gegensatz zu seinen niederländischen Zeitgenossen, zumal den Sakralbildern van Eycks, der dank genauer archäologischer Kenntnisse romanische Architektur mit der Epoche «sub lege», gotische mit jener «sub gratia» gleichzusetzen oder bestimmte Kontinuitäten und Beziehungen auszusagen vermochte. Auch wo Witz in der Genfer Anbetung die Kirche des Alten Bundes zerfallen lässt, gibt er sie spätgotisch, mit ebensolchen Um- und Einbauten. Die Entwicklung mündet folgerichtig im Fischzug Petri: Christus tritt auf am (heutigen) Quai Montblanc, wie jeder Genfer ihn kennt und kannte; die Berge der Voirons, des Môle, des Petit-Salève, die Uferbefestigung, sie alle beglaubigen in blanker Gegenwart den Vorgang, als Reportageszenarie. Man hat aus dem Lichteinfall berechnet, dass das Ereignis

zur Sommerszeit nachmittags halb drei Uhr eintritt. Indem mit der wohlvertrauten Landschaft der Bildraum sozusagen sich von hinten her zum Betrachtterraum schlägt, ist die Erzählung vom illusionistischen *hic et nunc* eingekreist und ihm selbst unterworfen. So wird der Glaube an das Wunder durch Glaubhaftigkeit forciert. Hier sei an van Eycks Arnolfini-Hochzeit erinnert, ein Profanbild, das durch die Anwesenheit des Malers als öffentlichen Zeugen im Rundspiegel und durch seine Unterschrift *Johannes de Eyck fuit hic* nicht nur als Ereignisbild, sondern auch als Urkunde des ehelichen *Consensus* ernst zu nehmen ist. In ähnlichem Sinne, bezeugend und überzeugend, hat Witzens Seelandschaft die Funktion eines Beweisstücks.

Witz ist nicht der erste, der wirkliche Landschaft abbildet, ohne Kompilation und Umbau. Im Anschluss an Vedutenkühnheiten des trecentistischen Siena erscheinen in den Kalenderbildern der *Très Riches Heures* einige Berry-Schlösser als Architekturporträts; im Verkündigungsalter von Cortona (um 1438) lässt Fra Angelico – oder ist es schon der junge Piero della Francesca? – die Visitation inmitten einer lichtgesättigten Landschaft am Trasimenischen See mit der Stadt Castiglione del Lago geschehen. Doch ist hier wie dort die Vedute nur ein Teil des epischen Bildraums. Jan van Eyck seinerseits gibt der Landschaft zugleich Gegenwart und Bedeutungsfülle. Vergeblich streiten sich Maastricht, Lüttich, Lyon und Prag um die Ehre, die Hintergrundlandschaft der Rolin-Madonna zu sein, denn sie ist im einzelnen wohl illusionistisch, im ganzen aber Gedankenbild: als Zweiuferlandschaft, mit Bürgerstadt, Cathedralstadt und verbindender Brücke, genau den drei Hauptpersonen zugeordnet. So kommt der Genferseelandschaft die Bedeutung einer Inkunabel zu: tafelfüllendes Abbild als Spiel- und Beweisraum eines neutestamentlichen Ereignisses, zugleich künstlerisch ganz bewältigt, indem die spiegelgleichen Rhythmen der Handlung und der Berglandschaft einander entsprechen und gegenseitig zur Steigerung gereichen.

Aber könnte Witzens *trompe-l'œil* sich selber genügen? Vergegenwärtigung und Entrückung; das Vertraute erhaben, das Erhabene vertraut – in dieser Spannung erst lässt sich seine « Wirklichkeit » ganz erkennen. Doch muss hier ein Hinweis auf den Gegenpol seines Schaffens genügen.

III. « KUBISTISCHE » DRAMATURGIE

Witzens Welt ist eine Welt der Körper, sein Urerlebnis das der Konvexität der Dinge. Die ganze Blickgewalt seines befreiten, jungen Auges hängt sich an die Wölbungen, Rundungen, Kanten, Ecken der Dinge. Auch die menschliche Gestalt ist vorerst ein solches Blockding, standfest, eigenständig, pfeiler- oder pyramidenartig. In den sternhaft knittrigen Faltenbildungen beginnt selbst der Realist *in abstracto* zu phantasieren. Auch die Architektur fügt sich solchem Kantenspiel, zum Beispiel der Bau der Genfer Anbetung (Tafel 52, 13), wo die Uniform abblätternen Verputzes ein Hochspannungsfeld aus Splitterflächen erzeugt.

Mit ähnlichen Zackenkuben setzt sich der Meister von Flémalle vom weichen Stil ab. Besondere Vorliebe zeigt er für das Motiv der *Madonna dell' Humiltà*, der tief auf dem Boden sitzenden Maria, nicht nur in der geläufigen *hortus-conclusus*, sondern auch in der Interieurverwendung (Tafel 47, 1). Dasselbe gilt für Witz, der die Stellung für die Genfer Anbetungsmaria braucht und sie auf die heiligen Jungfrauen der Strassburger Tafel (Tafel 47, 3) überträgt. Das Motiv unterwirft den Körper einem straffen Dreieckaufbau, mit ausgiebiger, geometrisch durchspielter Faltenbasis. Die ikonographische Formel ist beiden Erstlingen der *ars nova* auf so gleiche Weise als Form willkommen, dass sich erneut ihre Gleichgestimmtheit bestätigt. Ja, die Strassburger Katharina (Tafel 47, 3) und die Nürnberger Maria (Tafel 52, 16) rühren in mancher Hinsicht so eng an die Mérode-Madonna (Tafel 47, 1) – wir nennen das schräg ausflutende Gewand, den dreieckigen Oberkörper, das hochgenommene aufgeschlagene Buch –, dass eine direkte Anknüpfung für möglich zu halten ist. Die beiden Genfer Marien (Tafel 50, 10) könnten an der Madonna Somzée (Tafel 50, 9) Anschluss haben. Auch van Eycks Barbara schaltet sich in diese Gleichungen ein,

ferner die Lucca-Madonna, da der Meister gerade hier eine gewisse formelhafte Systematisierung zeigt. Vor solchen stilistischen Ausdeutungen der Humilitasstellung scheint es von geringerem Belang zu sein, dass der Typus selbst am Oberrhein schon im weichen Stil bekannt war, zum Beispiel im Frankfurter Paradiesgärtlein.

Witzens leidenschaftliche Stereographie führt aber sonst – wenigstens zwei Stellen seien erwähnt – weitab vom niederländisch Malerischen, das in herrlicher Entfaltung die Fülle, die Weite, den Glanz des Daseins, auch das Viele, die Ferne, das Zwischengestaltliche feiert. Der Weltbestand des Baslers reduziert sich mit ungewöhnlicher Ausschliesslichkeit auf das Handgreifliche und Handfeste. Davon ist selbst seine Ikonographie betroffen: die Verkündigung entbehrt in der «skulpturalen» Fassung des Heilsspiegels jeglichen Beiwerks (Tafel 48, 5), und selbst die Nürnberger Variante (Tafel 52, 16), die doch in einer bürgerlichen Stube spielt, lässt nur eben die Raumkammer zu und verschliesst sich allem Hausrat und symbolischen Hinweisen – Gottvater, Lichtstrahlen und Taube –, nicht zu reden von jenen marianischen Symbolen, die bei van Eyck den Vorgang durch das Ambiente auf die Heilserfüllung hin transparent machen.

Als «Kubist» setzt Witz die Frontalität der Dinge – und das heisst zugleich ihre Feierlichkeit und Repräsentationsmacht – ausser Kurs. Übereck stossen uns Gestalten und Bauwerke entgegen. An der Übereck-Kirche der Genfer Anbetung (Tafel 52, 13) hat die Statue Davids mit ihrem Sockel ihrerseits übereck zu stehen. Selbst die Schlagschatten sind mit Vorliebe über die Kanten gebrochen. Sabobay, der Gepanzerte, beugt den eingestützten Ellbogen metallspitz nach vorn (Tafel 52, 15), und vor dem frech entgegenragenden Torbalken der Goldenen Pforte (Tafel 48, 4) meint man das Auge schützen zu müssen. Das sind Attentate gegen die Bildebene, und wirklich tut Witz alles, um mit nahgerückten Keildingen das Bild als Tafel aufzuheben. Aber als Kolorist, kraftvolle nahe Buntwerte aufreihend, gibt er die Altarfläche als Ganzes doch nicht auf.

Genau besehen, ist er auch als Raumgestalter ein «Kubist». Die Kammern des Heilsspiegelaltars sind wie Nischen eingetieft, Konkaves im grossen Konkavum des Retabels, Konkaves für das Konkavum der eingefügten Gestalten. Reichere Raumgebilde, etwa in der Befreiung Petri, ergeben sich aus der Zusammenstellung verschiedener Häuserkuben – Raum als Abstand zwischen Körpern, hell und luftlos. Dabei fällt auf, dass die Fusslinien der Häuser nicht Übereinstimmung suchen mit der Bodenquadrierung, sondern diese frei überschneiden. Hauskörper ist auf Bodenkörper gesetzt, Hauskarrierung unabhängig von Bodenkariierung – fern von zusammenhängender systematischer Konstruktion italienischer Observanz oder niederländischen Gebrauchs.

Die Bildgegenstände nicht *en face* oder im Profil, sondern übereck, als Keile, darzubieten, gehört zu den Spitzfindigkeiten des experimentierenden späten Trecento. Mit der Zwiespaltung der Tiefenzüge – von Johannes Viator nachmals *perspectiva cornuta* genannt – und mit ihrer messerscharfen Begegnung im Vordergrund suchten die spätgotischen Universalisten wie Broederlam (Tafel 52, 14) und die Brüder Limburg neuartige Raumheftigkeiten zu schaffen und das Auge mit vielfältigen Diagonalen, Gleitflächen, Abgründen und Pointen zu vexieren. Dieser Stufe ist der Tiefenbronner Altar verpflichtet, und die oberdeutsche Malerei hat an ihr lange festgehalten. Auch der Meister von Flémalle bringt noch die Doppelszene der Vermählung Mariä in einem Keilbau unter, und zeitlebens hat er sich vom Nahraum, den Weitwinkeleffekten und den jähren, übereiligen Konvergenzen nicht befreit. Indessen wendet sich um etwa 1425 die grosse niederländische Malerei rasch und gänzlich zur Frontalität. Witz bleibt dennoch der älteren, frankoflämischen Tradition treu, freilich nicht ohne durch Verdichtung, Vereinfachung und Materialisierung das statisch Kubische zu steigern.

Aber der Stereograph hat seinen Tribut zu entrichten, wo es um das Bild als Ganzheit geht. Von Witz besitzen wir mit Ausnahme des Genfer Altars fast nur Einzelfiguren und Figurenpaare. Inwiefern diese Beschränkung von den Auftraggebern herrührt, werden wir nie zu wissen bekommen; indessen ist gewiss, dass die Ikonographie der Solisten und Duette übereingehet mit seiner Sonderbegabung. Das Dasein der Einzelgestalt, in ihrer neuen, imposanten Wirklichkeit, als «grosser

Mensch», ist seine Domäne, und hierin ist Witz, trotz aller Unterschiede, echter Zeitgenosse van Eycks, Masaccios und Uccellos. Auf den späteren Tafeln, wo die Projektion des plastischen Vierlei in das Bild und die zwischengestaltliche Ordnung geleistet sein wollen, kommt das einseitige Können in die kritische Zone. Ihm stehen als grosse bindende Mächte nicht die Geometrie der Bildflächenteilung, nicht die systematische Perspektive, auch nicht das Helldunkel oder die Farbeneinheit zu Gebote. Und blossе Rahmengemässheit und flächiges Liniengeflecht, wie selbst Lukas Moser sie anwendet, verwirft der «Kubist». So kommt es zu Kollisionen zwischen Körpern und Bildfläche, zwischen Körpervielheit und Bildeinheit. Es ist nicht zu verschweigen, dass Szenen wie die Begegnung an der Goldenen Pforte (Tafel 48, 4) auf erschreckende Weise unkomponiert sind. Könnten dem Maler in dieser Müh und Not von den Alleskönnern der Niederlande zwei kleine Hilfen zugekommen sein?

Ausnahmsweise sind die Objekte der Strassburger Tafel (Tafel 47, 3) nicht nur auf Körper, sondern auch auf Linien- und Flächenwerte hin gesehen. Die Art erinnert an den Mérode-Altar (Tafel 47, 1), wo der Meister von Flémalle ein dichtes Flächenmuster aus projektiven Formen flicht: ohne sachliche oder räumliche Beziehung zu haben, schmiegen sich die Umrisse der überlangen Sitzbank und des deformierten Tisches an jenen der Madonna, und die schrägegezogenen Rocksäume der beiden Gestalten grenzen säuberlich aneinander. Von diesem letztgenannten Motiv scheint Witz anhaltend beeindruckt in seinen Paarkompositionen – von Esther und Ahasver bis zur Genfer Anbetung und besonders eben im Strassburger Bilde, das weiterhin flémallisch anmutet in der gleichmässigen Aufgliederung des Bildfeldes, in der Angleichung der dreieckigen Katharina-Silhouette an die ähnliche des verkürzten Bodens und im Verhältnis der Gewänder zum Rahmen, ferner in der Verfeinerung des Kolorits, endlich auch darin, dass der Bildraum, grundrisslich gesehen, eine noch grössere gegenständliche Aufnahmefähigkeit besässe, als die Projektionsbildfläche sie ausnutzt.

Als erster Maler deutscher Zunge greift Witz mit Entschiedenheit und Konsequenz nach der neuen Bildsprache des Beleuchtungslichts. Im Heilsspiegelaltar ist seine Verwendung – streng gerichteter Einfall von rechts mit entsprechend tiefen Körper- und Schlagschatten in den Nischen – so ähnlich wie auf niederländischen Retabelfronten, dass eine Beziehung nicht leicht auszuschliessen ist. Man vergleiche nur wiederum den Genter Altar (Tafel 49, 8) oder konfrontiere den Jakobus des Meisters von Flémalle (Tafel 48, 6) mit Witzens Bartholomäus (Tafel 48, 7).

Da Witz, im Gegensatz zu seinen Landsleuten, die isolierte Gestalt über alles ernst nimmt, kann sich ihre Schattenschleppe ungewöhnlich ausbreiten. Gestalt und Schlagschatten bilden fortan ein unzertrennliches Paar. Ein Peter Schlemihl wäre Bartholomäus ohne die Stütze seines Schattens an der Wand; es sagt viel, dass die Achse der Komposition nicht im Körper selbst, sondern in der Mitte des Gebildes aus Körper und Schatten verläuft. Noch aber darf, wie schon Quintilian es forderte, die Schattenfratze nicht auf eine menschliche Gestalt fallen; an den Kleidersäumen bricht sie jeweils ab, wie auch der Goldgrund kein solches Widerbild aufnimmt. Hier ist der Meister von Flémalle unbedenklicher, beispielsweise im Dreifaltigkeitsbild (Frankfurt). Auf der Bartholomäus-tafel (Tafel 48, 7) unterscheidet Witz, wie die Niederländer, zwischen Kern- und Randschatten; sonst beschränkt er sich auf scharfe, scherenschnittartige Projektion. Übermütig die niederländische Anregung übertreffend, erkühnt er sich im Nu zum Virtuositum, zum Spiel mit dem dunklen «Double»: wie es über eine Kante läuft und sich dort lustig bricht und verzerrt. Auch ist der Schlagschatten alsbald willkommen als neues, aussergegenständliches Element der Komposition, sehr eindrucklich auf der Strassburger Tafel (Tafel 47, 3), wo er zur Linken einen zusätzlichen Raumrhythmus erzeugt.

Indessen hatten Licht und Schatten stets am Gegenstand; ihn in seiner Plastizität zu klären und zu stärken, ist erstes Anliegen dieser Lichtführung. Ohne Gold und Atmosphäre zu enthalten, erscheint Witzens Helle als das Frühlicht eines eigenen, gegenständlichen Ernstes. Es bedarf kaum mehr der Erwähnung, dass die höhere Möglichkeit niederländischer Lichtpoetik – Diffusion und

Verklärung – dem «Kubisten» Witz ferne steht. Freilich wohnt dem wunderbaren Fischzug eine deutliche Ahnung von Licht und Fernraum inne; aber hier entzieht sich uns vollends das Verhältnis zwischen niederländischer Verrechnung und Geniestreich.

ABSCHLUSS

Nichts wäre konstruierter, als anzunehmen, Witz habe sich nicht um die Kenntnis der vielbestaunten «maniera fiamminga» bemüht. Wir wissen, welche Faszination das Burgundisch-Niederländische damals in der Konzilsstadt ausübte, vom Modischen bis zum Künstlerischen. Aber Witz hat anscheinend nicht in den Niederlanden gelernt und ist dort nie in Werkstattgeheimnisse eingedrungen. Dennoch möchten wir in Zweifel ziehen, ob Buchmalereien – die Gattung verlor gerade damals ihre führende Rolle in der Entwicklung – und Zeichnungen, auch die mobilen Kleinkunstwerke der Konzilsteilnehmer, als Vehikel der Übertragung taugten, beispielsweise für die Rahmenschlagschatten oder für Einzelheiten der Lichtführung und der Stofflichkeit. Die vielen genauen Beziehungen zum Center, zum Mérode und anderen Altären lassen vielmehr die Vermutung zu, Witz habe die Niederlande selber aufgesucht.

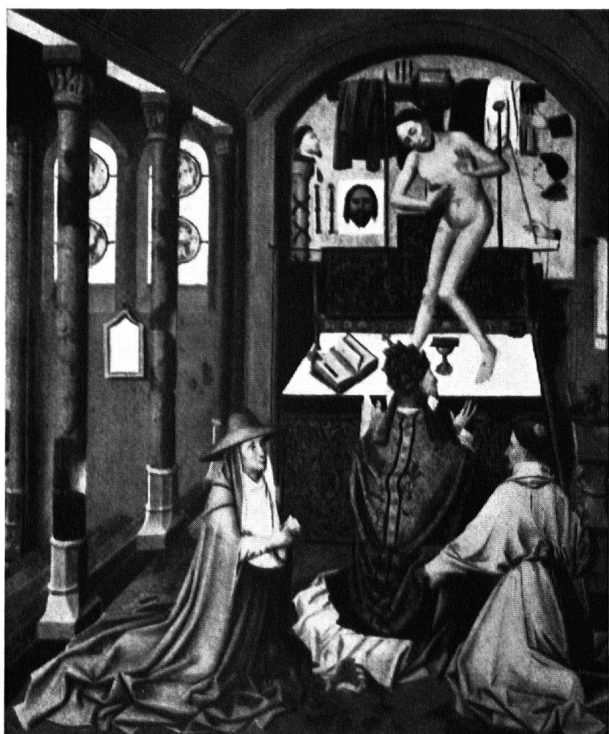
Unsere Vergleiche haben nicht seine ganze Kunst beansprucht. So ist sein Menschenbild – das derbe, urwüchsige und doch zärtliche – vom niederländischen kaum berührt; seine einfacheren Gestalten wären als Reduktionen niederländischer Typen durchaus missverstanden. Ferner bleiben seine Art zu erzählen, sein Bewegungsgefühl, seine Farbigkeit weithin eigenständig. Aber in intellektuellen Zonen seines Stils findet immer wieder Auseinandersetzung statt: er zitiert auf Niederländisch; er nimmt Motive der Bildregie auf, verarbeitet Anregungen zur Illusionstechnik und zur Lichtführung. Er findet, auf Winke hin, sich selbst: kein Eklektiker, sondern kritisch anverwandelt, hier oberflächlich, dort gründlich, immerfort in starkem Eigenwuchs; kein «fiammingo», sondern «sapiens» und darin ganz er selbst.

BILDNACHWEIS

- Tafel 47 1 Reproduktion aus Bull. Metr. Mus. of Art, Dec. 1957, p. 121.
3 Reproduktion aus W. Ueberwasser, Konrad Witz, Basel, o. J., Tf. 20.
- Tafel 48 4 Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel.
5 Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel.
6 Reproduktion aus Ch. de Tolnay, Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck, Bruxelles 1938, Abb. 5.
7 Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel.
- Tafel 49 8 Reproduktion aus Ch. de Tolnay, a. a. O., Abb. 63.
- Tafel 50 9 Reproduktion aus National Gallery Catalogues, Early Netherlandish School, London 1947, Tf. 13.
10 Reproduktion aus W. Ueberwasser, a. a. O., Tf. 19.
- Tafel 51 11 Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel.
12 Reproduktion aus Ch. de Tolnay, a. a. O., Abb. 8.
- Tafel 53 13 Photo Musée d'Art et d'Histoire, Genève.
14 Reproduktion aus A. J. J. Delen, De vlaamsche Kunst, Antwerpen & Amsterdam 1946, Tf. 38.
15 Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel.
16 Reproduktion aus PANTHEON, 1942, Farbtafel zwischen p. 98 und 99.



1



2



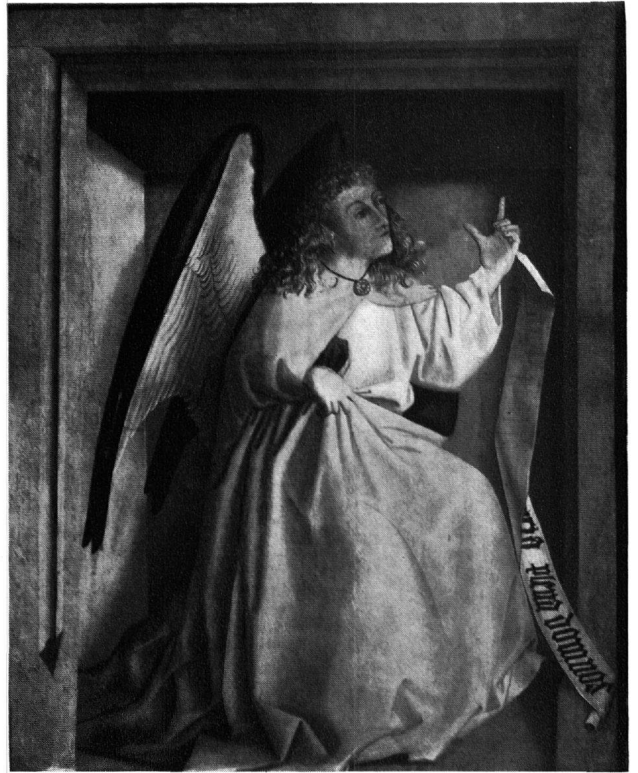
3

1 Meister von Flémalle, sog. Mérode-Altar, Mitteltafel. H. 61 cm, Br. 64 cm. New York, Metr. Mus. of Art (ehem. Coll. Princesse de Mérode, Westerloo). – 2 Meister von Flémalle (wohl Kopie nach), Gregorsmesse. New York, Slg. Schwarz. – 3 Konrad Witz, Die Heiligen Katharina und Magdalena. H. 161 cm, Br. 131 cm. Strassburg, Musée des Beaux-Arts

KONRAD WITZ UND DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI



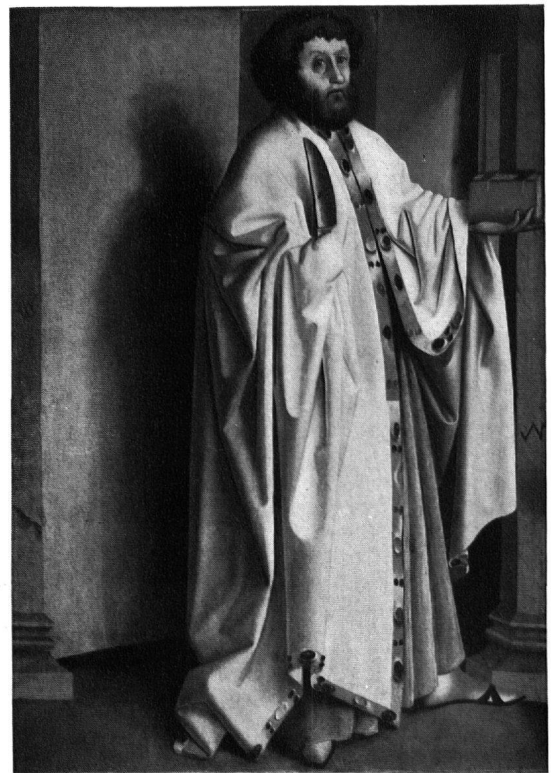
4



5



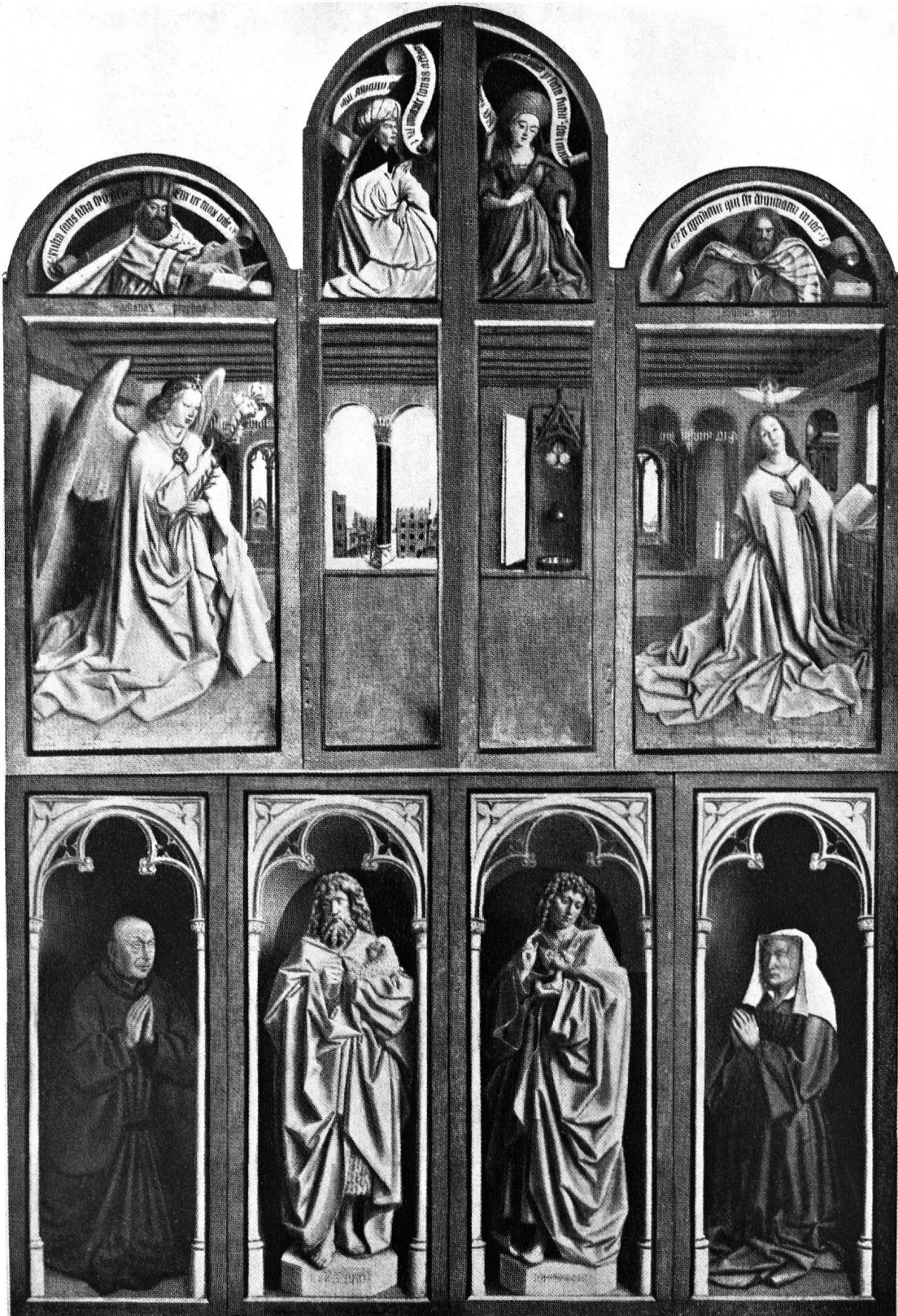
6



7

4 Konrad Witz, Joachim und Anna an der Goldenen Pforte. H. 156 cm, Br. 120 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
5 Konrad Witz, Engel der Verkündigung. Tafel aus dem Heilsspiegelaltar. H. 86,5 cm, Br. 69 cm. Basel, Öffentliche
Kunstsammlung. – 6 Meister von Flémalle, Jakobus. Grisaille, linke Hälfte der Rückseite der Marien-
tafel im Prado (H. 78 cm, Br. 90 cm). Madrid, Prado. – 7 Konrad Witz, Bartholomäus. H. 99,5 cm, Br. 69,5 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

KONRAD WITZ UND DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI



8

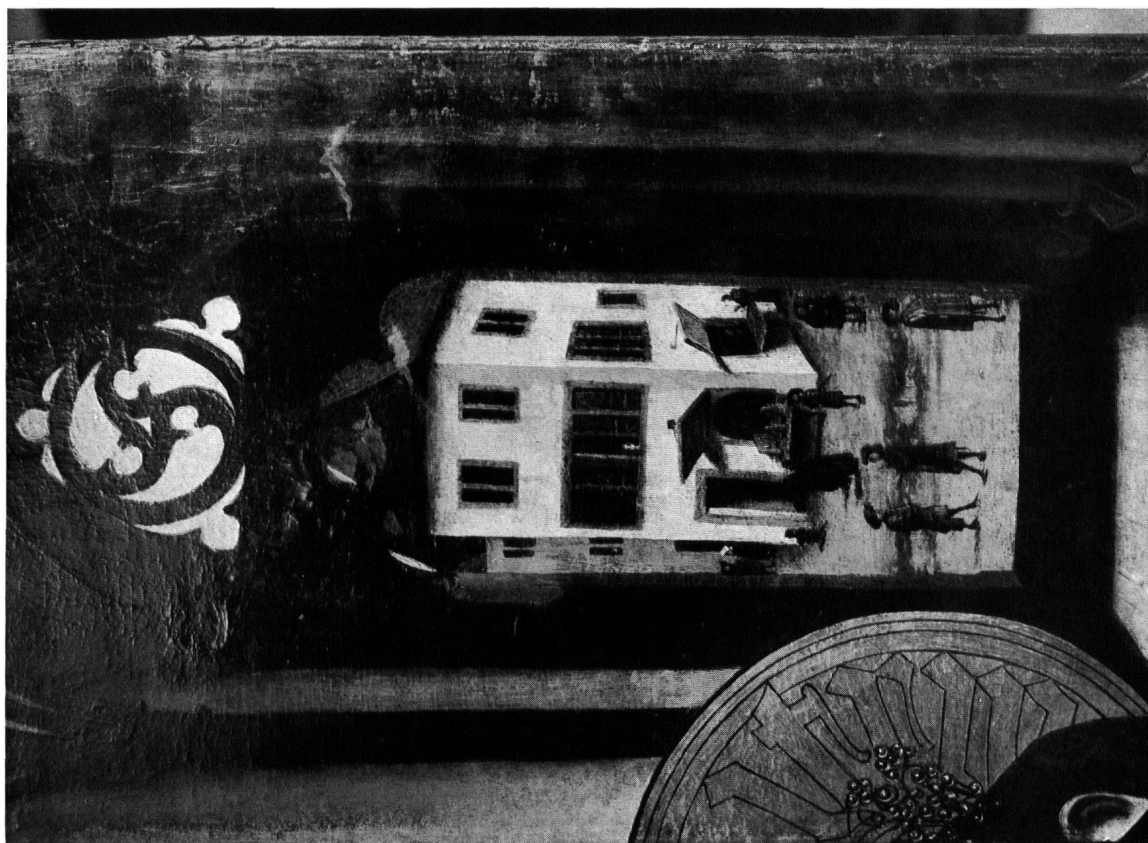
8 Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar. Ansicht mit geschlossenen Flügeln. Gesamthöhe ca. 4 m. Gent, Kirche St. Bavo



9 Meister von Flémalle, Maria mit Kind. H. 63 cm, Br. 48 cm. London, Nat. Gallery (ehem. Coll. Somzée, Bruxelles). – 10 Konrad Witz, Maria mit Kind, Ausschnitt aus dem Stifterbild des Genfer Altars. H. 154 cm. Genève, Musée d'Art et d'Histoire



KONRAD WITZ UND DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI



11

11 Konrad Witz, Ausschnitt aus: Die Heiligen Katharina und Magdalena (vgl. Abb. 3). Strassburg, Musée des Beaux-Arts. - 12 Meister von Flémalle, Ausschnitt aus der rechten Seitentafel des sog. Mérode-Altars. New York, Metr. Mus. of Art



12

KONRAD WITZ UND DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI



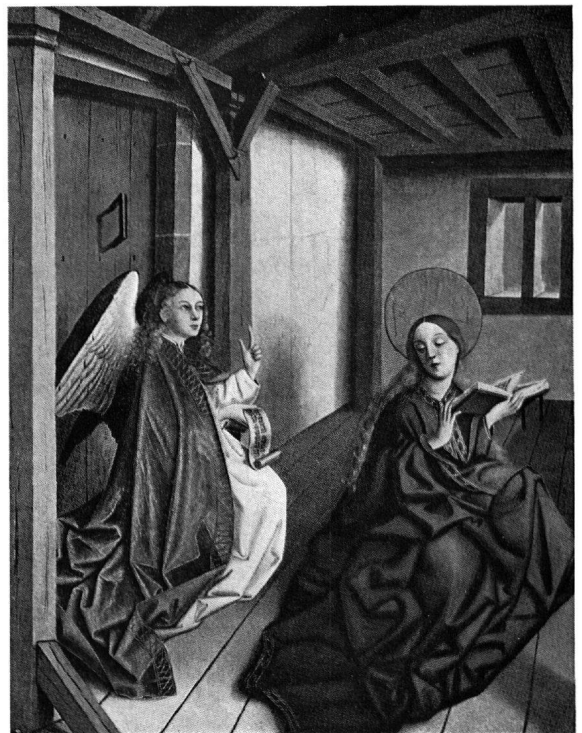
13



14



15



16

13 Konrad Witz, Architekturdetail aus der Anbetung der Könige (Genfer Altar). H. (des Gesamtbildes) 132 cm, Br. 151 cm. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. – 14 Melchior Broederlam, Verkündigung Mariä. Ausschnitt aus einem Altarflügel. Dijon, Musée des Beaux-Arts. – 15 Konrad Witz, Sabobay und Benaja. Tafel aus dem Basler Heilsspiegelaltar. H. 101,6 cm, Br. 81,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. – 16 Konrad Witz, Verkündigung Mariä. H. 158 cm, Br. 120,5 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

KONRAD WITZ UND DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI