

Ars memorativa und Inspirationsgefässe des Künstlers im Mittelalter : Bemerkungen zu "Konrad Witz und Italien"

Autor(en): **Deuchler, Florens**

Objekttyp: **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): **44 (1987)**

Heft 2: **Konrad Witz**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168857>

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.

Ars memorativa und Inspirationsgefässe des Künstlers im Mittelalter

Bemerkungen zu «Konrad Witz und Italien»

von FLORENS DEUCHLER

«Konrad Witz und Italien» – der Titel ist im einleitenden Referat insofern bewusst provozierend gewählt worden, als er einen nordeuropäischen Spätgotiker namentlich aufruft und diesen mit einem geographisch fern liegenden Kulturkreis in unmittelbare Beziehung setzt. Es wird dabei von der Vermutung ausgegangen, dass dieser Maler sich nicht nur in der engeren Heimat und bei den Niederländern informierte, wie das EMIL MAURER anlässlich eines anderen «festival du patron», vor drei Dezennien, überzeugend dargelegt hat, sondern dass Witz, wohl im Jahre 1439, auch jenseits der Alpen Umschau hielt, nämlich in der Toskana.¹

Fragestellungen

Eine solche Hypothese, in der Literatur bisweilen gestreift, doch nie systematisch verfolgt, wirft einerseits Probleme allgemeiner Art bezüglich der Mobilität der *artifices* im 15. Jahrhundert auf, andererseits stellt sie Fragen nach der Art und Weise der Rezeption, das heisst nach den Hilfsmitteln, mit denen die reisenden Künstler aus dem Norden fremde – und vor allem transalpine – Anregungen aufgenommen, verarbeitet und ihrem heimischen Stil anverwandelt haben.²

Von solchen im Spätmittelalter operierenden Überlegungen ausgehend, muss man sich, in einem grösseren geschichtlichen Zusammenhang, weiter gefasste Problemkreise vor Augen halten, etwa: wie ist ein Maler im 15. Jahrhundert überhaupt zu seinen Vorlagen, Modellen, Anregungen, im heutigen Sprachgebrauch: zu seinen Denkbeziehungsweise Bildanstössen gekommen? Diese visuellen Amalgamierungsvorgänge hat die Kunstgeschichte für die vorreformatorische Zeit nur am Rande zur Kenntnis genommen.

Das höchst aufschlussreiche Material wurde dabei gerade dann bisweilen verschüttet, wenn für ein bestimmtes Werk tatsächlich die unmittelbaren Voraussetzungen oder Anregungen ausgemacht werden konnten, und wo somit das augenblickliche (und oft die Augen blendende) Finderglück die entscheidende Frage nach den eigentlichen Mechanismen dieser Interdependenzen an die Peripherie der Betrachtung rückte; jeweils neu etablierte Beziehungen genügten generell vollauf. Solches Finderglück – bekanntlich Sternstunden für Kunsthistoriker – reichte jeweils im diesbezüglich um einige Maschen enger gezogenen Koordinatensystem der Einflüsse aus.

Dabei steht ja viel mehr auf dem Spiel als nur fachinterne Relationsakrobatik: neu entdeckte Bezugspunkte sollten doch auch in übergeordneten historischen, geistes- und kulturgeschichtlichen Rastern ihre relevante Stellung und Aussagekraft zugewiesen bekommen.

Ars memorativa

Wenn in der Folge von verschiedenen Rezeptionskategorien und -gefässen die Rede sein wird, so ist doch gleich festzuhalten, dass ihnen ein solider gemeinsamer Nenner eignet: der von künstlerischen und gestalterischen Absichten geformte Wille und der dadurch ausgelöste visuelle Mechanismus, Gesehenes in der Erinnerung zu behalten, um es bei Gelegenheit dem eigenen Werk einzupassen und einzuverleiben.

In der Literatur spielt die Kenntnis der «ars memorativa» seit der Antike eine wesentliche Rolle. «Memoria» und «reminiscentia», «loci et imagines», «notae» als Stenogramme und, vor allem, die «imagines agentes» sind Begriffe, von denen man, als Arbeitshypothese, annehmen kann, dass sie auch den bildenden Künstlern nicht ganz unbekannt waren, zumal es im Mittelalter ein bedeutendes und verbreitetes mnemotechnisches Schrifttum gab.

Das komplexe Material sowie unser heutiges Wissen auf diesem Gebiet wurde zuletzt von FRANCES A. YATES in ihrem Buch *The Art of Memory* zusammengestellt und trefflich kommentiert.³

Vor allem das Kapitel über «Mediaeval Memory and the Formation of Imagery» ist, so weit ich sehe, von der Kunstgeschichte weitgehend übersehen worden. Die daraus zu ziehenden Konsequenzen – etwa für die Malerei – können hier nur kurz erwähnt werden.

Rezeptionskategorien

Versucht man probeweise die verschiedenen Anregungsformen zu ordnen, so ergeben sich einige Gesichtspunkte, die freilich nicht immer sauber von einander zu trennen sind, und die sich überlagern und gegenseitig durchdringen sowie vermischen können.

Eine erste Kategorie der Vermittlung darf zweifelsohne im an die Ateliergemeinschaft gebundenen Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Meister und Lehr-

ling gesehen werden. Konrad Witz betreffende Angaben wie auch einschlägige Vorschläge hinsichtlich einer handwerklichen Basisausbildung fehlen. Der Gedanke, Witz hätte als Goldschmied angefangen – wie in der folgenden Generation Dürer – verdient nach wie vor Gehör. Dabei ist in Erinnerung zu rufen, dass in einem solchen Verhältnis nicht nur formale Funken springen (die vorderhand die Imitation des Meisters anvisieren), sondern auch, dass es sich bis ins ausgehende Mittelalter – und vor allem – um die Weitergabe der sorgsam gehüteten materiellen und technischen Geheimnisse der jeweiligen «ars» handelt.

Es geht somit, gleichgültig in welcher Zunft, um ein enges zwischenmenschliches Vertrauensverhältnis, aus dem, bei handwerklicher Eignung, eine künstlerische Beziehung, ja Abhängigkeit entstehen kann. Raffaels frühester Wunsch – und dann auch Krönung seiner Ausbildung – war es, mit seinem Lehrer Perugino verwechselt zu werden.

Dabei mag das Wissen und Können von Vater auf Sohn oder vom Grossvater auf den Enkel übergehen, in der Familie oder im durch Heiraten erweiterten Familienclan verbleiben. Es kann auch vom Meister an einen von auswärts aufgenommenen und von diesem geschulten Gesellen weitergegeben werden. Es beginnt seinerseits zu wandern und – für den Kunsthistoriker vorderhand bis zum erwähnten Findexit – ausser Kontrolle zu geraten.

Diese geheimnisvolle Weitergabe von technischen Rezepten und Vorlagen sowie eine geographisch im allgemeinen genau lokalisierbare Einführung in das handwerkliche Können dürfen prinzipiell als die tragenden Grundlagen jeder mittelalterlichen Ateliergemeinschaft angesehen werden. Dabei spielt es vorderhand für den Übernahmemechanismus keine Rolle, ob es sich um eine mönchische oder eine weltliche Werkstatt handelt.

Erst wenn man die zusätzliche Frage nach dem Auftraggeber eines Werkes formuliert und sich nach den hierfür zur Verfügung gestellten oder benützten Vorlagen erkundigt, wird die Situation komplexer. In wessen Besitz befand sich das zur Ausführung gewählte Modell? Kannte es der Künstler schon oder wurde es vom Besteller mitgebracht? Wo liegt der Archetyp? Wie und in welcher Form gelangten beispielsweise antikische Bildvorstellungen, zweifellos innerhalb eines kleinen elitären Personenkreises zirkulierend, in die ausführende Werkstatt?

Eine zweite Kategorie bilden – im Gegensatz zu den mönchischen Verteilerkreisen – die weltlichen und kommunalen Komponenten mit sozial und gesellschaftlich diversifizierten und sich gegenseitig marktorientiert konkurrenzierenden Strukturen. Sie lagern innerhalb von durchorganisierten Stadtgemeinschaften, welche über verschiedene (und mit Geld honorierte) Spezialistenteams verfügen. Sie können, schlaglichtartig, am besten dank ikonographischer und technischer Unterschiede in den Madonnenbildern des Trecento beleuchtet werden. Hier lassen sich auch, je nach Finanzkraft des Bestellers und seiner Ambitionen, auch verschiedene Ausführungsarten erkennen.⁴

In der mönchischen Kunst nach *genera pingendi* zu suchen, dürfte, so weit ich sehe, zu keinem Erfolg führen;

Mönche arbeiten, innerhalb des «laus perennis», zum Lobe Gottes.

Dieses mittelitalienische Material führt aber auch vor Augen, wie sich langsam nicht nur konkordierende sondern auch antagonistische Beziehungen zwischen einzelnen Produktionszentren einfädeln und entfalten, indem ein fertig gemaltes und öffentlich ausgestellt Werk zum Anreger und Herausforderer wird. Die Palen von Cimabue, Duccio und Giotto dienen dabei als Kronzeugen für einen zwischenstädtischen Paragone in Erfindung, Programm und nicht zuletzt auch in schier materieller Grösse.

Diese Werkgruppe erinnert dabei nicht nur an den Export von Kultbildern an Dritte, sondern überhaupt an den bereits verbreiteten Handel mit mobilen Kunstgütern, etwa mit Emails aus Limoges und Elfenbeinen aus Paris. Werke können dabei kommerziell als Massenware auf Jahrmärkten und Messen erworben werden – lange bevor Agnes Dürer in Frankfurt Arbeiten ihres Mannes feilbot. Bei solchen Transaktionen tritt der Künstler in den Hintergrund. Der Konsument braucht ihn gar nicht mehr zu kennen. Zwischenhändler schalten sich ein.

Wanderkünstler

Eine dritte Kategorie umfasst den Wanderkünstler und die mobilen Ateliers, welche sich aus dem Perimeter der engeren Heimat und aus ihren etablierten, traditionengebundenen Sicherheitszonen entfernen. Paderborns Bischof Meinwerk bediente sich 1017 einer Gruppe von «operarii graeci», und Abt Suger von Saint-Denis spricht im 12. Jahrhundert von Werkleuten «de diversis nationibus», die er für die Ausstattung seiner Abteikirche benötigte. Die Beispiele liessen sich häufen.

Von besonderem Interesse sind dabei die Endstationen solcher Wanderschaften im Rahmen der grossen abendländischen Bau- und Werkplätze wie San Francesco zu Assisi oder, im ausgehenden 14. Jahrhundert, der Mailänder Dombau: Trefforte, an denen sich die Künstlerwege nicht nur gekreuzt, sondern sich auch über grössere Zeitspannen verknotet, Erfahrungen und Errungenschaften sich gegenseitig befruchtet haben.

Courajods Begriff des «internationalen Stils» für die abendländischen Verflechtungen um 1400 ist insofern höchst zutreffend, zeitlich jedoch zu eng kalkuliert, wenn man sich von dem bereits um 1300 intensiven gesamteuropäischen Austausch überzeugt hat und die Sprachraumgrenzen überschreitenden gotischen Bauhütten und Bildhauerateliers im 13. Jahrhundert als bahnbrechende Vorläufer in Anschlag bringt.

Es darf dabei von der Annahme ausgegangen werden, dass diese ambulanten Künstler und mobilen Werkstattgemeinschaften vorerst mit ihrem eigenen stilistischen und ikonographischen Reiseproviant unterwegs waren. Man vergegenwärtige sich lediglich das Atelier des Strassburger Ecclesia-Meisters, das auf seiner Wanderschaft in Dijon und

Besançon unverkennbare Spuren hinterlassen hat: Pioniere einer völlig neuen Kunst, denen sich keine herausfordernden lokalen Alternativen in den Weg stellten.

Musterbücher und Autopsie

Eine vierte Gruppe betrifft nun das eigentliche Hilfsmaterial: die Aufzeichnung von Eindrücken auf fliegende Blätter oder in Alben. Der Klassiker der Kategorie ist Villard de Honnecourt. Dabei muss auf die einschneidende Alternative in der Seh- und Rezeptionsgewohnheiten hingewiesen werden. Sobald eine Skizze nach einem als beispielhaft empfundenen Werk vorliegt, besteht die Möglichkeit, dass diese Notiz allenfalls auch von Drittpersonen zu Rate gezogen werden kann, die das zugrunde liegende Original gar nie gesehen haben müssen.

Der direkte Faden reisst, die Autopsie geht in Brüche, Missverständnisse stellen sich ein.

Eine fünfte Kategorie, schwer zu greifen und dementsprechend schwierig zu belegen, für den Fall Witz (und seine Generation) jedoch möglicherweise geradezu entscheidend, ist diese in der individuellen Erinnerung haften bleibende Autopsie, die nicht unbedingt in Form einer konkreten Erinnerungsskizze zu Buche geschlagen haben muss.

Solche Referenzen, welche allein auf dem höchst persönlichen Gedächtnis und seiner Tragfähigkeit fussen, können in ganz anderen narrativen Zusammenhängen wieder in das Bewusstsein gelangen, Verwendung und Adaptierung finden.

Im Werk von Konrad Witz liegt die Vermutung nahe, dass die nur visuell stattgefundene Rezeption und deren spätere Applikation im eigenen Œuvre zu einem ausschlaggebenden Vermittlungsträger wird. Die Beispiele der Befreiung Petri aus dem Gefängnis vom Genfer Altar und das vermutete Vorbild vom Silberaltar des Florentiner Baptisteriums – der Besuch der Freunde beim hinter Gittern sitzenden Johannes –, also ebenfalls eine Gefangenenerzählung, scheint mir einen bedenkenswerten Fingerzeig zu liefern. Die Szenarien sind eng verwandt; das entscheidende gemeinsame Stichwort, das in Witzens visueller Datenbank die Erinnerung ausgelöst haben könnte, lautet: «Kerkerzene».⁵

Eine sechste Kategorie entzieht sich schliesslich des materiellen Nachweises. Der Vollständigkeit halber soll sie kurz genannt werden: die orale Tradition, die mündliche Beschreibung eines gesehenen Werks also. Sie hat im Künstlerdialog sicherlich eine Rolle gespielt. Natürlich konnte sie von erläuternden (aber auch verunklärenden) Skizzen begleitet werden.

Alte und neue Vorlagen

Geht man von der schulbuchhaft vereinfachten und tatsächlich dann und wann noch zu lesenden Behauptung aus, dass der mittelalterliche Künstler vorwiegend, wenn nicht sogar

ausschliesslich, nach bereits existierenden Modellen und Vorlagen arbeitete, und dass sich individuelle Neuerungen lediglich – oder doch zumindest hauptsächlich – in stilistischen Anpassungen oder Modernisierungen der kanonischen und erstarrten Bildstrategien erschöpften, so verpasst man wesentliche Verbindungen im Bereich der überlieferungsgeschichtlichen Anschlüsse.

Das gehortete und unmittelbar greifbare Skizzenmaterial bildete eine Referenz ersten Ranges. Dabei wäre jedoch vermehrt in Rechnung zu stellen, dass Vorlagen nicht unbedingt alle aus der gleichen Zeit stammen müssen.

Namentlich in einem patrilinear geführten Atelier lassen sich etwa erhaltene Modelle aus der Grossvätergeneration nachweisen. Stilistische Unterschiede in einem und demselben Werk – ob Buchmalerei oder Tafelbild – sind somit nicht unbedingt auf die von der Kunstgeschichte favorisierten und all zu oft heraufbeschworenen «verschiedenen» Hände, sondern – wohl viel öfters als man vorerst denkt – auf den simultanen Gebrauch von Vorlagen ungleichen Alters, heterogener Herkunft sowie schwankender Qualität und Erhaltung zurückzuführen.

Die Situation dieser traditionsreichen Kräftefelder wird im Verlauf des 15. Jahrhunderts grundlegend erschüttert und durch das Aufkommen und die rasche Verbreitung der Druckgraphik revolutionär verändert. Sie erlaubt, dass gleichzeitig an geographisch weit auseinanderliegenden Orten und unabhängig voneinander, die gleichen Anreger zur Bildgestaltung herangezogen werden. Zusammenhängende und logisch gewachsene Stemmata weichen einem neuen Bild der Bezüge, das jetzt aus einer Vielfalt von auseinandergeplatzen Konstellationen mit identisch bleibenden Kernen besteht.

Die seit 1500 im ganzen Abendland gesuchte Graphik Dürers und seiner Zeitgenossen stellt vor diesem Hintergrund die traditionellen Künstler- und Atelierbeziehungen in Frage.

Ein zusätzliches Problem, diesmal der Geschmacksgeschichte zuzuordnen, liegt zu guter Letzt im Umstand vor, dass Werke der krausen, erzdeutschen Spätgotik gerade in lateinischen Ländern vorbehaltlos rezipiert, oft zu Rate gezogen, imitiert, kopiert und schliesslich auch kommerziell gefälscht wurden.

Auftraggeber

Überblickt man das auf uns gekommene Material, welches ja nur einen geringen Bruchteil dessen darstellt, was einst vorhanden war, so scheint ein wesentliches Phänomen im Bereich der Wechselwirkungen prinzipiell unterschätzt zu sein: die grosse Mobilität der Künstler selbst. Um es im Rahmen der Malerei des 15. Jahrhunderts überspitzt zu sagen: es wäre verwunderlich, wenn die bedeutenderen nordeuropäischen Maler, auch ohne höfische Verbindungen und Empfehlungen, nicht in Italien gewesen wären.

Was Witzens Beziehungen zu höher gestellten Auftraggebern anbetrifft, so zeichnet sich, zumindest für das späte

Werk (und möglicherweise kennen wir nur dieses späte Werk), vermehrte Kontakte mit dem savoyischen Hof in Chambéry ab.

Eine Schlüsselrolle spielte dabei wahrscheinlich der Genfer Kardinal Bartolomeo Vitelleschi, Bischof von Corneto/Tarquina, dem auch in den letzten Überlegungen von CHARLES STERLING wachsende Aufmerksamkeit zukommt.⁶ Ohne weiteren Untersuchungen vorgreifen zu wollen, dürfte Vitelleschi Witzens Verbindungen vom Basler Konzil aus nach Florenz und nach Savoyen geknüpft haben. Insofern bestehen Aussichten, den Aufenthalt des «conradus sapientis» – unter dieser Namensform wären wohl seine Spuren zu sichern – in Italien sowie in Genf einem historisch ebenbürtigen Beziehungsnetz einzuordnen. Man dürfte dabei Begegnungen aufdecken, wie sie um 1450, im Rahmen höfischer Kontakte, zwischen Rogier van der Weyden und Fra Angelico tatsächlich nachweisbar sind und auch von niemandem mehr in Zweifel gezogen werden.⁷

Ein Kronzeuge: van der Weyden

Rogiers Grablegung in den Uffizien geht in ihrer kompositionellen Anlage auf eine Predellentafel Fra Angelicos aus dem Hochaltar von San Marco in Florenz zurück, die heute in München (Alte Pinakothek) aufbewahrt wird. Ein Vergleich ist im Hinblick auf Konrad Witz und sein Verhältnis zu möglichen florentinischen Anregungen lehrreich.

Der Florentiner schildert nicht mit narrativen Mitteln den Vorgang der eigentlichen Grablegung, sondern er legt die Betonung vielmehr, in der ursprünglichen Mitte der Altarmensa und somit in der Altarachse, auf die überzeitliche und symbolhafte Vorweisung des Corpus Domini in offensichtlicher Verbindung mit dem Sepulcrum. Fra Angelico folgt dabei keinem der Evangelientexte. K.W. JÄHNIG nannte 1918 die Szene zutreffend «Die Beweinung Christi vor dem Grabe». Es handelt sich dabei um eine Anspielung auf den Schmerzensmann, der allerdings noch nicht im Sarkophag aufrecht erscheint (und von Maria und Johannes flankiert und gestützt sein kann), sondern um den toten Leib Christi, der vor der Bestattung noch einmal vorgezeigt wird. An höchst privilegierter Stelle innerhalb des Altarprogramms gewinnt die Darstellung ihre volle liturgische Bedeutung.

Es geht infolgedessen um eine ahistorische Verbildlichung ausserhalb von narrativer Überlieferung, Raum und Zeit. Es ist einerseits ein in den Altar integriertes Andachtsbild, andererseits Beleg und Beweis für das auf der Mensa vollzogene Messopfer. Christus, dessen Leichentuch den unteren Teil des Körpers verhüllt und hinter den Oberkörper zurückgeglitten ist, um die Seitenwunde zu dokumentieren, wird in der Bildmitte von Joseph von Arimathia, der mit dem Toten auf dem weissen Tuch aus «reiner Leinwand» (Matthäus 27,59) steht, in senkrechter Position unter den Armen gestützt. Letztere fangen links und rechts Maria und Johannes auf. Mit verhüllten Händen sind sie im

Begriff, die Nagelwunden zu küssen. Maria kniet, Johannes steht in dramatischer Schreitstellung. Alle vier Gestalten sind mit punzierten Goldscheiben nimbiert, wobei der Kreuznimbus Christi durch seine Grösse hervorgehoben ist.

Die Szene spielt vor einer durch Licht und Schatten modellierten, aus nackten Felsen bestehenden Kuppe, in die die dunkle Grabkammer, die Joseph von Arimathia (laut Mt. 27,60) hatte aushauen lassen, integriert ist. Die Gruft nimmt den Sarkophag auf. Über die Grabplatte schweigt sich die Darstellung aus. Der Blumenwiese des Vordergrunds, wie ein natürlicher Teppich ausgebreitet, entsprechen hinter dem Fels zwei fein gegliederte, schräg den Bildecken zuwachsende Baumgruppen; nur links steht ein palmenartiges Gewächs vor der kalen Steinkulisse. Der Himmel ist leicht verhängt mit braungrauen Wolkenbändern, die sich in die grisaillehaft anmutende Tonalität der Tafel einpassen. Lediglich die Mäntel von Maria und Johannes setzen mit Blau- und Gelbtönen seitliche Akzente, die dazubeitragen, die Strenge der Symmetrie zu mildern.

Rogier van der Weyden übernimmt dieses Bildschema als Ausgangssituation und Gerüst für sein Szenario der Grablegung. «In the first place, Roger appropriated two details apparently peculiar to Fra Angelico: the framework of masonry by which the mouth of the cave is squared into a regular doorway and a peculiar kind of tree the branches of which spread from one point into a fanlike pattern» (PANOFSKY). Diese Beobachtungen sind zwar richtig, doch visieren sie lediglich sekundäre Äusserlichkeiten an. Die Anverwandlung ist komplizierter.

Das Hochformat zwingt zu entscheidenden Änderungen in der Bildstrategie, fordert vor allem Erweiterungen auf und führt somit zu einer eigentlichen «amplificatio» des Grundthemas. Der Flame wählt nicht nur einen anderen, höher gelegenen und näher an das Bild herangerückten Augenpunkt, der sich vor allem in der Landschaftsdarstellung bemerkbar macht und auswirkt, sondern er vermehrt seinen Figurenbestand. Neben Maria Magdalena, «dem Grabe gegenüber» (Matthäus 27,61), somit am vorderen Bildrand kniend, fügt er, diesmal Johannes 19,39 folgend, Nikodemus als weitere Trägerfigur ein. Die Szene wird dadurch bewegt, emotional motiviert und dramatisiert. Der starre Leib Christi erscheint schräg gestellt, bleibt aber rechtwinklig auf die quer in das untere rechte Bildviertel gelegte Grabplatte ausgerichtet, die, vom rechten Bildrand überschritten, die monumentale Symmetrie der Vorlage in Frage stellt. Sie dient vor allem als Sockel für Johannes, rot gekleidet, mit fliegendem Mantel, der, vom Schmerz bewegt, gleichsam von rechtsher die Bühne betritt, und von dem aus die Bildlesung zu erfolgen hat. Johannes und Maria Magdalena sind mit durchsichtigen Kreisnimben ausgezeichnet, Maria mit einem Strahlenkranz und Christus mit drei Strahlenbündeln.

Die zentrale Gruppe umgibt ein kleinteiliger mit vielen narrativen Einzelheiten ausgestatteter innerer Landschaftsrahmen, der am unteren Bildrand als «Garten» (Johannes 19,41) nicht nur den Hut, den Baumast unter der Grabplatte

und das Salbgefäß sondern die weit in die Tiefe führende Hintergrundszenarie umfasst. Letztere wird im Rücken Marias gleichsam eingefädelt durch das Wegmotiv, das sich – verkürzt – auch in der rechten oberen Bildecke wiederfindet. Die Wege zur Aussenwelt führen nach Jerusalem, das auf beiden Seiten Golgothas, durch die drei leeren Kreuze ausgezeichnet, sich am Horizont panoramisch abzeichnet.

Das Wegschema, das in der Tafelmalerei erstmals bei Robert Campin in dessen Geburtsbild in Dijon eine bildstrategische und vorbildhafte Rolle in der Eroberung des Tiefenraumes spielt, ist in Rogier van der Weydens Florentiner Tafel insofern von Bedeutung, als das Motiv auch die Funktion eines Zeitträgers wahrnimmt: am linken oberen Bildrand erkennt man zwei nimbierte Frauengestalten. Es sind die Marien, die sich am Ostermorgen zum leeren Grab begeben werden. Sie spielen demnach auf eine zukünftige und im Bild nicht mehr dargestellte Episode an, spannen die Szene der Grablegung jedoch auf Grund von Anspielungen in einen erzählenden Ablauf ein, indem die Auferstehung und das Vorfinden des leeren Grabes als Stationen mit eingeschlossen werden.

Rogier van der Weyden verarbeitet somit formal-strukturell aber nicht inhaltlich eine genau bestimmbare italienische Vorlage. Letztere war bei Fra Angelico ein Symbol; der Niederländer macht daraus eine Illustration der Evangelientexte. Er nimmt dabei eine Anverwandlung der Komposition und einzelner Motive vor; auf Grund der Metamorphose lässt sich bis in alle Einzelheiten verfolgen, wie er die florentinische Anregung in sein eigenes spätgotisches Idiom übersetzt, in der Schlussrechnung jedoch zu keinerlei italianisierenden Konzessionen bereit ist.

Wäre die Predellentafel nicht überliefert, so käme wohl niemand auf den kühnen, ja a priori abwegigen Gedanken, hinter der Florentiner Grablegung des Niederländers eine italienische Anregung zu vermuten, wie dies beispielsweise in der Frankfurter Medici-Madonna Rogier van der Weydens offensichtlich ist.

Für den Vergleich Fra Angelico-Rogier van der Weyden glauben wir im Werk von Konrad Witz, einige Jahre früher stattgefunden, ein Parallelbeispiel solcher Anregung und Umsetzung nennen zu können: es handelt sich um die bereits erwähnte, höchst eigenwillige Inszenierung der Befreiung Petri aus dem ehemaligen Genfer Hochaltar und dem vermuteten Modell, dem Besuch der Glaubensgenossen beim eingekerkerten Johannes auf dem Silberaltar des Florentiner Baptisteriums, jetzt in der Opera del Duomo.

Was die Rezeptionskategorien anbetrifft, so kann festgehalten werden, dass Witz, theoretisch, nicht nach dem florentinischen Werk gezeichnet, sondern sich dieses nur sehr genau angeschaut hat. Auf Grund von anderen inhaltlich identischen aber ikonographisch nicht kongruenten Belegen ist es ausserdem aufschlussreich festzustellen, dass ihm diese früher gesehene Kerkerszene in den Sinn kommt, als er ebenfalls eine solche, und zwar in einem völlig anderen Zusammenhang, zu malen hatte.

Als Arbeitshypothese darf man vermuten, dass ein bestimmtes Vorbild dann in des Künstlers Erinnerung auftaucht, wenn sich inhaltliche Beziehungen aufdrängen. Mit andern Worten: die im Mittelalter wohl übliche Referenz auf ein gezeichnetes, materiell auf einem Skizzenblatt notiertes Vorbild scheint gleichsam durch die dem Maler eigene visuelle Erinnerungsgabe ersetzt. Die Zeichnung wird funktionell mehr und mehr zum Ausführungsort und Mittel der das Bild vorbereitenden Studie. Sie ist dabei nicht nur minutiöse Detailvorbereitung sondern, spätestens seit Dürer lückenlos belegt, auch wichtiges Vorstadium für den gesamten Bildentwurf.

Man darf somit annehmen, dass ein Maler der Generation, die sich aus den Unverbindlichkeiten des Weichen Stils zu befreien sucht, nicht nur um einen persönlich profilierten Stil ringt und diesen aufrecht erhält, sondern auch vermehrt auf seine eigene visuelle Erinnerungskraft baut und sich somit aus den retardierenden und die eigene Phantasie eingehenden Zwängen der bereits formulierten Vorlagen befreit. Bei Witz scheint mir ein solches Verhalten bedenkenswert.

Im Dialog zwischen Besteller und Künstler, also im Bereich der «Kunstgeschichte als Auftraggebergeschichte», wäre es ausserdem wichtig zu wissen, wer Witzens Kunden wirklich waren, und ob sich der Maler für alle unter ihnen der gleichen gestalterischen Mittel bedient hat. Anders formuliert: verfügte er noch (oder: schon wieder) über die Kenntnis der verschiedenen «genera pingendi»? Das heisst: malte er (wie die Italiener) mit differenziertem Aufwand und schwankender Aufmerksamkeit je nach Bedeutung und Bezahlung des Auftrags? Kennt er eine «einfache» und eine «reiche» Ausführung (so auch im Bereich von teuren oder billigen Farben), wie das beispielsweise besonders eindrücklich im Œuvre des um wenig jüngeren Italieners Benozzo Gozzoli, 1444 urkundlich erstmals erwähnt, zu beobachten ist? Sind die Tafeln des Basler Heilspiegelaltars unter den gleichen sozialen und materiellen Voraussetzungen entstanden wie das Landschaftsportrait in Genf oder das raffinierte Retabelfragment in Strassburg? Gehören sie demselben «genus» an? Einerseits ist es über jeden Zweifel erhaben, dass diese Tafeln – wie auch der Christophorus in Basel – von der gleichen Hand stammen; andererseits kann dennoch kaum so getan werden, als ob in der Ausführung nicht beträchtliche Schwankungen vorlägen. Solche Beobachtungen kamen bis anhin lediglich in der Chronologie-Diskussion zur Sprache, scheinen mir hier aber eher marginale Irrläufer zu sein.⁸

Nordeuropäische Bilder der Spätgotik – bis zu Hugo van der Goes und Hans Memlinc – entzückten das italienische Publikum. Möglicherweise lag für einen lateinischen Besteller gerade darin ein besonderer Anreiz, dass es eben – im Gegensatz zu den italienischen Usancen – bei den «fiamminghi» (zu denen selbst ein Dürer zählte), keine Bilder «erster» und «zweiter» Ausführungsklasse gab, und dass das Produkt gleichsam mit einem a priori voraussetzbaren

Gütesiegel für garantiert höchste technische Qualität, malerische Präzision und unabdingbare Glaubwürdigkeit begleitet war.

Eine letzte Frage: Macht Konrad Witz hier, neben den in seinen Bildern perfekt integrierten Italianismen, auch massvollen Gebrauch von weiteren «italienischen» Erfah-

rungen? Ich halte einen solchen haushälterischen Aspekt, nun durchaus auf «schwäbisch» buchstabiert, nicht für ausgeschlossen. Er würde, gegen die Jahrhundertmitte, dem sonst biedereren und streckenweise witzlosen Konzert der deutschen Malerei ganz unerwartet ein zusätzliches Glanzlicht aufsetzen.

ANMERKUNGEN

- ¹ EMIL MAURER, *Konrad Witz und die niederländische Malerei*, in: ZAK 18, 1958, S. 158–166; wieder abgedruckt in: EMIL MAURER, *15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, Basel 1982, S. 45–63. – Zur These einer Italienreise siehe FLORENS DEUHLER, *Konrad Witz, la Savoie et l'Italie*, in: *Revue de l'Art* 71, 1987, S. 7–16. – Ich halte mich hier weitgehend an den Vortragstext, dem an einigen Stellen neue Überlegungen eingeflochten sind.
- ² Für einschlägiges Bildmaterial verweise ich auf: LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *Italie et Flandres dans la peinture du XV^e siècle*, Mailand 1984 (italienische Ausgabe: Mailand 1983). – Mögliche Zugänge wurden in einer Witz-Vorlesung an der Universität Genf 1983/84 sowie während eines im Wintersemester 1985/1986 an der Universität Basel veranstalteten Seminars «Transalpine Beziehungen in der Kunst des 15. Jahrhunderts: Burgund – Süddeutschland – Italien» durchprobiert (Zusammenfassungen der studentischen Beiträge in einem vom Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel betreuten polykopierten Heft «für den hausinternen Gebrauch»).
- ³ London 1966.
- ⁴ Zu den verschiedenen Ausführungsarten sowie den *genera pingendi*: FLORENS DEUHLER, *Arte povera: zu den ältesten Franziskusbildern als Zeugen eines mittelalterlichen genus pingendi*, in: 800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters, Ausstellungskatalog, Krems-Stein 1982, S. 382–386, und, erweitert mit Anmerkungen und Forschungshinweisen, in: *Franziskanische Studien* 67, 1985, S. 317–325.
- ⁵ *Revue de l'Art* (vgl. Anm. 1), Abb. 5 und 17.
- ⁶ CHARLES STERLING, *L'influence de Konrad Witz en Savoie*, in: *Revue de l'Art* 71, 1986, S. 17–32.
- ⁷ Die Beziehung sah zuerst: K.W. JÄHNIG, *Die Beweinung Christi vor dem Grabe von Rogier van der Weyden*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 53, 1918, S. 171. – Das folgende Zitat Panofskys in: ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass. 1953, S. 273. – Ausgezeichnete Farb reproduktionen der beiden Werke in: LIANA CASTELFRANCHI VEGAS (vgl. Anm. 2), Abb. 26 und 27.
- ⁸ Diese Überlegungen werden weitergeführt und durch grössere Zeiträume verfolgt in: FLORENS DEUHLER, *Kunstbetrieb* (= ARS HELVETICA. Die visuelle Kultur der Schweiz, Band II), Disentis/Zürich 1987, vor allem Abschnitt II über «Entstehung und Kritik des Kunstwerks».