

Schlussbetrachtung

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **68 (1968)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

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.

Stange anstatt des *übermalten* Genfer Marienkopfes den originalen Kopf der Nürnberger Maria der «Verkündigung» neben dem Fragment abgebildet hätte, würde wohl niemand denselben Meister dahinter vermuten. Dieses Madonnenfragment ist nicht von Konrad Witz und wahrscheinlich nicht einmal oberdeutsch.

In diesen Abschnitt gehören auch die sechs Apostelzeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. E. Bock hat diese Zeichnungen in die «Schule des Konrad Witz» eingeordnet²⁹⁵. A. Stange sieht in ihnen Nachzeichnungen nach verlorengegangenen Werken des Witz²⁹⁶. Ich möchte mich jedoch H. Röttgen anschließen, wenn er schreibt: «Die Zeichnungen haben nichts mit Witz zu tun, stehen aber in Beziehung zum burgundischen Kreis, letztlich mit Anregungen der Sluterschen Kunst.»²⁹⁷ Der Charakter dieser sechs Studien ist zwiespältig. Der rotgetönte Grund weist auf eine Entstehung in Deutschland hin, aber stilistisches Vergleichsmaterial fehlt in diesem Gebiet. Einen verwandten Faltenstil findet man bei dem «Meister der Verkündigung von Aix». Die Kopftypen und die selbstsichere Gestik schließlich lassen uns eine Datierung nach der Jahrhundertmitte vorschlagen.

Schlußbetrachtung

Eine «Schule des Konrad Witz» im Sinn einer kontinuierlichen Nachfolge gibt es nicht. Die Untersuchung des oberdeutschen Bestandes hat ergeben, daß einzelne Tafeln Einflüsse von Konrad Witz zeigen. Diese Einflüsse oder Übernahmen des Witzstiles beschränken sich auf den Figurenstil, Kopftypen, Faltenstil, Landschaftselemente, ohne daß das eigentlich Neue des Witz kopiert wird. Eine Nachahmung der Genferseelandschaft, die geistig die größte Leistung des Witz darstellt, wurde nicht versucht. Denn mit dem «Wunderbaren Fischzug» wurde nicht nur zum erstenmal nördlich der Alpen ein Landschaftsportrait geschaffen, sondern auch die Atmosphäre, die Luft, in einer großformatigen Landschaft zum erstenmal dargestellt und den heiligen Personen übergeordnet (mit Ausnahme Christi, der erscheinungshaft abgesondert ist), was ein bedeutender Schritt zur realistischen Landschaftsgestaltung hin

²⁹⁵ E. Bock, Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen, Textband S. 19, Nr. 47–52, Tafelbd. I, Taf. 29–31.

²⁹⁶ A. Stange, IV, S. 151.

²⁹⁷ H. Röttgen, Dissertation, S. 177, Anm. 1.

ist²⁹⁸. – Auch die großartige Einfachheit der Nürnberger «Verkündigung», die dieses Bild zu einer der schönsten Tafeln des 15. Jahrhunderts macht, ist nicht nachgeahmt worden.

Die Gründe für den geringen Einfluß des Witz auf die zeitgenössische Kunst liegen in verschiedenen Faktoren.

1. Konrad Witz ist früh gestorben. Seine Schaffenszeit beträgt, soweit wir wissen, ungefähr ein Jahrzehnt. Es hat den Anschein, daß Witz seine Altäre nicht alle vollendet hat. Wenn wir die Basler Quelle von 1450 über den Altar von St. Leonhard auf den Heilsspiegelaltar beziehen dürfen – und die Annahme, daß der Heilsspiegelaltar für diese Kirche gemalt wurde, hat sich heute allgemein durchgesetzt²⁹⁹ – so geht daraus eindeutig hervor, daß der Heilsspiegelaltar nicht fertig gemalt worden ist³⁰⁰. Nach dieser Quelle hat Matheus Ansinger (= Ensinger), der Münsterbaumeister von Bern, im Jahre 1450 von dem Propst «des gotshuses sant Lienhart» 200 Gulden Nachzahlung verlangt für die Altartafel, die er «vor etlichen ziten» der Kirche verkauft hatte. Es kommt zu einem Streit zwischen dem Propst und dem Berner Münsterbaumeister, der von dem Basler Bürgermeister, Bernhart von Ratperg, entschieden wird. Matth. Ensinger bekommt nur 100 Gulden ausgezahlt, da «die tafeln . . . bresthaftig worden» ist und «*so werent ouch noch etliche bilde darin ze machen*». Weiter unten in dem Schiedsspruch wird noch einmal betont, daß die 100 zurückbehaltenen Gulden «gantz hin und abe sin für die gebresten derselben tafeln und *das, so noch daran ze machende gewesen ist*»³⁰¹.

Wenn der Heilsspiegelaltar wirklich in St. Leonhard gestanden hat, dann muß sich diese Quelle auf ihn beziehen. Für die Annahme der Aufstellung in St. Leonhard spricht als erstes, daß der hl. Bartholomäus dargestellt ist, der in Basel nur in dieser Kirche, zusammen mit dem hl. Leonhard als Hauptpatron verehrt wurde³⁰². Zweitens ist der Heilsspiegelaltar einseitig von rechts her beleuchtet. Im Chor von St. Leonhard sind im 15. Jahrhundert die nördlichen Hochfenster zugemauert worden³⁰³, so daß nur die Südfenster als

²⁹⁸ Röttgen, a.a.O. S. 33 «Allen Figuren im Boot ist gemeinsam, daß die Abschwächung ihrer farbigen Intensität ihrer formal-gegenständlichen Lokalisierung entspricht. . . Die Bedeutung des «Fischzuges» liegt in der Angleichung der Apostel, als heiliger Figuren, an die Gegebenheiten des Raumes».

²⁹⁹ F. Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. IV, Basel 1961, S. 223. Vgl. auch Luc Mojon, Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, Bern 1967, S. 6ff.

³⁰⁰ Quelle siehe H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte des XV. und XVI. Jahrhunderts, Oberrhein II, Stuttgart 1936, S. 127.

³⁰¹ H. Rott, a.a.O. S. 127, Auszeichnung von der Verfasserin.

³⁰² Maurer, a.a.O. S. 223 und Anm. 3.

³⁰³ Maurer, a.a.O. S. 186.

Lichtquelle vorhanden waren. Diesem Faktor hätte der Maler Rechnung getragen, indem er auch auf dem Altar alles gemalte Licht nur von rechts einfallen ließ. Wenn wir diese Gründe als hinreichend anerkennen, den Heilsspiegelaltar in die Leonhardskirche zu lokalisieren, so darf angenommen werden, daß dieser Altar nicht vollendet wurde. – Vorläufig muß das Ganze jedoch Hypothese bleiben, darauf möchte ich ausdrücklich hinweisen, denn ganz sicher können wir über die Vermittlung und Aufstellung des Heilsspiegelaltars nicht sein. Immerhin darf man mit der Möglichkeit rechnen, daß der Heilsspiegelaltar nicht vollendet wurde. Über die Nicht-Vollendung des Genfer Altares hat H. Röttgen in seiner Dissertation eine interessante Hypothese aufgestellt³⁰⁴. Durch die gründliche Analyse der Farbgebung der «Befreiung Petri» kam er zu dem Ergebnis, daß diese Tafel nicht mehr von Witz selbst vollendet worden sei (Überwasser, Taf. 17). Dafür spricht unter anderem die Änderung der Vorzeichnung einer Säule, die heute gut im Blau des Himmels sichtbar ist, in das Loggiengebäude. Zu der Farbigkeit schreibt Röttgen: «Ist die Farbgebung der übrigen Tafeln wuchtig und vergleichsweise primitiver, so zeichnet sich die ‚Befreiung‘ vielmehr durch ein deutliches Raffinement in Farbwahl und Farbverteilung aus.»³⁰⁵ Die Tertiärfarben, die bei den Knechten verwendet werden, finden sich im Oeuvre des Witz sonst nicht. Ungewöhnlich sind schon die Benutzung von Sekundärfarben, die schwächeren Farbgegensätze und die größere Sensibilität der Farbwahl. Das führte Röttgen zu der Vermutung, Witz sei über der Ausführung dieser Tafel hinweggestorben³⁰⁶. Für die Nicht-Vollendung des Genfer Altares führt er außerdem folgende Argumente an: Die Figurengröße der beiden Flügel «Vorstellung des Stifters» und «Anbetung der Könige» ist verschieden. Die Figuren der «Anbetung» sind kleiner. Außerdem setzt auf dem Stifterbild der Boden am unteren Rand mit einem Absatz an, der auf dem linken Flügel fehlt. Zudem kniet der Stifter in der heutigen Anordnung mit dem Rücken zum Mittelbild. Röttgen folgert daraus, beide Tafeln seien ursprünglich allein für die linke Seite des Altares bestimmt gewesen, als unteres Geschoß das «Stifterbild», darüber die «Anbetung». «Es ergibt sich dann: 1. die verschiedene Figurengröße, nebeneinander störend, wird übereinander wirkungsvoll und findet sich bereits auf den Außenseiten des Heilsspiegelaltars, 2. die abschließende Stufe in der Stiftertafel wird als ästhetischer

³⁰⁴ Röttgen, a.a.O. S. 76 ff.

³⁰⁵ Röttgen, a.a.O. S. 76.

³⁰⁶ Röttgen, a.a.O. S. 96.

unterer Abschluß eines zweigeschossigen Altares erklärbar, 3. der Stifter kniet zum Mittelbild hin gewendet, 4. die Madonna der Stifertafel erscheint als Abschluß zum Mittelbild hin, 5. die Bewegung der Figuren nach rechts entspricht der Orientierung der Tafel auf die Altarmitte . . . Weiterhin hat die «Anbetung der Könige» in Übereinstimmung mit ihrer Planung für das zweite Geschoß einen stärker ‚abfallenden Boden‘ als die Stifertafel. Auf den Außenseiten wird ebenso der niedrige Augenpunkt in «Petri Fischzug» mit der Stellung der Tafel im zweiten Geschoß verständlich»³⁰⁷. Der ursprüngliche Plan sah nach Röttgen einen zweigeschossigen Altar vor, der bei einer Breite von 6,10 m 2,64 m hoch gewesen wäre. Nach dem Ausscheiden (Tod?) des Witz wurde dieser Plan geändert, die «Befreiung Petri» von einem Schüler fertiggemalt, und die Tafeln als linker und rechter Flügel angeordnet, wie es heute die Scharniere beweisen.

Diese aufgrund kluger Beobachtungen aufgestellte Hypothese erscheint mir sehr überzeugend. Es ist gut möglich, daß Konrad Witz schon 1445 gestorben ist. Im Zinsbuch der Stadt Basel ist eine leider nicht datierte Eintragung, die «meister Cunratz, des molers seligen wittwe» nennt. Diese Eintragung kann schon aus dem Jahre 1445 stammen³⁰⁸. Witz wäre demnach mitten aus seiner Arbeit heraus gestorben, auf der Höhe seiner Kunst, zu einer Zeit, als er *noch keinen größeren Kreis von Schülern* gesammelt hatte. (In den erhaltenen Werken läßt sich außer auf der Genfer «Befreiung Petri» keine Schülerhand nachweisen.) Bei einigen Werkstattarbeiten sieht man deutlich, daß Witz selbst dahinter stand (zum Beispiel beim Ambraser Kartenspiel). Die Reihe bricht mit seinem Tod ab. Auf qualitätvolle Arbeiten wie die Berliner Zeichnung «Maria und Kind im Gemach» oder auch das «Olsberger Fragment» folgen auffallend schwächere Tafeln wie die Basler Doppeltafel, die aber auch noch in der Werkstatt, die von der Witwe des Malers weitergeführt wurde, entstanden ist. Fremde Züge dieser Tafel wie die stillebenartig verteilten Töpfe und Krüge, das ungleiche Verhältnis von Landschaft zu Goldgrund, die verschiedenen Größenmaßstäbe der Figuren zeigen deutlich, daß Witz das nicht mehr beaufsichtigt haben kann. Mit dem Tod der «frow Urseln» hat die Werkstatt dann ein Ende gefunden. Wahrscheinlich hat die «Molerin» den Betrieb nur noch auslaufen d. h. begonnene Arbeiten vollenden lassen, aber keine neuen Aufträge mehr angenommen. Daß die Werkstatt noch weiterexistierte, zeigen die Steuerabrechnungen der

³⁰⁷ Röttgen, a.a.O. S. 99.

³⁰⁸ P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 34; Rott, a.a.O. S. 22.

Frau Ursel. Spätestens 1448 ist sie gestorben, wie aus dem Verkauf des Hauses Zum Pflug an der Freienstraße hervorgeht³⁰⁹.

Ein Grund für die geringe Auswirkung der Kunst des Konrad Witz auf die Malerei seiner Zeit liegt also in seinem frühen Tod. Ein zweiter Grund ist vielleicht, daß er zwei Altäre nicht vollendet hat und dadurch weniger Breitenwirkung hatte. Daß der Genfer Altar nicht vollendet wurde, erscheint so gut wie gesichert. In Genf zeigt sich bezeichnenderweise auch nicht die geringste Spur einer Einwirkung seiner Kunst. «In Genf selbst bezeichnen schon die Fresken der Kirche St-Gervais von 1449 das Aufkommen der nächsten Generation.»³¹⁰

2. Die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einsetzende niederländische «Welle» hat eine Eigenentwicklung des oberdeutschen Gebietes, die an die Kunst des Witz hätte anschließen können, verhindert. «So ergriff der neue Stil niederländischer Malerei, der in dem Werke Rogiers van der Weyden seine vollkommenste Prägung gefunden hatte, kurz nach der Jahrhundertmitte von der deutschen Kunst in allen ihren Teilen Besitz. An vielen Orten Deutschlands zur gleichen Zeit tauchen niederländische Kompositionen, niederländische Typen auf, niederländische Formgebung wird zur Modesprache einer Generation, deren Meister durch gemeinsame Schulung an fremden Bildungsstätten verbunden sind . . . »³¹¹ «Auf die Generation des Witz ist ein anderes Geschlecht gefolgt. Die Proportionen der Gestalten haben sich gewandelt. Die untersetzten Menschen, die breitbeinig, schwerfällig standen, sind schlank emporgewachsen und ihre Gliedmaßen bewegen sich leicht . . . Das stille Beieinander statuarischer Figuren löst sich in eilige Beweglichkeit, und wenn ehemals nur schwer die Gelenke sich bogen, so kann es nun nicht genug sein an kontrastierendem Einwärts und Auswärts der schlanken Glieder . . . »³¹²

Das Grundprinzip des neuen spätgotischen Stiles ist die Bewegung. Kern und Ausgangspunkt der Bewegung ist die menschliche Gestalt, ihre Glieder und ihre Gelenke. Die neue, realistische Menschenschilderung bildet das Gegenteil zu den Gewandfiguren des Witz, bei denen der Körper von der umgebenden Hülle bedingt und gebildet wurde. Es ist nicht verwunderlich, daß Rogier van der Weyden das große Vorbild wird: «Bei Rogier sind alle Formen fließend verbunden durch eine Bewegung, die über alles gleichmäßig hinweggeht, alles ist unter den Einheitsnenner der Bewe-

³⁰⁹ Rott, a.a.O. S. 23.

³¹⁰ J. Gantner, K. W., 1943, S. 41.

³¹¹ C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 157.

³¹² Glaser, a.a.O. S. 158.

gung gebracht ...³¹³» Die kompositionelle Einheit entsteht aus jener innerbildlichen Bewegung, so faßt es O. Pächt zusammen, der als einer der ersten die Kompositionsweise Rogiers analysiert hat³¹⁴. Die niederländische Kunst hat aber nicht eine hilflose deutsche Kunst überschwemmt, sondern die deutsche Kunst hat in den Errungenschaften der niederländischen Malerei die geeigneten Mittel entdeckt, das eigene Stilwollen zu verwirklichen³¹⁵. Von daher wird verständlich, daß die Kunst des Konrad Witz keinen großen Nachhall gehabt hat. Ich zitiere noch einmal Pächt: «Überblickt man die deutsche Kunstgeschichte des späten Mittelalters, so wird man die Beobachtung machen, daß es immer dann zu wirklich ‚stil‘bildenden künstlerischen Bewegungen kommt, wenn ein *dynamisches Formprinzip* einen zentralen Rang einnimmt, so im Weichen Stil, in der Zeit von 1460–1480, im Parallelfalten- und Donaustil von 1520–1530. Dagegen haben in den Zwischenzeiten selbst die größten Potenzen wie Dürer oder *Konrad Witz* nicht ‚stil‘bildend gewirkt.³¹⁶» (Auszeichnung von der Verfasserin) – Das Wesen der Witzschen Kunst ist eben nicht dynamisch, sondern statisch. Seine Kompositionen sind aus Zweier- oder Dreiergruppen gebaut (mit wenigen Ausnahmen). Seine Figuren bewegen sich nicht, sondern verharren in feierlich-starrer Ruhe in ihrem Stand- oder Sitzmotiv. Es sind statische Bilder im Gegensatz zu Aktionsbildern. Das Gelenk, das in der Folgezeit eine so wichtige Funktion als Ausgangspunkt der Bewegung hat, bleibt bei Witz verhüllt. Die Körper werden aus Gewand und Schlagschatten gebildet, ihre Glieder sind noch nicht Ursache für komplizierte Kompositionslinien und -beziehungen. Die «Unruh im Gemäl», von der Dürer spricht, existiert bei Witz noch nicht.

Dazu kommt, daß das Primat der Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland von der Malerei auf die Graphik und die szenische Plastik (Altarschreine) überging. Auf diesen Gebieten hat die deutsche Kunst jener Zeit Erstklassiges geleistet³¹⁷. Der Stilwille der Zeit konnte sich offenbar in diesen Gattungen besser und vollkommener ausdrücken als in der Malerei. Konrad Witz gehörte einer Zwischenzeit an, wie der «Meister des Tucher-Altars» in Nürnberg oder Massaccio in Florenz, die ohne weitreichenden Einfluß blieb.

³¹³ O. Pächt, Die historische Aufgabe Michael Pachers, in: Kunstwiss. Forschungen Bd. I, Berlin 1931, S. 95 ff., Zitat S. 107.

³¹⁴ Vgl. O. Pächt, Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus, Belvedere 1926, S. 161.

³¹⁵ Vgl. Pächt, Kunstwiss. Forschungen I, S. 106/107.

³¹⁶ Pächt, a.a.O. S. 111.

³¹⁷ Pächt, a.a.O. S. 110.

3. Ein letzter Grund mag sein, daß Witz von seinen Zeitgenossen nicht verstanden wurde. Seine Hauptleistung, die Genferseelandschaft, blieb ohne Nachahmung. Äußere Gründe dafür wurden schon genannt. Aber unter den zeitgenössischen Malern scheint auch keiner gewesen zu sein, der die Bedeutung dieser Landschaft erkannt hat. Die Landschaft auf der Georgs- und Martinstafel des Sierenzer Meisters ist stark geometrisch gebaut, das räumliche Hintereinander wird durch den Farbwechsel von Grün zu Blau erreicht, ohne daß die Farben des Hintergrundes wesentlich abgeschwächt würden. Eine Darstellung der Atmosphäre wird nicht versucht. Auf der Basler «Geburt Christi» wird die Landschaft sogar wieder vor einen Goldgrund gesetzt. Das bedeutet einen Rückschritt gegenüber dem, was Witz erreicht hat.

Die Kunst des Witz, so formuliert es Pinder, bleibt «ein Versprechen, das erst sechzig Jahre später von der oberdeutschen Kunst in breitem Maße ausgelöst wurde»³¹⁸. Erst dann beginnt die Blütezeit der Landschaftsmalerei, an deren Beginn die Genferseelandschaft des Witz völlig vereinzelt steht.

³¹⁸ W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit, Leipzig 1937, S. 271.