

**Zeitschrift:** Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

**Band:** 37 (1935)

**Heft:** 2

**Artikel:** Das Zweifigureschema des Konrad Witz

**Autor:** Escherich, Mela

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-161808>

### **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:** 15.10.2024

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

# Das Zweifigureschema des Konrad Witz

Von Mela Escherich.

Die mittelalterliche Malerei entwand sich eines Tages dem *Buch*, in dem sie, in Initialen vergittert oder als Schmuck den Text umspannend, oder eine volle Seite füllend, den Text glossierend, ein farbenschönes, aber auf die Dauer doch beengtes Dasein führte; und zugleich verließ sie die *Wand*, wo sie im Bürgerhaus durch Getäfel, in der Burg durch Behänge, in der Kirche durch die immer reicher werdenden Architekturformen überflüssig wurde, und bestieg den *Altar*.

Hier entstand nun ein außen und innen *bemalter* Schrein mit beweglichen Flügeln, der sowohl einem Stück Wand glich, als einem geöffneten Buch. Also daß es zu seines Schmuckes nur verkleinerter Wandmalerei oder vergrößerter Buchmalerei zu bedürfen schien.

Dann zeigte sich aber doch, daß Neues daraus werden mußte; zeigte sich, daß das Altarbild, im Gegensatz zu Wand- und Buchmalerei, den vorherrschend dekorativen Charakter aufgab, daß es Selbstzweck äußerte.

Auch vom Altar gelöst, behält das *Tafelbild*, wie wir es nun nennen, seine Wirkung.

Der Bildcharakter tritt mit ihm in eine neue Phase. Und schon beginnt der Kampf um die Gesetze der neuen Kunstform, das Ringen um die Dimensionen, den Raum. Anwendung abenteuerlicher Architekturformen wird erstes Mittel zur Abmessung der Tiefe. Dann die Landschaft. Problem drängt Problem.

In dem gesegneten Weltwinkel zwischen Süd und Nord, in Seeschwaben, dem Ausgangspunkt der rheinischen Kulturlinie, scheint zu Anfang des 15. Jahrhunderts die geistige Spannung eine sehr starke gewesen zu sein. Befreiung und Klarheit brachte dann die folgende Generation, aus der als stärkster *Konrad Witz* hervorging.

Witz ist der erste, der vollständig mit dem Ideenkreis der Buch- und Wandmalerei bricht und die Aufgaben der Tafelmalerei klarstellt.

Problem: Fläche und Tiefe. Erschließung der Tiefe durch Diagonalen. Die Sache ist Witz wichtig genug, daß er sein erstes großes Werk, den *Heilsspiegelaltar*, ganz in die Lösung dieser Aufgabe stellt. Der Heilsspiegelaltar ist das Bekenntnis der neuen Kunsttheorie, die bis zum Barock maßgebend bleibt.

Witz geht streng systematisch vor. Er wandelt seine Theorie an einem bestimmten Beispiel ab: der Zweifigurengruppe. Der ganze Altar ist zweifigurig durchkomponiert.

\* \* \*

Die Zweifigurengruppe hat ihre Geschichte.

Sie ist uralter Typus, über das Christentum zurückreichend. Auf den Bechern des Silberschatzes von Bosco reale (I. Jahrh. v. Chr.) erscheinen als Vorläufer des mittelalterlichen Totentanzes deklamierende und musizierende Skelettpaare. Dann finden wir in der christlichen Sarkophagplastik der Spätantike eine nach bestimmten Gesichtspunkten sich entwickelnde Rhythmik zweifiguriger Szenen. Sehr klar zum Ausdruck gebracht an einem Sarkophag in Arles, wo die Wunder Christi — Motive, die eigentlich auf Mehrfigurigkeit direkten Anspruch erheben — mit lebhaftester Anschaulichkeit in Zweifigurengruppen gedrängt sind. Hier sehen wir schon, wie sich aus der Zweifigürlichkeit nicht bloß ein neuer Rhythmus, sondern auch eine seelische Neueinstellung ergibt. Die zweite Figur wird Resonanz der ersten. Nicht Christus und der Blinde, Christus und der Gichtkranke, Christus und die Kananäerin usw. sind bei diesen Wunderszenen als Duo gewählt; sondern jeweils Christus und — ein Zuschauer! Die von dem Wunder Betroffenen, die Kranken, die auferweckten Toten werden ebenso wie die Weinurnen der Hochzeit zu Kana oder die Brotkörbe in ganz kleinen Dimensionen dargestellt. Die Dominante ist auf eine neue Spannung gelegt: den seelischen Reflex.

Aus solchen Schöpfungen ging das Schema in die nordische Bronze- und Elfen-

beinplastik über. Dann griff die Großplastik es auf, in höchster Vollendung in den Apostelpaaren am Georgenchor des Bamberger Domes.

Im Gegensatz zu den von der Antike beherrschten altchristlichen Figurenpaaren, die fast alle irgendwie beschäftigt sind, bewegen sich die Bamberger Apostel lediglich im *Gespräch*. Die Spannung hat jetzt wieder andere Akzente. Jede Gebärde treibt nur auf Steigerung der Rede.

Nun griff die Malerei das Motiv auf und es fand sich dazu ein ganz besonders geeigneter Stoff: der Totentanz. Hier nun als Gegensatz das Stärkste: Leben und Tod! Und beides wiederum gefaßt in die Wechselwirkung eines Gesprächs.

Und dann kam Konrad Witz.

\* \* \*

Witz stand mit seinem Heilsspiegelaltar vor einer neuen Aufgabe. Es kam darauf an, aus dem reichen Bilderbuchmaterial der Graphik die wichtigsten Szenen für die gedrängte Schau des Altarwerkes auszuwählen und stofflich auf ein Minimum zu verknappen.

Witz — wir dürfen bei dem «Meister Sapiensis» einen gewissen Bildungsgrad voraussetzen! — wählte, den *Dialogcharakter* der Heilsspiegelliteratur aufgreifend, die Zweifigurengruppe als durchgehendes Kompositionsschema, die ihm zugleich erwünschte Operationsbasis seiner Kunsttheorie wurde.

Und es ist nun witzig, wie Witz in diesen Zwiesprachenszenen nach beiden Seiten hin spielt, nach der Darstellung des Inhalts und der Lösung des technischen Problems, und wie er beides sich gleichsam überkreuzen läßt, das eine im andern rechtfertigend.

Witz denkt dramatisch. Er steigert die Szenen alle sehr scharf auf den Moment, der dem Gespräch die entscheidende Wendung gibt. Manchmal erinnern seine Figuren an Marionetten. Die Szenen fassen sich wie unter einer Regie zusammen — eine verborgene Ironie, mit der das Gebundene, Schicksalhafte des Prototypus schlagend betont wird.

Als erstes Paar erscheint, wie in den Mysterienspielen, Ecclesia und Synagoge. Die beiden Figuren stammen nicht aus dem Heilsspiegel, gehören aber, älter als dieser, in den Ideenkreis, aus dem der Heilsspiegel hervorging. In logischer Folge des Zusammenhangs der Ecclesia-Allegorie mit den typologischen Motiven — ein Zusammenhang, der im Heilsspiegel verloren gegangen war — setzte Witz die beiden Gestalten als Prologfiguren auf seinen Altar<sup>1)</sup>.

Das Streitgespräch ist bereits beendet. Ecclesia hat gesiegt. Synagoge scheint ohnmächtig zu werden. Soweit das darstellerische Thema. Nun die künstlerische Auswertung. Die beiden Frauen begegnen sich in einer beide Tafeln durchlaufenden Stube. Getünchte Wände. Braune Decke. Rechts Türe, links Fenster. Zunächst: Witz weicht vom Goldgrund ab. Daß er das bereits in der Prologszene tut, wirkt programmatisch. Es muß Aufsehen erregt haben. Andere hätten Goldgrund gewählt oder nach Eyckschem Prinzip die Figuren als Statuen in Nischen gestellt. Aber Witz machte aus Menschen keine Statuen. Wenn er Statuen wollte, was ihm zuweilen absichtliche Freude machte, stellte er sie neben die Menschen.

Die Figuren *stehen* auch nicht, wie sonst bei Prologgestalten üblich. Ecclesia schreitet, Synagoge wankt. Sie sind, wie immer bei Witz, unter sich beschäftigt, haben mit dem Beschauer nichts zu tun. Der Raum, ein Raumwürfel, ist für sie da. Sie brauchen ihn fast, nach allen Dimensionen hin, auf. (Man könnte hier Parallelen bis zu Oskar Schlemmer ziehen!) In Absicht dimensionaler Wirkung ist bei Ecclesia die Schleppe hinausgezerrt, bei Synagoge die Fahnenstange bis an die Tür gerückt. Ebenso füllt auch der hl. Augustin, der seinen Platz unter Ecclesia hatte (das Gegenstück fehlt), den Raum seiner Zelle bis zur Decke.

Nach dieser Einleitung folgen dann bei geöffneten Flügeln die prototypischen

---

<sup>1)</sup> Die Prologfiguren des Heilsspiegelaltars von Konrad Witz. Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1926, 2. Heft, S. 124–130.

Szenen, welche die Verkündigung umrahmen. Diese Szenen spielen vor goldgemusterten, in der obern Bilderreihe in Stangen laufenden Vorhängen. Im Gegensatz zu dem Raumwürfel der Stube, in welcher die Verkündigung spielt, besteht hier der Raum in Ausschnitten einer seichten Fläche, in der kaum zwei Personen Platz haben. Dicht hinter ihnen schneidet der Vorhang ab. Die Figuren sind dadurch in die Fläche gepreßt, der sie sich aber durch Dreiviertelstellungen entwinden. Das erstaunlichste Geschick entwickelt hierin Esther, die ihr Figürchen ins Drehen bringt, wodurch der raffiniert gebogene Körper eine Menge Lichter und Schatten aufnimmt, indessen die melodische Doppellinie der vorgestreckten Arme Ahasvers den Kontakt mit der Fläche herstellt. Das Gegenstück, Salomo und Königin von Saba, ist im Tempo ruhiger genommen; aber in beiden Figuren vibriert der Drang nach einer plötzlichen Gebärde. Dieses stärkere Gebärdenspiel wird in der untern Reihe, Augustus und die Sibylle, David und die drei Helden, aufgerollt. Da das Gegenstück zum Augustus fehlt, können wir die wundervolle *Sprache der Kurve*, welche die vier untern Tafeln in einer Melodie verband, nicht mehr ganz verfolgen; aber der Rhythmus wirkt auch so noch stark genug. Die Linie begann auf der fehlenden Tafel, läuft über die Köpfe der beiden schreitenden Ritter, senkt sich mit dem Knienden, steigt wieder bei David und endet in den Gestalten der Sibylle und des Kaisers, die beide wie Rufzeichen dastehen. Diese beiden Letzten haben den größten Raum über sich, obwohl sie stehen! Dadurch werden sie in ihrem Hinaufblicken zu Streben. Statisch sind sie Höhenabmesser, während die Figuren der obern Reihe mit ihren weit auseinandergezogenen Kleidern — Ahasver, Salomo, Verkündigungsendel — Gelegenheit geben, vor ihnen über die Dimensionen der Breite und Tiefe zu dozieren.

Etwas tiefer, weil ohne Möbel, wirkt der Raum, den die beiden Ritter Davids durchschreiten. Pikanterie des Gegensatzes: zu den verschieden gestuften Gesprächen jetzt in sich weitendem Raum zum erstenmal zwei schweigende Menschen. Zwei Menschen, die hintereinander gehen, die wie ziehende Fische sich folgen. Und um das Schweigen zu betonen, der Vorangehende — im geschlossenen Visier. Diese Gestalt im geschlossenen Visier vergißt niemand, der sie einmal gesehen. Sie ist fast unheimlich. Wie viel stärker als heute im Museum muß sie einst im Zusammenhang gewirkt haben, das Schweigen inmitten der Gespräche!

Da der dem Ritter folgende Banaias nichts anderes zu tun hat, als hinterdrein zu gehen, ist er der einzige auf dem Altar, dem Zeit bleibt, ins Publikum zu blicken. Dieser einzige aus dem Altarwerk herausgerichtete Blick läßt an ein Selbstbildnis des Meisters denken ...

Alle Räume, die mit Wandbehängen abschließen, sind als Einzelräume gedacht, nicht durchlaufend. Jeder Behang zeigt ein anderes Muster. Auch der Raum, durch den die beiden Helden schreiten, ist nicht derselbe, wo David empfängt. Dagegen bildet die darüber liegende Stube der Verkündigung Mariä, ebenso wie jene, wo die beiden Kirchen sich begegnen, einen zwei Tafeln füllenden Raum. Witz spielt die verschiedenen Raumproportionen gegeneinander aus. Wir haben von der Verkündigung nur mehr den Engel. (Traurig, daß das herrliche Werk, ebenso wie die Ecclesia, gefühllosester Restauration zum Opfer fiel!) In ihm ist die räumliche Spannung der Figur am eindringlichsten expliziert.

Das zweite Flügelpaar des doppelflügeligen Schreins zeigt innen «Antipater vor Cäsar» und «Melchisedek und Abraham». Beides sind Flächenszenen vor Vorhängen, die Figuren durch Dreiviertelwendung belebt. Sie flankieren das große merkwürdige Hauptstück, den «Ratschluß der Erlösung», der wiederum vor einem Vorhang spielt. Wahrscheinlich lief dieser Vorhang, wie auf den Flügelbildern, in Ringen an einer Stange.

Die Tafel ist heute Fragment, oben und unten beschnitten. Sie muß nach unten eine Fortsetzung von etwa 55 cm gehabt haben, deren Motiv sich nicht erraten läßt. Es zu wissen, wäre wichtig; denn ohne dasselbe verliert die eigenartige Konstruktion des Himmelsthrones ihren Sinn. Wahrscheinlich erschien der Thron ursprünglich

weiter zurückgerückt und hatten alle die Formen, die uns jetzt nur seltsam erscheinen, ihre Bedeutung. Man kann sich aber auch bei seinem jetzigen Zustand nicht des Gefühls erwehren, daß Witz hier die Lösung eines perspektivischen Problems beschäftigte.

Ideell ist der Ratschluß der Erlösung Ausgangspunkt für das Heilsspiegelmotiv. Darum steht Christus, als Hauptfigur, auf den alle Szenen anspielen, in der Mitte des Bildes und überhaupt des Altars. Er hält gleichen Abstand zu Gottvater und zu der in Sondergruppe mit Elisabeth stehenden Maria. Die vier Personen des Bildes: Gottvater und Sohn, Maria und Elisabeth, bilden wiederum zwei Zweifigurengruppen. Da das zweite Flügelpaar nur an den höchsten Feiertagen geöffnet wurde, mußte es die feierlichsten Szenen enthalten. Darum sehen wir hier die mystische Dreieinigkeit<sup>2)</sup>, vereinigt mit den Prototypen des Altarsakraments, dem Brot und Wein opfernden Abraham und dem die Wunden zeigenden Antipater.

Immer blieb Witz dem Zweifigureschema treu, das ihm offenbar aus mehreren Gründen zusagte. Auch da, wo durch das Motiv von selbst Zweifigurigkeit geboten ist, wie bei der Verkündigung Mariä oder bei Joachim und Anna, weiß er es mit einer verstärkenden Note zu betonen.

Mit welcher Prägnanz sind nur auf dem Basler Joachimsbild in den beiden Gestalten die Komplementärfarben Rot und Grün gegeneinandergesetzt! Mit welcher zärtlich scheuen Feierlichkeit sind die zwei Menschen in den Augenblick des Alleinseins entrückt! (Erinnern wir uns etwa, wie Dürer in seinem Marienleben diese Szene mit Zuschauern belebt!) Mit welcher Konzentration endlich ist die Geheimsprache der Linien durchgeführt! Die Linie der niedern Mauer im Hintergrund, jene des Schlagschattens (eines unbekanntes Gegenstands!) rechts, jene des Torbalkens links. Man verfolge sie mit dem Lineal. Sie führen zu einem illusionistischen hinter Joachim liegenden Stützpunkt, womit sich fast scherzhaft ein Konstruktionsproblem aufrollt. Aber Witz liebt doppelte Deutungen. Man kann aus der Wegzeigung dieser Linien auch den mystischen Vorgang der Begegnung erraten: Mariä Empfängnis.

Eines der stärksten seelischen Widerspiele ist auf dem Straßburger Zweiheiligenbild betont. Hier ist in der Harmonie, in der rhythmischen Abgewogenheit der beiden sich in der stillen leeren Kirche gegenüberstehenden Frauen eine unvergleichliche Wirkung erreicht. Diese Kirchenszenen waren westliche Mode. Witz lernte anlässlich des großen Basler Konzils ohne Zweifel burgundisch-niederländische Gemälde und Miniaturen kennen. Aber unter seinen Händen wurde das Motiv etwas neues. Er hat es an Reflexen bereichert — nicht bloß jene vielbesprochenen roten und grünen, die über die Gesichter der beiden heiligen Damen laufen, etwas Reflektives hat auch das Gegenspiel der Kirchenstille mit dem sicht- und scheinbar hörbaren Straßenleben draußen. Ferner das der gemalten Figuren auf dem Seitenaltar mit den vorn sitzenden Lebendigen. Und endlich dasjenige der Charaktere, in denen sich die *vita activa* und *contemplativa* verkörpert.

Später ging Witz weiter. Er gab der Umgebung zunehmende Bedeutung. Aber immer blieb die starke, auf dem Genfer Altar sich fast ins Magische steigernde Beziehung zu den Hauptfiguren. Auch hier, wo er sich auf Mehrfigurigkeit einließ, spitzte er die Komposition — Christus und Petrus, Maria und Kardinal Mies — auf ein Duo zu. Der Rhythmus der Zweisamkeit war für Witz nun einmal das Medium, durch das er sich offenbarte.

In dem gegenseitigen Spiel von Wort, Blick, Empfindung, Hinübertasten in den andern, läßt er den Menschen klar werden; legt er den einen im Reflex des nächsten bloß und bewahrt jedem gewisse Gebundenheit, das Haltmachen vor dem Wesen des andern. In diesem seelischen Abwägen öffnet sich *uns* die empfindsam verschlossene, gefühlsstarke Natur des Meisters.

---

<sup>2)</sup> «Wie Konrad Witz konstruierte.» Im Jubiläumsheft 300 der «Studien zur deutschen Kunstgeschichte», Straßburg 1934.