

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 44 (1987)

Heft: 2: Konrad Witz

Artikel: Konrad Witz : der Farbkünstler und der Zeichner

Autor: Röttgen, Herwarth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168858>

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: 12.05.2025

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

Konrad Witz – der Farbkünstler und der Zeichner

von HERWARTH RÖTTGEN



Abb. 1 Esther und Ahasver. Teil des Heilspiegelaltars von Konrad Witz. Kunstmuseum Basel.

Werk und Entwicklung von Konrad Witz werden rein zahlenmässig gesehen durch immerhin zwanzig Tafeln repräsentiert, nach der Anzahl der Werkeinheiten handelt es sich jedoch um nur vier Altäre. Dazu kommen die vierundfünfzig Karten des «Ambraser Hofjagdspiels», dessen Zuschreibung an Konrad Witz und seine Werkstatt allgemein akzeptiert worden ist (Abb. 5).¹ Zustimmung fand auch der Lösungsvorschlag für die «Heilige Familie» in

Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte, demzufolge offenbar Figuren aus zwei verschiedenen Werken von Konrad Witz beziehungsweise seiner Werkstatt zu einer reizvollen, aber eben auch widersprüchlichen neuen Einheit verbunden wurden und also dieses Werk nicht eigenhändig sein kann.² Die «Kreuzigung» (Abb. 9) in den Staatlichen Museen Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, war mir 1961 noch ein ungelöstes Problem. Damals ent-

schied ich mich noch für die Eigenhändigkeit.³ Konrad Witz 1907 durch CLAUDE PHILIPPS zugeschrieben, war sie von MAX J. FRIEDLÄNDER und anderen anerkannt, von PAUL GANZ dagegen bereits 1922 aus dem Werk des Konrad Witz ausgeschlossen und in Zusammenhang mit der «Pietà mit Stifter» in der Frick-Collection, New York, gebracht worden, was auch von PAUL LEONHARD GANZ und anderen übernommen wurde.⁴ Zuletzt hat CHARLES STERLING die «Heilige Familie», die «Kreuzigung» (Abb. 9) und die «Pietà ohne Stifter» (Abb. 10) aus der Sammlung Helen Frick und nun auch in der Frick-Collection nochmals wieder zu einem Werkzusammenhang verbunden, was an sich bereits nicht mehr neu ist, aber doch immer überzeugender wird. Als Urheber dieser Gruppe wird von Sterling ein Maler *Hans Sapiientis aus Eichstätt* in Anspruch genommen, der in Chambéry und Genf genannt ist und dessen latinisierten Namen Sterling mit Witz übersetzen möchte. Er sieht in diesem aufgrund der Nähe der drei Bilder zu Konrad Witz hypostasierten «Hans Sapiientis (Witz)» einen Schüler von Konrad Witz.⁵ Es ist diese These nichts anderes als die wissenschaftliche Wiedergeburt des «père mythique de Conrad, Hans Witz, lequelle est supposé avoir travaillé en Bourgogne», wie schon GRETE RING mit Berufung auf eine These von WILHELM REINHOLD VALENTINER von 1924 geschrieben hat.⁶ Nachdem der Vater Hans aus Rottweil aus urkundlichen Gründen nicht mehr jener in Burgund sein kann, wird der stilistisch verwandte Maler der drei Tafeln zum hypostasierten Schüler Hans. Nichts berechtigt zu dieser Personifikation, in der genetisch wohl richtige Zusammenhänge zwischen Witz und dieser Bildergruppe in die Form einer Verwandtschaftsgeschichte gegossen werden.

Die gesicherten zwanzig Tafeln umfassen nur den Zeitraum von 1434, als «Meister Konrat Witz von Rotwil» in die Basler Zunft «zum Himmel» aufgenommen wurde, und 1444, als der Genfer Petrusaltar die Aufschrift erhielt: «hoc opus pinxit magister conradus sapientis de Basilea mccccxliij». Aufgrund der mit der Aufnahme in die Zunft 1434 und in die Bürgerschaft 1435 im allgemeinen verbundenen Heirat – seine Frau war die Baslerin Ursula von Wangen – und ferner aufgrund der Tatsache, dass der Vater Hans aus Rottweil 1448 noch lebte, als er die Vormundschaft über die noch unmündigen Kinder Konrads abtrat, kann man annehmen, dass Konrad Witz um 1435 etwa zwischen fünfundzwanzig und fünfunddreissig Jahren alt war. Er dürfte also um 1400/1410 geboren sein. Die erhaltenen Tafeln wären also Werke einer ersten und schliesslich einer reifen Meisterschaft, denn «Christophorus» und Heilspiegelaltar (Abb. 1) gehören eher an den Anfang dieses Zeitraums, die späteren Tafeln an das Ende. So ist die bisherige Ansicht der Forschung.⁷

Die Werkstatt muss zur Zeit des sicher überraschenden Todes des etwa Fünfunddreissig- bis Fünfundvierzigjährigen mit Aufträgen voll ausgelastet gewesen sein. Die fragmentarisch erhaltenen Produkte der unmittelbaren Witz-Werkstatt sind sicher Erledigungen bereits erteilter Aufträge. Dabei ist sehr wahrscheinlich, dass manche Tafeln,

wie der sogenannte Berliner «Ratschluss der Erlösung» und der Altarflügel mit dem «Ungläubigen Thomas, Gottvater, Christus und Maria» in Basel in der Unterzeichnung bereits von Konrad Witz selbst angelegt waren. Die in letzterer Tafel deutlich sichtbare grobe Rohrfederzeichnung spricht jedenfalls dafür.⁸

Zweifellos wäre in absehbarer Zeit zu einer Ausstellung «Konrad Witz und seine Wirkung» zu raten. Sie müsste die Werke von Witz und seines Umkreises vereinen, um zu einer Anschauung und Lösung der vielen offenen Fragen zu kommen, die sich um das Werk und die Wirkung dieses grossen Künstlers am Beginn der Neuzeit stellen. Ich weiss freilich und habe das selbst vertreten, dass man Holztafeln nach Möglichkeit von Ausstellungen verschonen sollte. Dennoch wäre diese Ausstellungsidee wohl vertretbar, weil durch sie zweifellos Fortschritte in der wissenschaftlichen Klärung eines wichtigen űuvres zu erwarten wären, während man solches vom reinen Kunsttourismus der Kunstwerke im allgemeinen nicht behaupten kann.

Das Problem beginnt schon bei den beiden Genfer Tafeln. Das gleiche würde wohl auch für die Nürnberger Tafel mit der «Verkündigung» und die wunderbare Strassburger Tafel mit «Katharina und Maria Magdalena» gelten. Zu einer Ausstellung müssten die Berliner und Dijoner Tafeln vom Heilspiegelaltar gehören. Ebenfalls aus Berlin würde der sogenannte «Ratschluss der Erlösung» zum Basler Altarflügel gehören, nachdem beide mit guten Gründen einem Fürbitte-Altar zugeordnet werden.⁹ Das Fragment einer Maria mit dem Kind, wohl aus Kloster Olsberg bei Rheinfelden (Kunstmuseum Basel), gehört ebenfalls in die engste Witz-Werkstatt. Sie war Teil einer Heiligen Familie. Der zugehörige Joseph ist in der Zeichnung der Stuttgarter Landesbibliothek überliefert (Abb. 8). Sie hat uns hier noch zu beschäftigen. Er ist ausserdem im Neapolitaner Bild der «Heiligen Familie in der Kirche» kopiert worden (s. S. 118).¹⁰

Das Bild in Neapel gehört in eine höchst wichtige Gruppe von Bildern, deren Zusammenhang mit Witz eindeutig zu sein scheint, ohne dass man aber genaueres über das «Wie» dieser Beziehung sagen kann. Es handelt sich ausser dem Neapolitaner Bild um «Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und einem Stifter» in den Staatlichen Museen – Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Abb. 9) und um die «Beweinung Christi ohne Stifter» in der Frick-Collection, New York (Abb. 10).

In den engen Witz-Umkreis, dem Fürbitte-Altar nahe, führt der kleine «Christophorus» der Berliner Museen, Preussischer Kulturbesitz.¹¹

Andere Werke, die dem weiteren Umkreis zuzuordnen wären, hätten eine solche Ausstellung abzurunden: der Zürcher Verkündigungsendel mit der Anbetung der Könige auf der Rückseite, die Tafeln aus Sierenz, die «Heiligen Antonius und Paulus» des Meisters von 1445, der «Heilige Georg» vom Meister des Jünteler Epitaphs und dieses selbst.¹²

Ein besonders packendes Kapitel wären die Zeichnungen, allen voran das Ambraser Hoffjagdspiel mit seinen vierundfünfzig Karten, wichtig wegen der wohl drei verschiedenen



Abb. 2 Anbetung der Könige (oben) und Präsentation des Stifters (unten). Petrusaltar von Konrad Witz. Genf, Musée d'art et d'histoire.

Zeichner, unter ihnen sicher Konrad Witz selbst (Abb. 5). Sodann sind zu nennen «Maria mit dem Kind im Gemach» (Erlangen, Universitätsbibliothek), der «Sitzende Joseph» (Stuttgart, Landesbibliothek; Abb. 8), die «Maria mit dem Kind im Gemach» (Berlin, Kupferstichkabinett), schliesslich die «Maria mit dem Kind und dem hl. Paulus» (Budapest, Museum der Schönen Künste).

Der Ort einer solchen Ausstellung könnte nur Basel mit seinen vielen Werken von Witz und seines Umkreises sein, nicht zuletzt wegen der faszinierenden Wandmalereifragmente im Chor der Leonhardskirche, die ich für Werke von Konrad Witz und seiner Werkstatt halte, ganz geprägt vom Meister selbst und wiederum in grösster Nähe zum Ambraser Spiel (Abb. 4). Ebenso stehen für mich die eindrucksvollen Fragmente aus dem Grossbasler Totentanz in engster Beziehung zu Witz, soweit die ursprüngliche Malerei freigelegt ist. Dies betrifft den Kardinal, den Arzt, die adlige Frau, die Äbtissin, den Herold, letzterer m.E. fraglos von Witz. Alle genannten Figuren stehen den Gesichtstypen des Ambraser Spiels sehr nahe (Abb. 3, 5).

Diese Idee zu einer Ausstellung wäre zugleich eine Darstellung der Forschung zu Konrad Witz, verbunden mit den Namen DANIEL BURCKHARDT, MELA ESCHERICH, JOSEPH GANTNER, der 1986 seinen neunzigsten Geburtstag feierte, PAUL GANZ, PAUL LEONHARD GANZ, HANS GRABER, HANS ROTT, GEORG SCHMIDT, HEINRICH ALFRED SCHMID,

WALTER ÜBERWASSER, HANS WENDLAND und nicht zuletzt den Basler Restaurator HANS AULMANN. Und es seien hier auch die neueren Autorinnen erwähnt: UTA FELDGENNING und MARIANNE BARRUCAND.¹³ Meine eigenen Beiträge zur Erforschung des Witzschen Werkes bestehen in der ungedruckten Dissertation «Konrad Witz, Analyse und Geschichte seiner Farbgebung» (Marburg 1958), dem Aufsatz «Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz» (1961), der von der Neapeler «Heiligen Familie» und der Berliner «Kreuzigung» handelt, dem Aufsatz «Das Ambraser Hoffjagdspiel» aus dem gleichen Jahr und schliesslich dessen Buchpublikation 1969.¹⁴

Aus der Thematik der Dissertation fasse ich hier einige Gedanken zum Farbstil in sehr geraffter Form zusammen. Daran seien drei weitere Themen angeschlossen, die vielleicht etwas zur Erweiterung unserer Kenntnis des Witzschen Werkes beitragen können: Probleme des Genfer Petrusaltars; der Zeichner Witz; Künstlerische Herkunft und Umkreis.

Der Farbstil¹⁵

Die Farbskala besteht bei Konrad Witz aus den Farbtönen und Farbnuancen der vier Grundfarben, zu denen hier auch Grün als Mischung aus Blau und Gelb aufgrund seines, im



Abb. 3 Kardinal (links) und Herold (rechts). Fragmente des Basler Prediger-Totentanzes. Von Konrad Witz (?). Historisches Museum Basel.

Sinne Goethes, ungemischten und einfachen Charakters gerechnet wird. Diese vier Grundfarben treten im Ambraser Hofjagdspiel auf die vier «Farben» des Kartenspiels verteilt auf. Ansonsten findet sich Gelb unter den erhaltenen Tafeln nur als ikonographische Farbe der Synagoge. Unter den Farbnuancen der vier Grundfarben sind deren Abwandlungen nach Helligkeit und Dunkelheit zu verstehen.¹⁶ Zinnober und Krapplack für Rot, Azurit für Blau, Auripigment für Gelb, Grünspan und Kupferazetat für Grün dürften die wesentlichen Farbstoffe ausser Bleiweiss sein.¹⁷ Die Hauptkontraste sind Rot-Grün und häufig Rot-Blau. Sekundäre Mischungen aus den Grundfarben treten selten auf und bleiben ohne bestimmende Rolle. Die «Befreiung Petri» im Genfer Museum ist mit ihren sekundären Tönen, wie Grünblau, Gelbgrün und Kupferbraunrot ein Einzelfall im ganzen Werk, auf den zurückzukommen ist. Annähernd tertiäre Mischungen aus drei Farben gibt es nur beim Christuskind in der Baseler Christophorustafel. Es ist ein übrigens sehr zerstörtes, zartes und liches Grauviolett. Fast alle Farben sind bei Konrad Witz stark gesättigt. Es fehlt aber dennoch das satte Lapislazuliblau Rogiers oder Campins. Die reichsten Nuancen hat Grün. Witz bevorzugt, wenn man von vier Grundfarben ausgeht, das grosse Intervall Rot-Grün. Das ebenfalls grosse Intervall Gelb-Blau findet sich nur in der Synagoge und zudem mit sehr verschiedener Wertigkeit: blau ist der Himmel, der durch die geöffnete Tür gesehen wird. Gerne wird auch das grosse Intervall unter den mittleren Intervallen benutzt, vor allem Rot-Blau, aber auch Grün-Blau und Gelb-Zinnober (Kleid und Buch der Synagoge). Bisweilen findet sich das herausfordernde kleine Intervall Zinnober-Krapprot, zum Beispiel beim Benajas des Heilspiegelaltars. Im ganzen gesehen wird die koloristische Intention des Künstlers durch eine harmonische Farbskala der Grundfarben bestimmt und durch deren abgewogene Verteilung in Gestalt der dominierenden Farben Rot-Grün-Blau. Eigentlich kann man dabei nicht von Kontrasten sprechen, da die einzelne Farbe ihre Kraft weniger aus der Zusammenstellung mit anderen gewinnt, als vielmehr aufgrund eigener Sättigung und Leuchtkraft. Fast nie sind die Farben so direkt und nah zusammengestellt, dass man von einem unmittelbaren Kontrasteindruck sprechen könnte. Den grossen und mittleren Farbintervallen entsprechen sozusagen grosse und mittlere Intervalle in der Anordnung der Farbträger in der Fläche. Einzelfarbe, Farbenpaar und Verspannung der Farben untereinander, vor allem durch Rot, lassen von einer Neigung zum Farbschematismus sprechen. Entscheidend für die Intention der Farben¹⁸ ist, dass die an sich sehr nuancierte und differenzierte Einzelfarbe in der Gesamtheit der Farben, und zwar durch das Niveau des auf primären Farben aufgebauten Gesamtbildes, eine Ausrichtung auf ihren primären und gesättigten Grundfarbenwert in einem Ensemble ebenfalls primärer Töne erfährt. Das bewirkt ein einfaches und sehr klares Farbbild mit sehr lapidarer Gegenüberstellung intensiver Grundfarben. Hierin liegt ein entscheidender Unterschied etwa zu Multschers Landsberger Altar oder zum Meister der Darmstädter Passion,

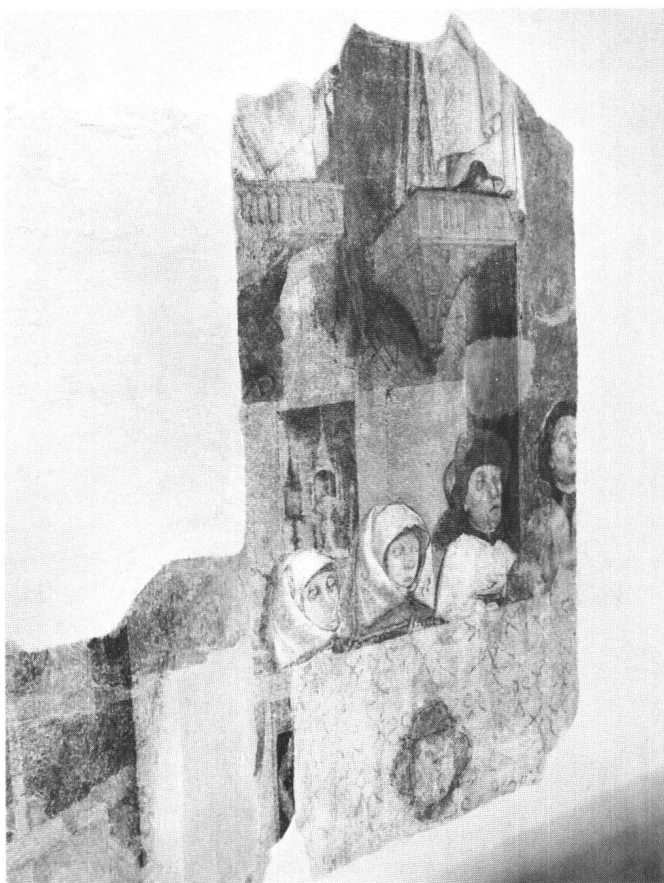


Abb. 4 Fresko-Fragment aus der St. Leonhardskirche in Basel. Von Konrad Witz und seiner Werkstatt.

ebenso auch zum Meister des Nürnberger Tucher-Altars, um drei grosse Realisten zu nennen. Von dem reinen Primärfarbenkolorit des Lukas Moser unterscheidet sich Witz durch die Grossflächigkeit seines farbigen Bildes. Freilich kennen wir von Moser eben nur den kleinen Tiefenbronner Altar. Aber auch die Farbigkeit des Berliner «Ratschlusses der Erlösung» und des zugehörigen Basler Flügels, also von Werken der Witz-Werkstatt, oder die des «Meisters von 1445» ist eine andere. Diese Tafeln zeigen in der Wahl der Töne mehr Neigungen zu sekundären Werten und insgesamt ein blasseres und buchstäblich sparsameres Kolorit.

Das klare, ruhige Farbbild mit der lapidaren Gegenüberstellung intensiver Primärfarben bewirkt eine Blickbewegung des Betrachters, die ruhig ist, vergleichbar dem ruhigen Schreiten der Witzschen Figuren. Das der Farbverteilung zugrundeliegende Temperament scheint das gleiche, das sich auch in der Ruhe der Bildgesamtheit und der szenischen Auffassung zeigt, bei der transitorische Momente und überhaupt eine ausgeprägte Bewegung so gut wie fehlen. Die gesamte Bildwelt von Witz hat eine überlegte, ruhige Beherrschtheit. Witz tritt in der deutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts durch die vollkommene Übereinstimmung von Farbgestaltung und Gesamtheit des



Abb. 5 Ambraser Hofjagdspiel. Falkenkönigin (links) und Falken-Ober (rechts). Von Konrad Witz und seiner Werkstatt. Kunsthistorisches Museum Wien.

Bildausdrucks hervor. Wir kennen, sehr im Gegensatz zur sonstigen deutschen Malerei dieses Zeitraums, bei ihm keine bewegten Szenen und ebenso auch keine unruhig bewegten Farbmuster, auch nicht in der «Befreiung Petri». Seine Tafeln machen den Eindruck einer feierlich ernsten Ruhe, für die sowohl die Einheit im Leuchten als auch das Fehlen expressiver Momente und eines unruhigen Farbmusters charakteristisch sind.

Die Erscheinungsweise der Farben ist bei ihm, verbunden mit dem Phänomen stark gesättigten und zugleich transparenten Leuchtens stofflich konkret charakterisierter Oberflächen, als «transparente Oberflächenfarbe» anzusprechen¹⁹, eigentlich eine *contradictio in adiecto*, die aber eben in der Malerei möglich ist, und dies gerade bei grossen Koloristen, da in ihr die sogenannte Freie Farbe oder Flächenfarbe latent wirkt. Das ist die eben an sich nicht an einer Oberfläche haftende Farbe, wie wir sie vom Himmelsblau kennen, oder, wenn sie an einer Oberfläche haftet, von

mittelalterlichen Glasfenstern oder, um ein triviales, aber anschauliches Beispiel zu nennen, von der Gelatine.

Während man bei Grünewald von einer diaphanen Verdichtung der Farben sprechen könnte – von der Freien Farbe zur Raumfarbe im Sinne eines farbigen Nebels bis hin zur stofflichen Verdichtung, muss man bei Witz von einer diaphanen Entfestigung sprechen: Entfestigung der gegenstandscharakterisierenden Oberflächenfarbe hin zum diaphanen Leuchten. So haben wir bei Witz sowohl ein freies, edelsteinhaftes Leuchten im Sinne der Freien Farbe als auch die Qualität der Farbe als stoffliche Oberflächenfarbe, im Sinne von Hans Jantzens Begriff des Darstellungswertes der Farbe. Darin liegt die weite Spanne in der Farbgebung von Konrad Witz.

Von Anfang an zeigt sich Konrad Witz bei einer Entwicklung von nur wenigen Jahren von etwa 1435 bis 1444 ganz im Besitz dieser koloristischen Fähigkeiten, wenn auch in den frühesten Tafeln, vielleicht Esther und Ahasver (Abb. 1),

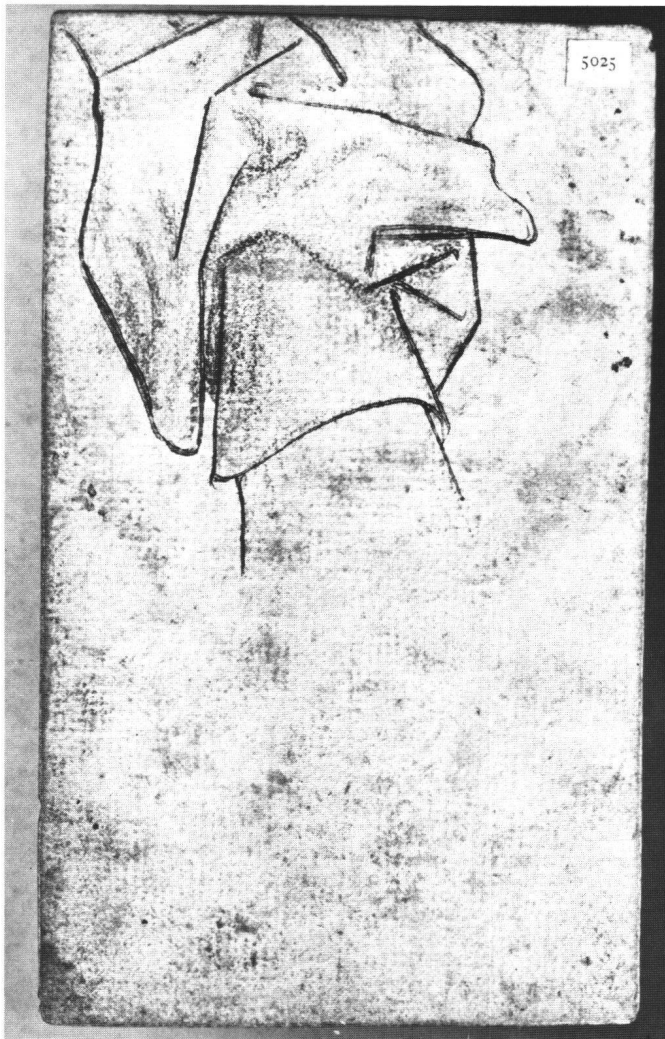


Abb. 6 Federzeichnung auf der Rückseite des Falkenkönigs (des Ambraser Hofjagdspiels). Werkstatt des Konrad Witz. Kunsthistorisches Museum Wien.

Caesar und Antipater, noch Züge einfacher Helligkeitsmodellierung statt Oberflächenbeleuchtung zu bemerken sind. Von Anfang an ist in die materielle Stoffdarstellung auch eine grosszügige und die materielle Farbe nicht verleugnende Pinselführung einbezogen. Der transparente Farbauftrag der Innenseiten scheint in den späten Werken auch auf den Aussenseiten Einzug gehalten zu haben. Dies gilt wenigstens für die Strassburger Magdalena-Katharinatafel, deren ursprünglicher Altarzusammenhang allerdings eben wegen dieser Brillanz der Farben – und falls es sich um eine Aussenseite gehandelt haben sollte – auch auf einen hohen Wert als Auftrag zu verweisen scheint. Dass es sich möglicherweise doch um eine Innenseite gehandelt hat, ist nicht auszuschliessen.

Die realistischen Tendenzen sind in der Malerei des Konrad Witz immer noch der Leuchtkraft der Farben untergeordnet. Dies gilt für alle Witzschen Tafeln auf den Innenseiten. Die Figuren leuchten. Ihr Leuchten ist dem

Eindruck von Beleuchtung vorgeordnet. Es ist Bestandteil einer festlich sakralen Bildwelt von hohem dekorativem Wert. Damit möchte ich die übliche Betonung der realistischen Tendenzen bei Witz etwas einschränken. Beleuchtung und Eigenleuchten der Farben wirken zu einer festlichen Sakralität zusammen. Im Rahmen des jeweiligen Gesamtaltars ist die einschichtige Reihung aller Farben, aller von den Figuren getragenen Buntwerte wichtig. Die Altäre behalten durch die Fortsetzbarkeit der farbigen Reihung über den Gesamtaltar hin ihre Einheit. Im Heilspiegelaltar wird die zur bildmässigen Emanzipation strebende Einzeltafel, man denke an die Perspektive der Kastenräume, durch Ausrichtung der aktiven Farbtöne auf die Altarmitte hin an die Gesamtheit gebunden.

Probleme des Genfer Altars

Von der Farbigkeit her nun ein paar Bemerkungen zum Genfer Petrusaltar. Ich stehe heute, wie 1958, auf dem Standpunkt, dass die «Befreiung Petri» nicht mehr von Witz ausgeführt worden ist. Farbwahl und Farbverteilung haben einen sanften und in den Einzeltönen, zum Beispiel Grünblau, Gelbgrün, Kupferbraunrot, einen eher gebrochenen und sekundärfarbigem Charakter, den man sonst bei Witz nicht kennt, auch nicht in den vielen Figuren des Ambraser Spiels. Ungewöhnlich ist auch die harte Modellierung, die scharfe Zeichnung der Gesichter. Erhebliche Änderungen einer ersten zeichnerischen Anlage der Architektur mögen ebenfalls auf eine andere ausführende Hand zurückgehen. Nach meiner Überzeugung schied Witz vor der Vollendung und Aufstellung des Altars aus, wahrscheinlich durch Tod. Jedenfalls wurde der Altar, bei dem ich die Originalität der Rahmen und Scharniere niemals in Zweifel zog und darin durch die Ergebnisse von Claude Lapaire bestätigt wurde²⁰, nicht in der ursprünglichen Form aufgestellt. Die Präsentation des Stifters (Abb. 2), in dem ich aus chronologischen und heraldischen Gründen nur François de Metz sehen kann²¹, wurde zur Aufstellung des Altars am 20. Februar 1444 als rechte Flügeltafel am Mittelstück eingehängt, wie die Scharniere ausweisen. Sie muss aber ursprünglich als linker Flügel geplant gewesen sein, mit der notwendigen Orientierung des Stifters zur Mitte hin. Der Stifter kann in der ursprünglichen Idee nicht mit dem Rücken zur Mitte gekniet haben. Die Madonna konnte nicht rechts aussen sitzen und der Page mit dem Kardinalshut konnte nicht von der Mitte her ins Bild treten. Bei der Anordnung als linker Flügel hätte sich eine sehr überzeugende Beziehung der Farben auf die darüber anzunehmende Anbetung der Könige (Abb. 2) ergeben, die zudem figürlich kleiner und ohne Bodenkante deutlich zeigt, dass sie nicht auf gleicher Höhe mit der Stiftertafel gestanden haben kann, sondern eben für einen höheren Standort geplant war. Welches die Gründe waren, warum die Flügel in dieser veränderten Anordnung Verwendung fanden, wie wir sie heute von den Scharnieren her sehen müssen, und wie der Mittelteil dieser reduzierten, nur eingeschossigen Form ausgesehen haben

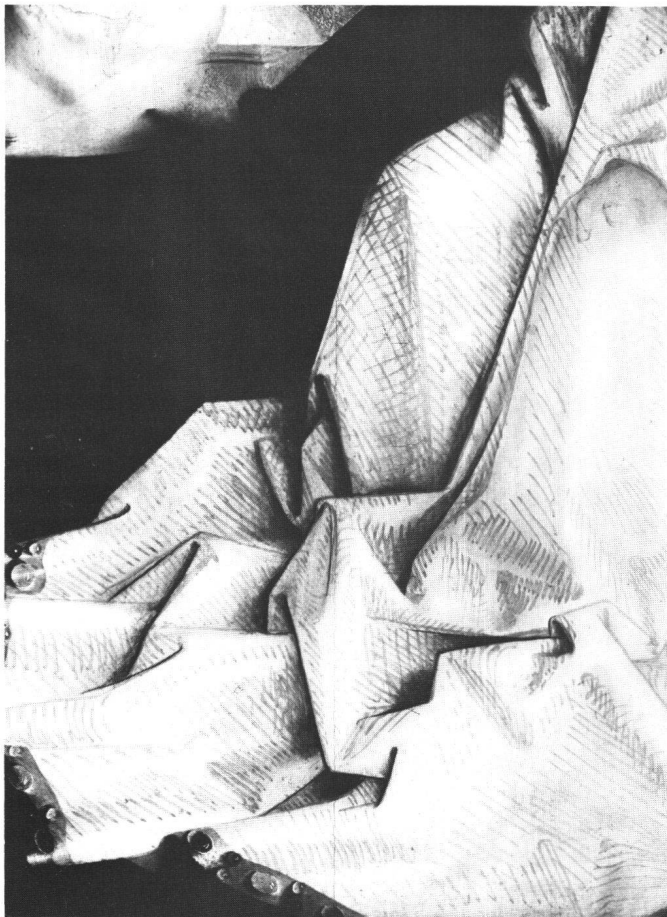


Abb. 7 Esther und Ahasver. Detail. Infrarotaufnahme von Hans Aulmann 1936. (Vgl. Abb. 1).

kann, entzieht sich unserer Kenntnis, auch, ob der Mittelteil erst für diese reduzierte Ausführung zustandekam. War er als gemalter Mittelteil geplant, wozu ich als Annahme neige, so ist denkbar, dass auch er, zweigeschossig geplant, nur eingeschossig aufgestellt wurde. Das sind freilich blosse Spekulationen. Sicher ist nur eins: die Stiftertafel musste rechts eingehängt werden mit Rücksicht auf die Chronologie der Szenen der Aussenseite, wo die Rückseite der Stiftertafel, die «Befreiung Petri» eben nach dem «Fischzug» anzuordnen war. War sie ursprünglich als untere Tafel des linken Flügels geplant, so hätte man als untere Tafel des rechten Flügels an die «Kreuzigung Petri» zu denken und als oberen Teil des rechten Flügels an das Zinsgroschenwunder oder an eine der anderen Wunderszenen Petri. Das alles muss leider ganz hypothetisch bleiben. Es kommt hier nur darauf an, die Ungereimtheiten aufzuzeigen.²² Inzwischen finde ich während der Drucklegung dieses Beitrages in LOUIS BLONDELS Bericht «L'emplacement du retable de Conrad Witz» (in: Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, VII, 1939–42, S. 290), den ich nur aus sekundären Zitaten kannte, den Beleg für die Richtigkeit meiner Annahme, dass in der Geschichte des Altars eine Unregelmässigkeit stattgefunden haben muss, deren Grün-

de wir nicht kennen, die aber im Tode des Konrad Witz und vielleicht auch des Kardinals wenig später, am 7. März 1444, gelegen haben können. Jedenfalls wurden «die XX february, magistris qui faciebant tabulam Reverendissimi Dⁿⁱ cardinalis S^{ti} Marcelli, iii s.» bezahlt, offenbar also den Handwerkern, die die Altartafel aufstellten. Aber der Altar war offenbar nicht fertig, als sein Auftraggeber, der Kardinal François de Metz starb, denn dann wird der Notar Berthetus de Quarro für eine Testamentsklausel bezahlt, und zwar für einen Auftrag des verstorbenen Kardinals an den cantor Anthonio Piocheti «ad corrigendum altare». Schön wäre es, man wüsste mehr, aber auch das bestätigt die Vermutung, dass nicht mehr alles mit rechten Dingen zuging. Die Bilder selbst haben es verraten.

Witz wird das letzte Mal lebend genannt, als er im Frühjahr 1443 in Basel das Haus «zum Pflug» erwarb. Die Inschrift «hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea m cccc xliij» könnte mit ihrem Humanistencharakter durchaus aus Veranlassung anderer aufgesetzt worden sein. Am 5. August 1447 war Witz sicher tot, als seine Frau Ursula als Witwe bezeichnet wurde, aber bereits in der zweiten Jahreshälfte 1445 entrichtete seine Frau in Basel



Abb. 8 Hl. Joseph. Lavierte Federzeichnung von Konrad Witz oder seiner Werkstatt. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

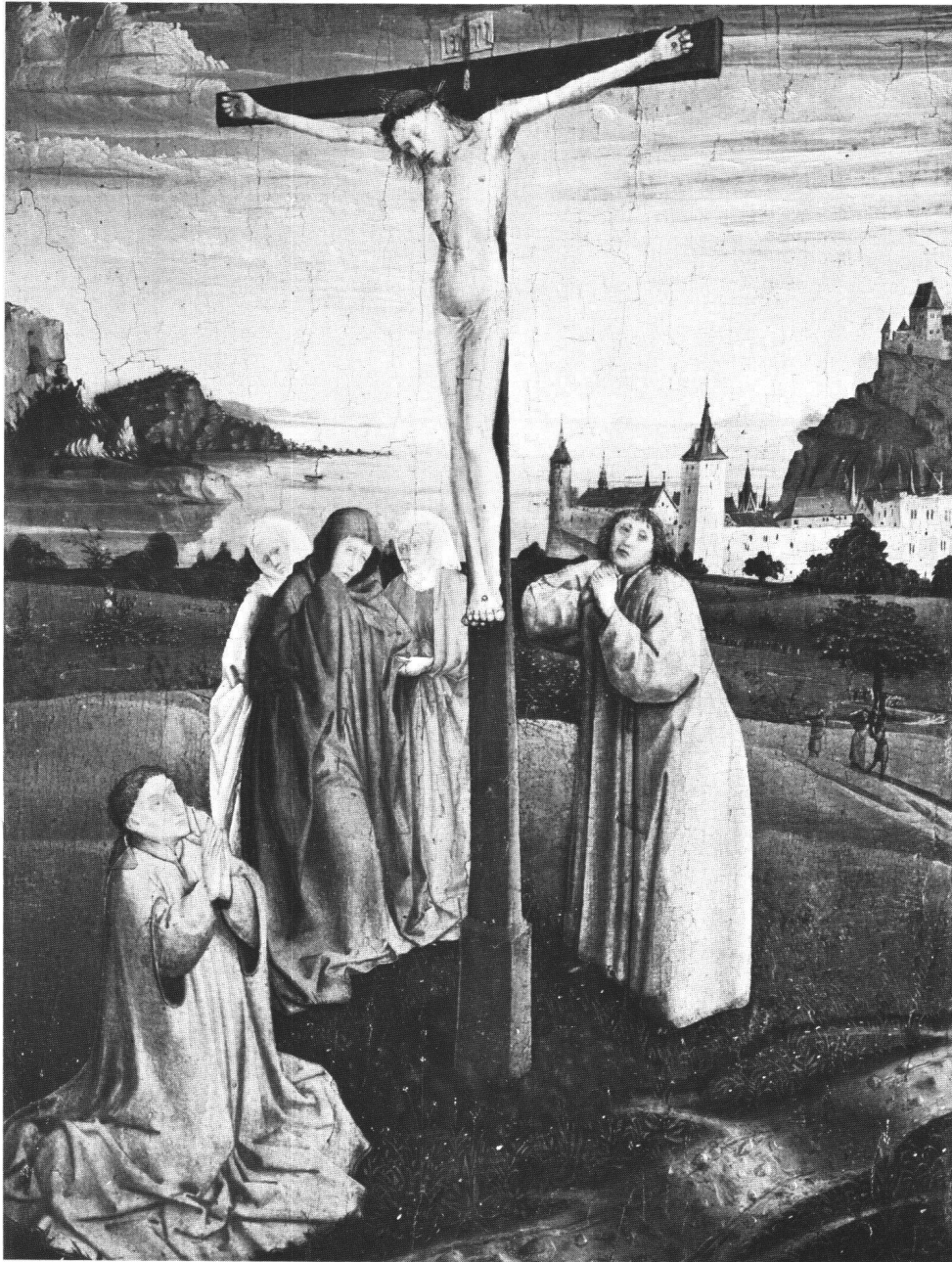


Abb. 9 Christus am Kreuz, mit den drei Marien, Johannes und Stifter. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

allein die Wochensteuer, woraus Rott schloss, dass Witz bereits damals nicht mehr lebte. Der überraschende Tod spiegelt sich in der nahtlosen Fortführung der Werkstatt wieder mit der Erledigung von in Arbeit befindlichen Aufträgen, wie dem «Fürbitte-Altar». Wahrscheinlich wurde auch der Genfer Altar nicht mehr insgesamt von Witz vollendet.

Der Zeichner Konrad Witz

Den Zeichner Witz kennen wir aus seinen robusten Unterzeichnungen zum Heilspiegelaltar, die Hans Aulmann

durch Infrarotaufnahmen deutlich sichtbar gemacht hat (Abb. 7).²³ Er hat aufgrund der konvex nach rechts geschwungenen und nach rechts abfallenden Strichlagen mit dem Endhäkchen überzeugend beweisen können, dass Witz Linkshänder war. Das kann jeder praktisch nachvollziehen, aber nicht dies soll hier interessieren, sondern einiges, was man über den Zeichenstil sagen kann.

Neben den Unterzeichnungen auf den Gemälden, wozu ich auch diejenigen der Basler «Fürbitte-Tafel» rechne, die gerade in ihrer flüchtig-grosszügigen Skizzenhaftigkeit für den Meister selbst und nicht für einen unsicheren Schüler sprechen²⁴, sind die einzigen Belege für seinen Zeichenstil

die Karten des Ambraser Hofjagdspiels. Unter dessen wohl drei Zeichnern halte ich die Figurenkarten der Falkenreihe für Zeichnungen von Witz selbst (Abb. 5). Über Rechts- oder Linkshänder lässt sich hier kaum etwas sagen, da die kleinen Striche so von der Form bestimmt sind, also so wenig frei sind, dass aus Schwüngen nach rechts oder links hier nichts zu schliessen ist. Wichtig ist nun die einzige reine Federzeichnung ohne Lavierung, die sich auf der Rückseite des Falkenkönigs befindet (Abb. 6). Sie wurde offenbar dorthin gesetzt, als das Spiel nicht mehr zur Vollendung kam. Die spröden, sehr geraden, aber stumpfwinklig aneinanderstossenden Faltenlinien entsprechen genau den Draperien in Witzens Bildern. Man vergleiche nur den Ahasver (Abb. 1). Dabei kann man noch eine andere Übereinstimmung beobachten. Die Schattenmulde, die am Ende einer Falte sich bildet und die wiederum beim Ahasver zu beobachten ist, tritt in der Zeichnung als Kürzel in Form eines kleinen Hakens auf (Abb. 6). Das gleiche sieht man auch in der Rückenfigur der Falkenkönigin (Abb. 5). Es bedarf keiner weiteren Begründung, was hier mit den Augen gesehen werden kann.

Diese zeichnerische Eigenart, die eine durchaus graphische Übersetzung einer malerischen Form ist, findet sich beim Meister der Spielkarten oder beim Meister E.S. nicht. Sie tritt aber identisch in der kleinen Zeichnung des Joseph aus der Landesbibliothek Stuttgart auf (Abb. 8). Die ehemals von Hans Wentzel veröffentlichte Zeichnung war auf der Innenseite eines Quartbandes aus dem Besitz von Nikolaus Ochsenbach eingeklebt, wohl um 1598. Das 11,4×7,9 cm grosse Blättchen hat kein Wasserzeichen. Die Zeichnung ist in brauner Tinte ausgeführt. Die algengrüne Lavierung der Wand und des Bodens, die graue Lavierung der Kleidung und die etwas heller braunen Schraffuren im Boden unter der Sitzbank halte ich für spätere dekorative Zutat, vielleicht von Ochsenbach. Ich nehme an, dass das Blatt ursprünglich eine reine Federzeichnung ohne Lavierung zeigte. Die Zeichnung war von mir 1961, inzwischen allgemein akzeptiert, in Zusammenhang mit der sogenannten Olsberger Maria gebracht worden, und ich sah in diesem Joseph den Teil einer Darstellung des «Ersten Schritts».²⁵ Als Kopie trat der Joseph nochmals in der Neapeler Heiligen Familie auf, deren Madonna wiederum aus einem anderen verlorenen Werk von Witz übernommen ist. Ich hielt seinerzeit die Stuttgarter Zeichnung für nichts weiter als einen Beleg für jenes verlorene Bild des Ersten Schrittes, von dem sich eben das Fragment der Olsberger Madonna erhalten hat. UTA FELDGES-HENNING deutete diesen Beleg als eine in der Werkstatt angefertigte Zeichnung nach dem Joseph aus dem Ersten Schritt. Die Stuttgarter Zeichnung hatte ich 1961 nicht im Original gesehen. Seitdem ich sie jetzt besser kenne, bin ich überzeugt, dass sie nicht eine Kopie nach einem Gemälde ist, sondern als Zeichnung selbst für den Zeichenstil von Konrad Witz stehen kann. Man sieht die gleichen spröden, stumpfwinklig aneinander gesetzten Striche mit dem charakteristischen Häkchenende. Selbst in dem ja viel kleineren Format des einzelnen Faltenstriches, gemessen an der Federzeichnung der Rück-

seite des Falkenkönigs (Abb. 6), bemerkt man das feste Aufsetzen der Feder, durch das der Strich leicht verbreitert wird und durch Spreizung einen Randkontur bekommt. Die Stuttgarter Zeichnung stimmt so genau mit den Figuren und der Rückseitenzeichnung des Ambraser Spiels einerseits und den Gewandformen in den Tafelbildern andererseits überein, dass es keinen Grund gibt, sie nicht als originale Zeichnung zu bewerten. Es handelt sich jedenfalls um den originalen Zeichenstrich von Konrad Witz. Ich meine damit, dass das Original der Zeichnung so ausgesehen haben müsste. Natürlich kann man dabei nicht ausschliessen, dass es sich auch um eine Zeichnung eines engsten Werkstattmitgliedes handeln könnte. Sicher aber scheint mir, dass es sich um eine Zeichnung aus dem Entwurfsprozess für den Olsberger Altar handelt, nicht um eine Kopie. Obgleich der Olsberger Altar, bekannt nur aus dem Basler Fragment, nicht von Witz selbst stammt, dürfte es sich jedenfalls um ein Werk handeln, zu dem Witz noch Entwurfszeichnungen gemacht hat. Es war ein Marienaltar. Für die Olsberger Maria wurden dieselben Goldgrundschablonen benutzt, wie für «Joachim und Anna an der Goldenen Pforte». Es ist also wohl denkbar, dass wir es hier mit einem ebenfalls von Witz nicht selbst vollendeten Altar zu tun haben, zu dem als Mitteltafel Maria mit dem Kind und Joseph und vielleicht Anna gehört haben und auf dem linken Flügel «Joachim und Anna an der Goldenen Pforte» als Innenseite und die Nürnberger «Verkündigung» als Aussenseite. Die Innenseite der Geburt des Kindes auf dem Basler Altarflügel zeigt die gleichen Schablonen wie die des Heilspiegelaltars (Caesar und Antipater), und der Berliner «Ratschluss der Erlösung» zeigt im Mantelmuster Gottvaters annähernd das Muster des Basler Flügels. Alle diese Werke entstanden also als Auftragswerke in der Witz-Werkstatt.

Im Zusammenhang mit Konrad Witz als Zeichner kann ich mir nicht versagen, die Infrarotaufnahmen der Neapeler «Heiligen Familie», der Berliner «Kreuzigung» und der «Pietà ohne Stifter» der Frick-Collection nebeneinander zu stellen (Abb. 11–13). Die haarfeine und etwas ängstlich schattierende Pinselzeichnung mit dünner Lavierfarbe ist in allen drei Bildern äusserst verwandt. Die grosse Nähe untereinander besteht auch im Kolorit, vor allem in der kühnen Verwendung von Krapprot und grellem Zinnober, zusammen mit einem sehr starken Gelb, vielleicht Auripigment. Die Nähe der typischen Faltenlinien und Faltenwinkel, sowie der spitzigen Gesichter mit den oft heruntergezogenen Mundwinkeln (Abb. 9, 10), sowie der Landschaften zu Tafeln und Spielkarten von Witz ist so eng, dass man annehmen darf, wir hätten es hier mit einem aus der Witzschen Werkstatt hervorgegangenen Zweig zu tun, der, wie das Neapolitaner Bild zeigt, direkten Zugang zur Werkstattproduktion hatte. Der Weg dieses Künstlers führte sicher nach Burgund, nach Dijon, wie Charles Sterling erhärten konnte, auch wenn es sich kaum um einen Hans Sapientis gehandelt haben dürfte.²⁶ Ich komme in diesem Beitrag nochmals auf diese Bildergruppe zurück.

Künstlerische Herkunft und Umkreis

Konrad Witz war um die Zeit des Heilspiegelaltars, den ich um 1435 ansetzen möchte, ein reifer Künstler, unverwechselbar mit irgendeinem seiner grossen und kleinen Zeitgenossen in der Malerei. FLORENS DEUCHLER hat einen wahren Eris-Apfel in die Forschung zu Konrad Witz geworfen.²⁷ In den Kreis der Länder, auf die der junge oder reifere Witz sein Auge gerichtet haben könnte, nämlich die Niederlande/Burgund und die Provence, soll nun auch Italien treten. Die Entscheidung liegt in den Tafeln von Konrad Witz. Meines Erachtens weiss diese Malerei nichts Wesentliches von Italien. Die Ähnlichkeiten zwischen der heiligen Anna in der Basler «Goldenen Pforte» und der Maria in Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella (auch mir schon zur Zeit meiner Dissertation aufgefallen), zwischen der «Befreiung Petri» und dem Besuch beim gefangenen Täufer aus dem Silberaltar des Florentiner Baptisteriums, zwischen dem Christus des «Fischzuges» und dem nicht identifizierten Mann in Uccellos «Sintflut» sind meines

Erachtens von jener Art, die sich nicht in Genese oder sogar konkrete Geschichte umsetzen lassen. Vor dem Kursbuch der den Ähnlichkeiten nachreisenden Künstlern sei gewarnt.

Auch die historischen Konstruktionen für eine Reise von Konrad Witz 1437/39 nach Florenz im Gefolge einer italienischen Partei Papst Eugens IV. überzeugen bei diesem Basler Bürger nicht. Völlig zurückzuweisen ist die Hypothese, der Stifter des Genfer Altars, der auf der Präsentationstafel kniet, sei nicht François de Metz gewesen, sondern Felix V. (alias Amadeus VIII. von Savoyen), der zwar erst 1449 Kardinal wurde, sich aber nach Deuchlers Ansicht schon 1444 des Kardinalshutes seines Auxiliarsbischofs Bartolomeo Vitelleschi bedienen konnte. Fraglos hätte sich Felix V., 1444 noch (Gegen-)Papst, mit der Tiara darstellen lassen, statt mit dem Kardinalshut, den nicht er besass. Ebenso sicher hätte 1444 die bedeutende Stifterrolle des Genfer Altars nicht dem Vitelleschi zugestanden. Es ist keine Frage – und die von CLAUDE LAPAIRE auf dem Basler Colloquium zu Ehren Joseph Gantners dargelegten techno-



Abb. 10 Beweinung Christi. New York, The Frick-Collection.

logischen Untersuchungen zum Rahmen des Genfer Altars haben es schlagend bewiesen –, dass der Stifter, woran ich niemals gezweifelt habe, François de Metz ist. Er wird Maria in seinem Amt als Diözesanbischof mit der Mitra – der Stab fehlt erstaunlicherweise – und dem Messobergewand des Pluviale präsentiert. Der erst nachträglich auf den Goldgrund gemalte Kardinalshut gehört an sich nicht in diesen liturgischen Zusammenhang und wurde wohl erst auf Wunsch François de Metz' zugefügt. Er bietet wenig Anlass zu chronologischen Spekulationen. François de Metz wurde 1440 Kardinal. Zusammenfassend sei gesagt, dass mich die angenommenen italienischen Bezüge in der Malerei des Konrad Witz nicht überzeugen. War Witz noch ein sehr junger Künstler, wozu Deuchler zu neigen scheint, so müsste man mehr Italianismen bemerken. War er ein reifer Künstler, so können sie nur jene ephemäre Bedeutung erlangen, die zufällige Ähnlichkeiten eben besitzen.

Wenn ich vor dem Kursbuch der reisenden Künstler warne, so wäre es nur konsequent, Konrad Witz in Rottweil oder Basel zu dem werden zu lassen, was er war. Es könnte sein, dass ihm Basel, das wir in seiner malerischen Produktion doch nur aus zufälligen Restbeständen kennen, genügt hätte. Ich fühle aber dennoch eine gewisse Rechtfertigung, kurz auf eine mögliche Ausbildung auch andernorts einzugehen, weil ja die Forschung schliesslich seit jeher eine Ausbildung in den Niederlanden im Umkreis von Jan van Eyck oder Robert Campin angenommen hat.

Es gibt von der Erscheinungsweise des Raumes her und der Menschen in ihm keinen Anlass, von einem Einfluss

des Eyckschen Kreises auf Konrad Witz zu sprechen. Das farbige Bild, der luftgefüllte und raumschattenerfüllte Raum bei Jan van Eyck ist ganz anders als das glasklare Bild bei Witz. Aber auch zu den Gesichtstypen im Werk des Robert Campin und zu seinem raffinierten Kolorit der Zwischentöne gibt es keine wirkliche Beziehung. Engere Beziehungen in der Malerei des Konrad Witz bestehen, wie immer wieder betont wurde, zum Meister der Verkündigung von Aix, auch er allerdings aus dem Kreis Jan van Eycks hervorgegangen und durch Charles Sterling mit dem Aixier Maler Bartholomeus de Ayck identifiziert.²⁸ Diese angenommenen Beziehungen führten sogar zur unzutreffenden Annahme einer Mitarbeit von Witz am Aixier Altar.²⁹

Eng sind auch die Beziehungen zum Herzogtum Savoyen mit seiner Hauptstadt Chambéry und zu Burgund mit Dijon. Unter Witzschem Einfluss stehen, wie bereits gesagt, die «Pietà ohne Stifter» in der Frick-Collection (Abb. 10), die Berliner «Kreuzigung» (Abb. 9) und die Neapeler «Heilige Familie» (Abb. 11), die im Umkreis von Witz entstand und deren Zusammengesetztheit aus zwei verlorenen Werken von Witz und seiner Werkstatt ich 1961 nachweisen konnte. CHARLES STERLING hat den Problemen dieser Gruppe seinen neuen Aufsatz über «L'influence de Konrad Witz en Savoie» in der *Revue de l'art* gewidmet, wo auch der Aufsatz von FLORENS DEUHLER erschien.³⁰ Zum Teil unter Anregung durch OTTO PÄCHT bringt er Miniaturen aus dem «Mortifiement de Vaine Plaisance» und aus der «Apocalypse des ducs de Savoie» von Jean Colombe in motivische Beziehung zur Pietà Frick und zur Neapeler



Abb. 11 Heilige Familie (Detail), Infrarotaufnahme. Neapel, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte.

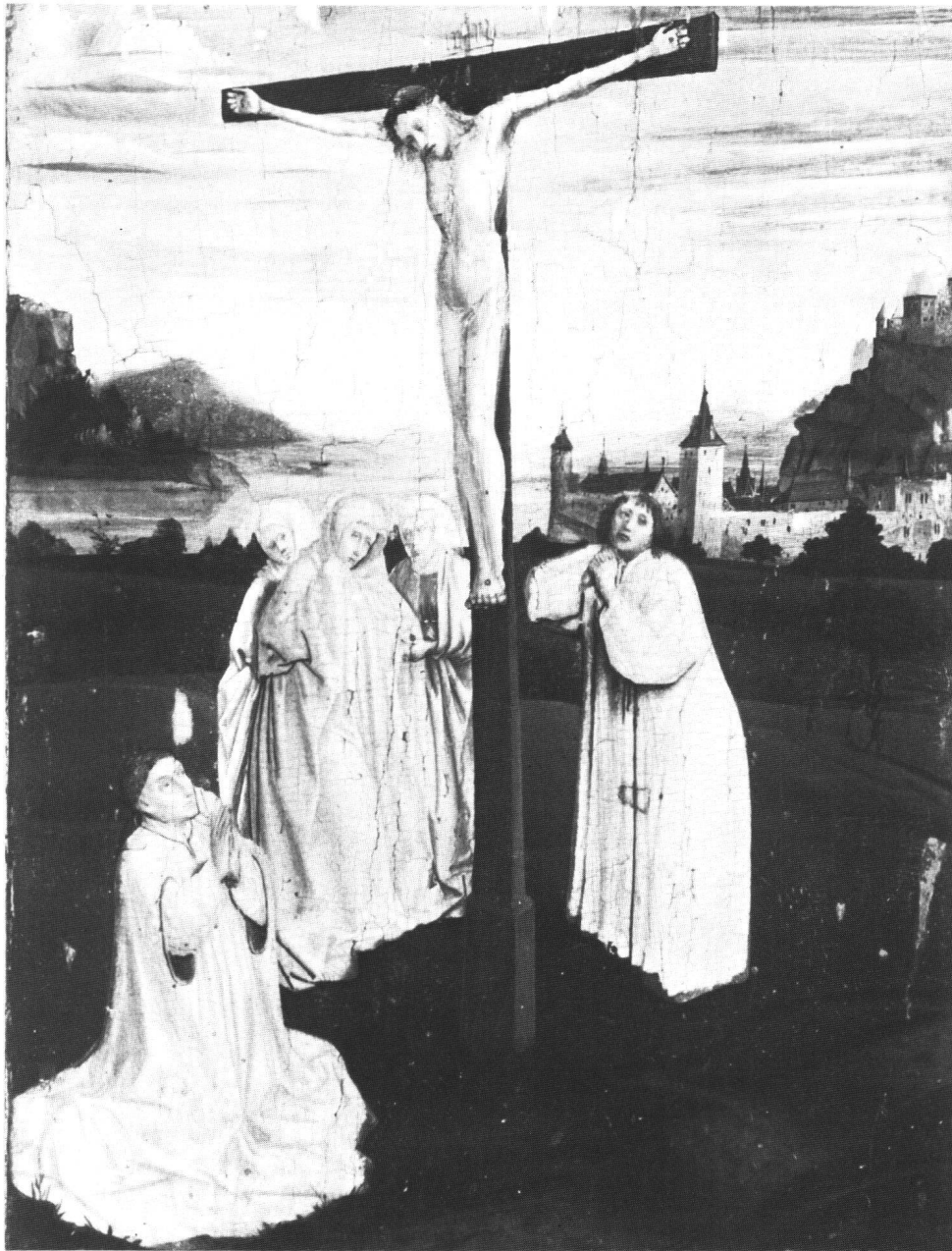


Abb. 12 Christus am Kreuz. Infrarotaufnahme. (Vgl. Abb. 9).

«Heiligen Familie», die in der Tat beweisen, dass diese beiden Bilder um 1480/85 in Dijon waren, wo Colombe in jenen Jahren arbeitete. Ihre Verbindung zu einem Hans Sapiensis ist, wie bereits gesagt, reine Spekulation. Ihre Verbindung zur Witz-Werkstatt steht aber ausser Frage. Die «Heilige Familie» ging sicher aus der Werkstatt hervor. Auch die Berliner «Kreuzigung» dürfte dorthin gehören. Sie hat enge Beziehungen zu den Figuren des Ambraser Hofjagdspiels und stammt mit grösster Wahrscheinlichkeit von der gleichen Hand wie die Pietà Frick. Wir können sagen, dass es einen Maler gab, der anschaulich die enge Verbindung von Witz nach Burgund darstellt, worüber sich alle,

vor allem auch Troesch und Sterling einig sind.³¹ TROESCHER sieht in ihm einen älteren Meister um 1430/40, STERLING einen jüngeren um 1450. Der Aixier Meister war nach der Reife seiner Malerei zu urteilen – sie wurde 1442/45 ausgeführt – sicher so alt wie Konrad Witz. Seine Herkunft weist auf Jan van Eycks Malerei. Er war, wie Sterling richtig beobachtet, weniger mit der Provence verbunden als sein Mitbürger Enguerrand Quarton, der in der «Marienkrönung» und der «Pietà von Avignon» deutliche Einwirkungen der Schule von Avignon verrät, obwohl er aus der Diözese Laon gebürtig war. Mit beiden Malern hat Konrad Witz aber wohl doch nur einen ähnlichen Blick

für die physische Gegenwart des Menschen gemeinsam. Dennoch wirken seine Figuren immer steifer als jene niederländischen.

Nichtsdestotrotz vermute ich im Umkreis des Königs René d'Anjou in Aix-en-Provence und in Avignon einen Teil der künstlerischen Quellen für Konrad Witz. Das Werk, das der Malerei von Konrad Witz am nächsten steht, ist die 78×58 cm grosse Holztafel mit dem seligen Pierre de Luxembourg, die sich im Musée Calvet in Avignon befindet (Abb. 14). Pierre de Luxembourg wurde mit fünfzehn Jahren Kardinal und starb achtzehnjährig 1387.



Abb. 13 Beweinung Christi, Detail in Infrarotaufnahme. (Vgl. Abb. 10).

Er wurde vor allem in Avignon verehrt, wo er begraben ist. GRETE RING datiert die Tafel gegen 1450.³² Es war MELA ESCHERICH, die zuerst auf die Verwandtschaft zu Witz aufmerksam gemacht hat. Sie reihte das Bild unter die von Witz beeinflussten Werke ein. HEINRICH ALFRED SCHMID schrieb im Künstler-Lexikon von Thieme-Becker: «Zweifellos Schule der Provence um 1440 ohne Anklänge an Witz». LEMOISNE datierte um 1430, LABANDE um 1440.³³ Die Tafel befand sich ursprünglich über dem Grab des Seligen in der Kirche der Coelestiner in Avignon. Schreibt Grete Ring «of a rather simplified summery execution», so entspricht diesem von mir nicht negativ empfundenen Charakter auch die Farbgebung. Sie ist der Witzschen unmittelbar verwandt in der lapidaren Gegenüberstellung von ausgedehntem Rot und Grün. Man erinnert sich an die Aussenseiten des Heilspiegelaltars. Die schmale Raumbühne gemahnt an die Bilder der Innenseite, die «rather simplified execution» erinnert an die Aussenbilder, für die man durchaus ähnliches sagen könnte. Im Gegensatz zum Aix-er Meister verbindet sich die Tafel des Pierre de Luxembourg mit dem frühen Witz in dem naiven, ein wenig puppenhaften Einschlag in der Figurenauffassung. Wie die Szene mit Caesar und Antipater oder Esther und Ahasver erinnert auch die Darstellung des Pierre de Luxembourg an das kindhafte-ernste Nachspielen einer Erwachsenen- und Szene (Abb. 1, 14). Auch in den Details gibt es viele Ähnlichkeiten. Die sehr langgezogene, leicht eingebogene Witzsche Nasenform kehrt beim Pierre wieder. Stirn und Wangenkontur sind ähnlich, auch die darauf zulaufende Nase, sowie die breite Gesichtsform an der Schläfe, ohne wirklich fühlbares Knochengerüst. Auch der fast blicklose oder nach innen gerichtete Blick ist mit mehreren Witzschen Figuren vergleichbar, dem Benaja, Abraham, Salomo, der Ekklesia. Die physiognomische Verwandtschaft des Pierre mit den Witzschen Figuren ist noch bis zur späten Magdalena spürbar. Dazu kommt die grosse Verwandtschaft in den Händen. Sie haben kein Knochengerüst, sondern wirken gummihaft weich. Der Handrücken ist etwas fett.

In der ganzen Haltung entfaltet sich die Figur des Pierre parallel zur Hintergrundsfläche, ein typisches Merkmal der Witzschen Kunst, das sich besonders immer wieder in der Armhaltung zeigt. In den Falten freilich gibt es erhebliche Unterschiede zu den scharf geknitterten Formen bei Witz. Das Gewand des Pierre zeigt weiche, schleifende Linien.

In der technischen Ausführung ist manches mit Witz vergleichbar, vor allem die magere Farbmaterie; wie bei den Aussenseiten des Heilspiegelaltars. Der Pinselstrich ist sichtbar. Das Weiss der cappa fordert zum Vergleich mit dem fast wie gespachtelten Gelb der Synagoge heraus. Man könnte noch weitere Beobachtungen anschliessen, zum Beispiel zum Inkarnat oder zur groben Unterzeichnung.

In diesem Bild haben wir jedenfalls das Bruchstück einer Richtung, in der Witz geschult sein könnte. Für die Datierung könnte sich das Jahr 1437 anbieten, als Pierre fünfzig Jahre tot war und man seit 1389 auf seine Seligsprechung hoffte, die aber erst 1527 geschah. Die Tafel befand sich über seinem Grabe. Wenig vor 1437, nämlich am 28. November



Abb. 14 Der Selige Pierre de Luxembourg. Avignon, Musée Calvet.

1435 bekam auch Jean Chapus, der von JEAN BOYER mit dem Meister der Verkündigung von Aix identifiziert worden ist, einen Auftrag, der mit Pierre zusammenhängt. Er sollte einen Altar für Charpentras malen, mit Pierre, der den Stifter vorstellt.³⁴

Konrad Witz ist nach allem eng mit dem Herzogtum Savoyen, der Provence und Burgund verbunden. Es sei auch erwähnt, dass die Person des Stifters des Genfer Altars, François de Metz, nach Burgund und in die Provence weist. JOSEPH GANTNER erwähnt, dass François de Metz in den zwanziger Jahren Kanzler von Burgund war, Erzbischof von Arles und dass er einige Jahre das Bistum Avignon verwaltete, bevor er 1428 Bischof von Genf wurde. Hinsichtlich der Verbindungen des Witzschen Umfeldes nach Avignon möchte ich hier nur andeuten, dass sowohl der Meister von 1445 als auch der Meister der Sierener Tafeln Hinweise auf Avignon zu geben vermögen.

Geht man abschliessend an den Geburtsort von Konrad Witz zurück, nämlich nach Rottweil, wo sich übrigens im Kapellenturm ja ein auf die Wand gemaltes Vesperbild erhalten hat, das, obwohl nur noch eine Ruine, deutliche Erinnerungen an Witz hervorruft – die Madonna in einem Kastenraum – und um 1430 datiert wird³⁵, so war sein Weg von Rottweil nach Basel und vielleicht während der Wanderschaft auch nach Burgund, Savoyen und in die Provence fast zwingend, denn Rottweil hatte die intensivsten Handelsverbindungen eben in den südwestlichen Raum, wie es sich auch 1463 erstmals der Schweizer Eidgenossenschaft als Bundesgenosse anschloss und dann 1519 dem Ewigen Bund angehörte.

Ich meine, dass Konrad Witz seine entscheidenden Erfahrungen dort in Savoyen und Burgund und in der Provence machte und als reifer Meister schliesslich seinen Sitz in Basel nahm.

ANMERKUNGEN

- ¹ HERWARTH RÖTTGEN, *Das Ambraser Hoffjagdspiel*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 57, 1961, S. 39–68. – Derselbe, *Das Ambraser Hoffjagdspiel*, Leipzig 1969, München 1971. Die Zuschreibung wurde übernommen von: UTA FELDGES-HENNING, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz, Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 67, 1967, S. 43–50. – *Spielkarten, ihre Kunst und Geschichte in Mitteleuropa*, Ausstellung der Graphischen Sammlung Albertina Wien, 12. September – 3. November 1974, Nr. 11, S. 39–41. – HERIBERT MEURER, *Das Stuttgarter Kartenspiel*, München 1979, S. 14. – *Gemalte Spielkarten*, Deutsches Spielkarten-Museum Leinfelden-Echterdingen, Ausstellung ab 1. Dezember 1985, Nr. 34, S. 16. – DETLEF HOFFMANN, *Gemalte Spielkarten*, Frankfurt am Main 1985, Seite 35–40.
- ² HERWARTH RÖTTGEN, *Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz*, in: Jahrbuch der Berliner Museen 3, 1961, S. 77–87. – UTA FELDGES-HENNING (vgl. Anm. 1), S. 50–63. – CHARLES STERLING, *L'influence de Konrad Witz en Savoie*, in: Revue de l'art 71, 1986, S. 25.
- ³ HERWARTH RÖTTGEN (vgl. Anm. 2), S. 88–93. – UTA FELDGES-HENNING, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz*, Teil 2, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 68, 1968,

S. 132–146, hat die Tafel, wie freilich auch schon andere vor ihr und wie ich inzwischen glaube zu Recht, nicht als Werk von Konrad Witz anerkannt. Sie lehnte allerdings auch eine Verbindung zur «Pietà ohne Stifter» der Frick-Collection ab.

- ⁴ Die verschiedenen Forschermeinungen sind resumiert bei UTA FELDGES-HENNING (vgl. Anm. 3), S. 135–136.

⁵ CHARLES STERLING (vgl. Anm. 2), S. 19–29.

⁶ GRETE RING, *La peinture française du quinzième siècle*, London 1949, Nr. 210, S. 225.

⁷ Sie wird auch durch die Untersuchungen zum Farbstil des Meisters bestätigt, siehe HERWARTH RÖTTGEN, *Konrad Witz. Analyse und Geschichte seiner Farbgebung*. Ungedruckte Dissertation, Marburg 1958. Neuerdings datiert FLORENS DEUCHLER, *Konrad Witz, la Savoie et l'Italie, Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève*, in: Revue de l'art 71, 1986, S. 7–8 und 15, Anm. 9, den Heilspiegelaltar jedoch versuchsweise nach einer hypothetischen Reise nach Italien auf 1440/41.

⁸ UTA FELDGES-HENNING (vgl. Anm. 1), S. 77, ist allerdings der Meinung, bei dieser Unterzeichnung handle es sich um die Hand eines Werkstattmitgliedes. Die grosse Flüchtigkeit der auch hier linkshändigen Zeichnung spricht aber gerade gegen ein Werkstattmitglied.

- ⁹ UTA FELDGES-HENNING (vgl. Anm. 1), S. 68–88.
¹⁰ HERWARTH RÖTTGEN (vgl. Anm. 2), S. 77–87.
¹¹ Ich sehe, wie ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 4, München–Berlin 1951, S. 150, die grosse Nähe zum «Fürbitte-Altar», im Gegensatz zu FELDGES-HENNING, die das Bild weit von der Werkstatt abrückt.
¹² Siehe UTA FELDGES-HENNING (vgl. Anm. 3).
¹³ MARIANNE BARRUCAND, *Le retable du Miroir du Salut dans l'œuvre de Konrad Witz* (= Travaux d'Humanisme et Renaissance, Bd. 124), Genf 1972.
¹⁴ Vgl. Anm. 7, 2, 1.
¹⁵ Während diese Bemerkungen zum Farbstil auf dem Kolloquium zu Ehren Joseph Gantners durch Farbdiaspositive belegt werden konnten, müssen die Darlegungen hier natürlich etwas abstrakt bleiben.
¹⁶ Siehe LORENZ DITTMANN, *Die Farbe bei Grünewald*, München 1955. – HERWARTH RÖTTGEN (vgl. Anm. 7), S. 106.
¹⁷ Hierbei handelt es sich natürlich um Vermutungen im Rahmen der damals gebräuchlichsten Farben.
¹⁸ Der Begriff Intention bezeichnet für die Farben deren «Ausgestaltung in eine bestimmte Richtung hin», die die objektive Farbe, deren Farbausdruck (zum Beispiel: feierlich) und deren Farbeindruck (zum Beispiel: subjektive Empfindung von Reinheit oder Mischung) betreffen und mit den Farbkategorien des Betrachters zusammenhängen und dem Farbniveau (zum Beispiel: der Farbwahl im Bilde), von dem aus er die Farben sieht; vgl. G. JOHANNES V. ALLESCH, *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*, Berlin 1925 (= Psychologische Forschung, Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften, Bd. 6, 1925), S. 1–91, 215–281. – Siehe HERWARTH RÖTTGEN (vgl. Anm. 7), S. 113–120.
¹⁹ Für die Erscheinungsweise der Farben vgl. DAVID KATZ, *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930 (= Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1. Abteilung, Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband 7).
²⁰ CLAUDE LAPAIRE, *L'encadrement du retable de Genève*. Vortrag gehalten auf dem Kolloquium zu Ehren Joseph Gantners. Siehe hier Seite 128ff.
²¹ Dies wurde von FLORENS DEUCHLER (vgl. Anm. 7) in Zweifel gezogen.
²² Dies geschah schon in meiner ungedruckten Dissertation von 1958 und wurde von UTA FELDGES-HENNING (vgl. Anm. 3), S. 156–157, referiert.
²³ HANS AULMANN, *Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-, Ultraviolett- und Infrarotstrahlen zum Werk des Konrad Witz*, Basel 1958.
²⁴ Vgl. Anm. 8.
²⁵ HERWARTH RÖTTGEN (vgl. Anm. 2), S. 83–84 und Abb. 5. – Die Erstpublikation der Zeichnung geschah durch HANS WENTZEL, *Unbekannte altdeutsche Zeichnungen aus Württembergischen Archiven und Bibliotheken*, in: Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien für Otto Schmitt, Stuttgart 1950.
²⁶ CHARLES STERLING (vgl. Anm. 2).
²⁷ FLORENS DEUCHLER (vgl. Anm. 7).
²⁸ Vgl. CHARLES STERLING, *Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton*, in: Etudes Vauclusiennes, Heft 24–25, 1980–1981, S. 3 und Anm. 14.
²⁹ MARIGNANE, *Le maître de la Pietà de Villeneuve, de l'Annonciation d'Aix... révélé: Enguerrand Charonton*, Paris o.J.; abgelehnt durch HENRI LABANDE, in: Gazette des Beaux-Arts, 1939, Seite 253. Früher hatte schon WILHELM SUIDA, *A newly discovered picture by Conrad Witz*, in: The Burlington Magazine 15, 1909, S. 107 den Jesaias und Maria Magdalena, später als Innen- und Aussenseite des Aix-Altars erkannt, dem Konrad Witz zugeschrieben.
³⁰ Vgl. Anm. 2.
³¹ Dieser Maler hat eine überraschende Vorliebe für die Trias Blau-Rot-Gelb und für den Kontrast Krapp-greller Zinnober/Mennige. Das Kolorit der Pietà Frick gemahnt schlagartig an die Berliner «Kreuzigung». Marias Mantel zeigt ein relativ helles Blau, dem Stoff, auf dem sie sitzt ist goldgelb. Der Verhüllte rechts ist in grelles Mennige/Zinnober gekleidet, Magdalena in Krapprot (eine etwas heller rote Partie im unteren Teil des Mantels sieht aus, als ob dort zunächst ein Kissen für Maria gemalt worden wäre). Die Gesichter von Maria und Christus, nur in unwesentlichen Teilen retouchiert, erinnern stark an Witz, besonders auch an die Köpfe im Kartenspiel. Das System der Falten ist ganz und gar witzisch. Das Infrarotreflektogramm, dessen Kenntnis und Publikationsmöglichkeit ich Berenice Davidson, Frick-Collektion, und Maryan W. Ainsworth, Metropolitan Museum, verdanke, zeigt eine sehr feine Unterzeichnung, die dem Neapeler und Berliner Bild «haargenau» entspricht. Die vom Unterarm Marias gegen die Armbeuge führende schmale Falte ist in der Unterzeichnung ein wenig steiler. Die Schächer waren etwas breiter angelegt, auch ihre Balken. Der ruinöse Bau war als Rundbau mit Umgang und Tambour mit Kuppel geplant. Zu dieser Bildergruppe vergleiche CHARLES STERLING (siehe Anm. 2) und GEORG TROESCHER, *Burgundische Malerei*, Berlin 1966, Bd. 1, S. 341–345.
³² GRETE RING (vgl. Anm. 6), Nr. 106, S. 208.
³³ MELA ESCHERICH, *Ein Werk aus dem Umkreis des Konrad Witz*, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde NF 28, 1926, S. 251. – HEINRICH ALFRED SCHMID, in: Thieme-Becker 36, S. 153. – P.A. LEMOISNE, *Gotische Malerei in Frankreich*, Berlin 1931, S. 89. – HENRI LABANDE, *Les Primitifs Français*, Marseille 1932, S. 27 und 160.
³⁴ Siehe CHARLES JACQUES, *Les peintres du moyen age*, Paris 1941, S. 25, Nr. 41.
³⁵ In ruinösem und übermalten Zustand abgebildet bei AUGUST STEINHAUSER, *Rottweiler Künstler und Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts*, Rottweil 1939, Abb. 12.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 7: Öffentliche Kunstsammlung Basel.
 Abb. 2: Musée d'art et d'histoire, Genève.
 Abb. 3: Historisches Museum Basel. Foto M. Babey.
 Abb. 4: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt.
 Abb. 5, 6: Kunsthistorisches Museum Wien.
 Abb. 8: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.
 Abb. 9, 12: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Gemäldegalerie.
 Abb. 10: The Frick-Collection, New York.
 Abb. 11: Soprintendenza alle Gallerie – Napoli (Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte).
 Abb. 13: Maryan W. Ainsworth, (Metropolitan Museum).
 Abb. 14: Musée Calvet, Avignon.