

angefertigten Porträtstudien hingegen, die in schwarzer Kreide auf blau präpariertem Papier ausgeführt sind, wurden auch von den Zeitgenossen bereits als eigenständige Werke, als „*ritratti alla macchia*“ wahrgenommen. Dass sich die von Caravaggio entwickelte Bilddramaturgie auch im Medium der Zeichnung umsetzen lässt, illustrierte die Rötelzeichnung des Lombarden Tanzio da Varallo, die in effektvoller Verkürzung und kontrastreicher *chiaroscuro*-Modellierung einen gestürzten Soldaten zeigt und als Vorstudie für das 1629 gemalte Altarbild in S. Gaudenzio in Novara diente.

Durch die Zusammenschau von Zeichnungen und Gemälden, vor allem aber durch die pointierte

Ergänzung des Giustiniani-Bestandes und das repräsentative Spektrum an Werken des Caravaggio-Umkreises, gelang es in Berlin, einen zeitgenössischen Blick auf das Œuvre Caravaggios zu eröffnen und den zahlreichen Ausstellungen der letzten Jahre eine rezeptionshistorische Perspektive hinzuzufügen – eine veritable *Hommage*.

DR. DES. ANNETTE HOJER
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Barer Str. 29, 80799 München,
Annette.Hojer@pinakothek.de

Alleinstellungsmerkmale des wahrhaft großen Künstlers

Konrad Witz. Die einzigartige Ausstellung. Kunstmuseum Basel, 6. März–3. Juli 2011. Kat. mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stephan Kemperdick. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2011. 391 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7757-2760-0

Was im Bereich der Alten Meister keineswegs selbstverständlich ist, hat das Kunstmuseum Basel nun erneut geschafft: Nach der großen Holbein-Ausstellung von 2006 zeigt es jetzt, ausgehend von dem eindrucksvollen eigenen Bestand, praktisch alle transportfähigen Arbeiten des Konrad Witz (nachweisbar von 1434-44). Damit steht wiederum ein stark mit Basel verbundener Künst-

ler im Mittelpunkt einer groß angelegten Schau. Das Kunstmuseum ergänzt so die seit einiger Zeit in der Neuhängung der ständigen Ausstellung zu beobachtende Neubewertung der eigenen Bestände, die die Spezifika der Basler Sammlung ausgesprochen gewinnbringend hervorhebt. Diese liegen gerade in der Kunst des 15. und 16. Jh.s, die im weiteren geographischen Einzugsbereich Basels entstanden ist oder gesammelt wurde. Mit dieser Neuorientierung werden zum einen ungewöhnliche Werke neu ‚entdeckt‘, zum anderen manifestiert sich hier ein kunsthistorisches Interesse, das sich an Fragen nach Stil, künstlerischer Handschrift und Tradierung abarbeitet – stets einer nicht unproblematischen normativen Entwicklungsgeschichte von Kunst folgend.

Konrad Witz verdankt seine Entdeckung in den Quellen dem Basler Kunsthistoriker Daniel Burckhardt, der 1901 als erster die Verbindung zwischen der Signatur des berühmten Genfer Pe-



Abb. 1 Konrad Witz, Abisai vor David, Innenseite des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum (Kat.nr. 11)

phase grundlegend restauriert wurden. Da das Œuvre des Künstlers nicht sehr umfangreich ist, haben die Kuratoren entschieden, dem Publikum auch Wandmalereien als fotografische Reproduktionen in Originalgröße zu zeigen; der Genfer Altar konnte nicht transportiert werden, ist aber im Maßstab 1:1 als Foto in der Ausstellung präsent.

trusaltars (hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea M CCCC XLIII) und Dokumenten in Basler Archiven zu dem aus Rottweil eingewanderten, 1434 in der Stadt am Rheinknie zünftig gewordenen Maler herstellte. Die These, dass „conradus sapientis“ mit Konrad Witz identisch sei, ist von der Forschung mehrheitlich übernommen worden und liegt auch der jetzigen Ausstellung zugrunde. Sie beruht auf der möglichen Übersetzung von Witz mit „sapientis“ wie auf der archivalischen und stilkritischen Rekonstruktion seines Werkkomplexes.

Der Ausstellung kommt das Verdienst zu, ausgehend von dieser Gemengelage, Chronologie und Zuschreibung der Werke des Konrad Witz nochmals auf den Prüfstand zu stellen. Dazu wird vor allem der direkte Vergleich der Originale ermöglicht, die zum großen Teil in der langen Vorlauf-

BASEL UND DAS KONZIL

Doch nicht nur das Œuvre Witz' wird gezeigt, vielmehr wird das Tableau einer Zeit vorgeführt, in der Basel – nach Enea Silvio Piccolomini – das Zentrum der Christenheit war (oder ihm zumindest nahe – vgl. Kat., 23): Von 1431-49 brachte das Konzil hohe kirchliche und weltliche Würdenträger in die Stadt und in ihrem Gefolge auch ‚Dienstleister‘ aller Art. Welche künstlerischen Entwicklungen mit dem Konzil in Zusammenhang stehen, ist keineswegs gesichert; es ist jedoch davon auszugehen, dass die Konzilsteilnehmer durchaus einen ‚Kunstmarkt‘ geschaffen haben, wie der Auftakt der Hängung mit den leider sehr stark überarbeiteten Fragmenten des Totentanzes, die dem Umkreis von Konrad Witz zugeschrieben werden, belegt. Den chronologischen Durchgang durch dessen Œuvre lassen die Kuratoren mit dem Heils-

spiegelaltar beginnen, der um 1435 datiert wird und von dem zehn erhaltene Bildtafeln und eine Kopie aus den 1930er Jahren zu sehen sind. Sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog ist dieser Altar ein zentrales Argumentationsglied in der Charakterisierung des Konrad Witz als Neuerer der Malerei.

Denn diese Beobachtung, die in der Kunstgeschichte schon fast zu einem Allgemeinplatz versteinert ist, wird hier geprüft, fundiert und nachdrücklich bestätigt. In der Tat beeindruckt die Tafeln des Heilsspiegelaltars durch die malerische Qualität der Wiedergabe von Texturen und Objekten. Samt und Seide der kostbaren Gewänder der Heiligen zelebrieren einen haptischen Reiz, und der metallische Glanz ihrer Rüstungen reflektiert farbig gebrochenes Licht. Die Anordnung der Tafeln im Altar ist ungeklärt; sicher ist jedoch, dass sämtliche Außenflügel Figuren in architektonischen Nischen zeigen, die Innenseiten Figurenpaare vor Goldgrund (*Abb. 1*). Die Räumlichkeit der dargestellten Architektur beruht auf perspektivischen Konstruktionen, aber vor allem auf dem intensiven Einsatz von Schatten: Die architektonischen Rahmungen, die den Blick in das Innere der Nischen frei-

zugeben scheinen, werfen selbst Schatten in die Räume, ebenso wie die Figuren, die im Rauminnere platziert sind. Plastisch treten Ecclesia und Synagoge (*Abb. 2*), der Hl. Augustin und der Hl. Bartholomäus hervor, die zusammen mit einer Verkündigung, von der leider nur der Engel erhalten ist, und zwei weiteren fehlenden Heiligen auf den Außenseiten zu sehen waren.

Die Innenseiten entfalten aufgrund ihres Goldgrundes eine prachvollere und flächigere Wirkung, ein Effekt, durch den die Figurenpaare dreidimensional herausgestellt werden. Das Volumen von Sibbechais Rüstung und seine stolze, raumgreifende Haltung haben dem Künstler höchstes Können in der Darstellung von Plastizität abgefordert. Im polierten Stahl der Rüstung, die aus Licht- und Schattenpartien geformt ist, bricht sich das Blau seines Umhangs ebenso wie das Rot



Abb. 2 Witz, Synagoge, Außenflügel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum (Kat.nr. 3)

des Samtumhangs seines Begleiters Benaja. Der Künstler inszeniert Spiegeleffekte, die die Oberfläche der Rüstung genauso aufheben wie die Flüchtigkeit der Tafel selber.

So unerwartet brillant wie ihr malerischer Anspruch ist auch das Thema der Tafeln: Das, was nach dem *Speculum humanae salvationis* als „Heilsspiegelaltar“ bezeichnet wird, stellt in typologischer Manier Figurationen des Neuen den Präfigurationen des Alten Testaments gegenüber. Gemäß dieser exegetischen Tradition sind auch die Rekonstruktionsversuche des Altars verlaufen, die im Katalog diskutiert und um den Vorschlag erweitert werden, es könne sich auch um einen Schrein-altar gehandelt haben, dessen Mitte einzig von einer thronenden Madonna gebildet worden sei. Trotz guter Argumente, die für eine solche Rekonstruktion sprechen, bleibt doch die Frage, wie plausibel ein Altar gewesen wäre, der die neutestamentliche Heilsgeschichte gänzlich unberücksichtigt gelassen, bzw. einzig in eine Madonna komprimiert hätte.

Es ist häufig versucht worden, einen Zusammenhang zwischen dem Altar und dem gleichzeitig in Basel stattfindenden Konzil herzustellen (Kat., 98-100). Dazu werden sein (hypothetischer) ursprünglicher Aufstellungsort, die Kirche zu St. Leonhard, ebenso angeführt wie seine spezifische typologische Thematik auf Konzils-Diskussionen zur Einheit der christlichen Kirche bezogen. Der Katalog fasst diese Positionen zusammen, scheint jedoch einer engen Beziehung zwischen Altar und Konzil eher skeptisch gegenüberzustehen, nutzt sie aber, um die Datierung um 1435 zu untermauern. Interessant an diesem Vorgehen ist, dass die historische Kontextualisierung letztendlich vor allem der Datierung dient, während die thematisch-kulturgeschichtliche Verbindung als zu spekulativ nicht weiter verfolgt wird.

MODERNITÄTSSIGNALE

Obwohl die Ausstellung chronologischen Kriterien folgt, schafft sie es, durch Hängung und fein dosierte Ergänzungen – z.B. der Jesaja-Tafel Bartéle-

my van Eycks – das Augenmerk der Betrachter auf die ‚realistische‘ Wiedergabe von Wirklichkeit zu lenken: Schattenwürfe und Räumlichkeit werden zu Signalen von ‚moderner‘ Kunst, ebenso wie die Beobachtung der Lebenswelt. Wo Witz schließlich unübertroffen ist, wird auf dem berühmten Bild des *Wunderbaren Fischzugs* deutlich: Wie schon auf dem Basler *Christophorus* ist die Darstellung von Wasser mit einer Raffinesse ausgeführt, die ein beinahe experimentelles Verhältnis zu dessen Spiegelungen und Lichtbrechungen suggeriert. Der im See strampelnde Petrus mit seinem unter Wasser aufgebauchten Gewand, das ihn dennoch nur entblößt, ist so voller Bild-Witz, dass ‚Sapientis‘ fast eine Untertreibung scheint. Der Landschaftshintergrund, der territoriale, politische und ästhetische Dimensionen vereint, lässt sogar noch auf der fotografischen Reproduktion die Faszination an dem Basler Künstler eindeutig nachvollziehen.

Ausgehend vom Petrus-Altar wendet sich die Ausstellung dann der Nachfolge des Konrad Witz zu. Dieser wird einerseits als stilbildend für die Konzeption von Landschaftsmalerei vorgestellt, andererseits jedoch als singular beschrieben, denn seine Leistungen seien keineswegs sofort in die Kunst seines (weiteren) Umkreises übernommen worden. Tatsächlich scheinen die im weiteren Verlauf der Schau gezeigten Bilder einen ‚Rückfall‘ zu illustrieren – jedenfalls dann, wenn Innovation und Modernität an einer ‚realistischen‘ Wiedergabe von Welt gemessen werden. Auch wenn das Anliegen der Ausstellungsmacher ist, Wandlungsbewegungen von Motiven und künstlerischen Errungenschaften sichtbar zu machen, so wird doch die Unterordnung der Nachfolger-Gemälde unter die als herausragend stilisierte Figur des Konrad Witz diesen Bildern nicht gerecht.

Das zeigt sich besonders an einem so monumentalen Altar wie dem Feldbacher (*Abb. 3*), dessen Ausleihe aus dem Historischen Museum Thurgau zu Recht Aufsehen erregt hat. Dessen völlig eigenständige Bildfindung, die eine klassische Kreuzigungsszene vor einem Weltbildhintergrund zeigt, lässt sich mit einer Kategorie wie ‚Realismus‘ kaum fassen. Die schweren Figuren, deren

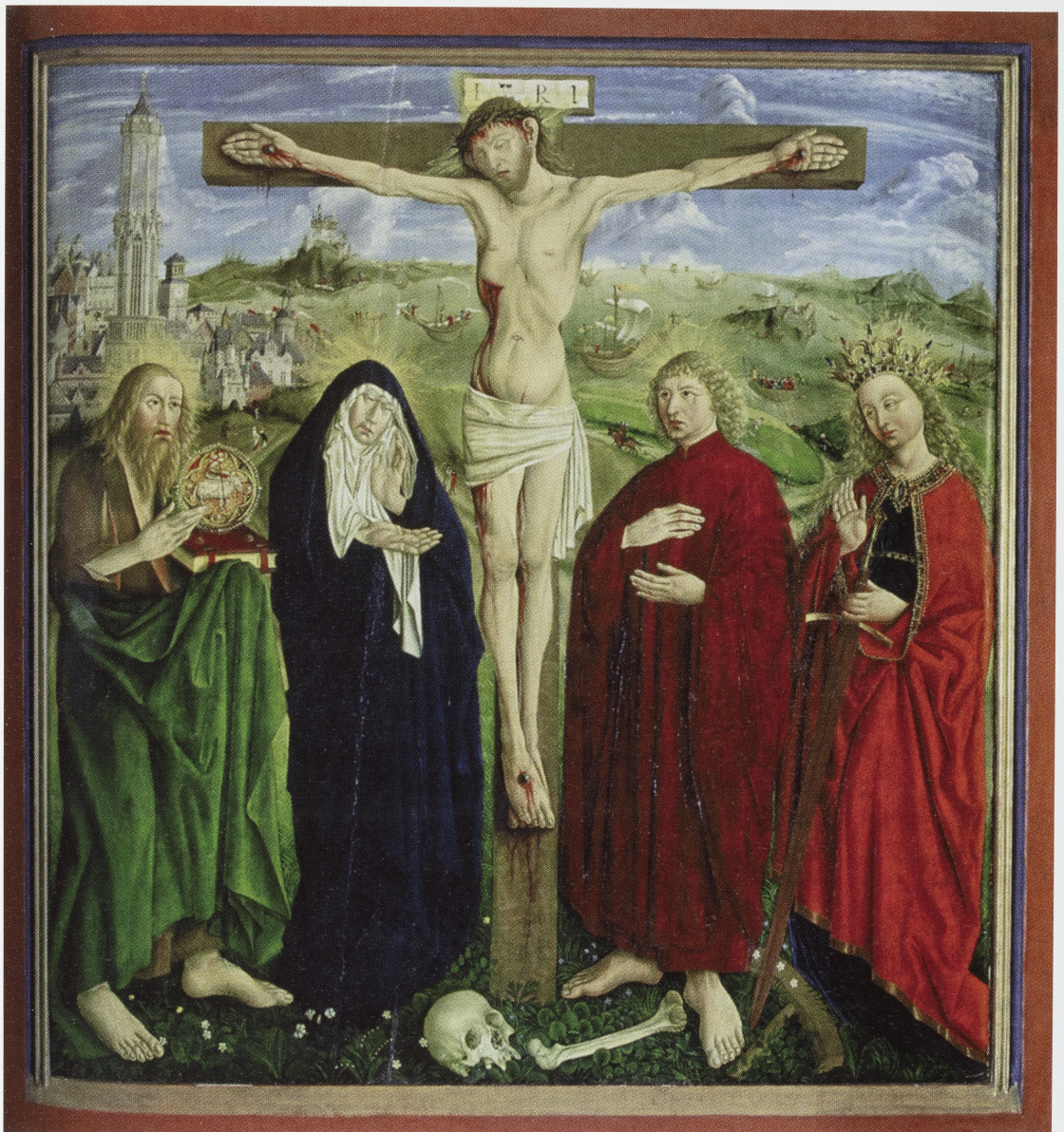


Abb. 3 Meister des Feldbacher Altars, Mitteltafel des Feldbacher Altars, um 1450. Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau (Kat.nr. 68)

Gesichter und Hände in einem herkömmlichen Sinn geradezu unproportioniert erscheinen, haben eine Wirkmacht, die ihresgleichen sucht. Die Hintergrundlandschaft zeigt eine Mittelmeerwelt in sphärischer Krümmung, mit Galeeren, Kreuzzügen und einem nordeuropäischen Himmlischen Jerusalem – alles in ein überirdisches Leuchten getaucht. Diese Eigenheiten des Feldbacher Altars lassen den Bezug zu Konrad Witz weniger interessant erscheinen, als mögliche kulturgeschichtli-

che Fragen z.B. nach der Tradition und Bedeutung von Weltlandschaften einen Erkenntnisgewinn versprechen.

Der Ausstellungskatalog fungiert zugleich als Werkverzeichnis und vertritt den Anspruch, den künstlerischen Werdegang des Konrad Witz zu rekonstruieren, ebenso wie den Einfluss, der von seinem Werk ausgegangen ist. Dazu fächert

Bodo Brinkmann die Biographie des Künstlers entlang aller bekannten archivalischen Dokumente neu auf – wobei er den Bogen von Hans Witz (1427), vermutlich dem Vater Konrads, bis zu Iohannis de Sapientibus (1478), der vielleicht ein Nachkomme des Basler Künstlers war, spannt. Die in der Auflistung suggerierte Objektivität des Quellenmaterials wird durch den Verweis auf die großen Lücken in der Überlieferung durchaus relativiert; ebenso wie die Verwirrung um den Namen (Witz – „Sapientis“) thematisiert wird – was es schlicht unmöglich macht, Stationen von Witzens Ausbildung archivalisch zu rekonstruieren.

Die Frage nach der künstlerischen Entwicklung lässt sich also im Grunde nur über den stilistischen Befund beantworten, was Stephan Kemperdick in seinem Katalogbeitrag eindrucksvoll leistet. Er stellt über genaue Bildbetrachtungen und Vergleiche eine direkte Verbindung zu Jan van Eycks *Genter Altar* her: Der Heilsspiegelaltar sei mit seinen architektonischen Nischen, seinem Einsatz von Schatten und dem perspektivischen Ausgreifen in den Betrachtarraum ohne eine fundierte Kenntnis des van Eyckschen Werkes nicht denkbar. Deutlich ist der Wille des Autors, künstlerische Errungenschaften an bestimmte Orte und Personen zu binden. Es ist einerseits ein verständliches historisches Anliegen, Akteure von Veränderungen zu bestimmen. Andererseits jedoch liegt in der Fragestellung die Crux, dass ‚Neuerungen‘ nur ‚großen Individuen‘ gutgeschrieben werden sollen. Aber wenn der Katalog schon Jan van Eyck zum großen Modell der Witzschen Kunst macht und die Ausstellung ohnehin Fotografien als adäquate Reproduktionsmedien betrachtet, dann wäre auch die ‚Präsenz‘ des Genter Altares wünschenswert gewesen.

Ausstellung und Katalog sind der historischen Person Witz auf der Spur, kämpfen aber eben auch um die Aufwertung seines Werks, das für den Bereich des Oberrheins als singular charakterisiert wird. Vielleicht hätte aber ein intensiverer Blick auf das Konzil Basel als einen (Transit)Ort von Kulturtransfer herausstellen können, der die (künstlerische) Verbindung zu den Niederlanden auch politisch und kulturgeschichtlich plausibel

gemacht hätte. Diese Fragen zu verfolgen, hätte sich gerade auch deshalb angeboten, weil das Basler Doktoratsprogramm ProDoc „Kulturtransfer“ unter genau diesem Stichwort die Geschichte des Konzils als Ort des Austauschs von Kunst beleuchtet. Zwar hat Ursula Lehmann einen längeren Katalogbeitrag über das Konzil beigesteuert, doch dieser bleibt merkwürdig abgelöst von den Bildern.

Einzelne Bezüge stellen auch die Katalognummern her, die jeweils praktisch ein eigenes Unterkapitel bilden, welches über den Stand der Forschung informiert, den materiellen Befund erläutert, Vergleiche zu anderen Werken zieht und schließlich inhaltlich-thematische Überlegungen präsentiert. Fast alle Katalogeinträge werden von einem eingehenden restauratorischen Bericht komplettiert, der sämtliche Infrarotaufnahmen kommentiert, die auch in der Ausstellung zu sehen sind – dort leider ohne Erklärungen. Das ist aufgrund des oft schlechten Erhaltungszustands der Witzschen Tafeln eine einleuchtende Ergänzung. Doch die Versuchung, über eine derartige naturwissenschaftliche Untersuchungsmethode einen objektivierenden Blick auf den Diskurs vom großen Künstler zu werfen, ist nicht minder groß.

Vor diesem Hintergrund beantwortet sich die Frage, warum die Ausstellung in ihrem Untertitel als „einzigartig“ klassifiziert werden musste, nochmals neu: Nicht nur ihr immenser Leih-Aufwand begründet das Epitheton, auch ihr Programm ist darin zusammengefasst. Und hier ist Konrad Witz als Einzigartiger eben auch eine verpasste Chance, Zusammenhänge ohne hierarchisierende Klassifizierung sichtbar zu machen.

DR. MAIKE CHRISTADLER
 Historisches Seminar der Universität Basel,
 Hirschgässlein 21, CH-4051 Basel,
 maike.christadler@unibas.ch