

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

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 28 (1926)

Heft: 2

Artikel: Die Prologfiguren des Heilsspiegelaltars von Konrad Witz

Autor: Escherich, Mela

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-160614>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

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

Die Prologfiguren des Heilsspiegelaltars von Konrad Witz.

Studie von *Mela Escherich.*

Des Konrad Witz' Heilsspiegelalter ist, abgesehen von dem künstlerischen Ereignis, das er schon zu seiner Entstehungszeit gewesen sein muß, eine Außerordentlichkeit des Darstellungsgegenstandes. Denn er ist, obwohl das ganze Mittelalter mit den Motiven des Heilsspiegels, der Propheten-, Sibyllen-, Ecclesia-Dialoge literarisch und künstlerisch bis zum Springen erfüllt war, das einzige Werk, das diesen Stoff zusammenfassend, als Riesenbilderbuch auf den Altar bringt.

So knapp und klar sich alles in des Witz' Werk entrollt, so weit verzweigt rankt sich bis aus dem Urchristentum die Fülle der Motive in unzähligen Varianten knospend herauf, bis sie sich hier zu reichster Blüte entfaltet.

Erst die neueren Entdeckungen, durch welche der seit mehr als einem Jahrhundert zerrissene Altar nahezu wieder Vollständigkeit erreicht hat, enthüllen die große Bedeutung dieses Werkes auch nach dem religiösen Inhalt hin; erst durch sie klären sich die Zusammenhänge auf, die Witz mit den Ideen seiner Zeit und denen des ganzen Mittelalters verbinden. Der geniale Wurf liegt in der Komposition, wie die einzelnen, wirksam aus der wirren Masse des Heilsspiegels ausgewählten Szenen aus ihrer Folge gebracht und zu einem dramatischen, in einem Mittelstück gipfelnden Aufbau gruppiert werden, wodurch in die Monotonie der Prototypen Steigerung und Spannung tritt; und wie das Ganze durch den eröffnenden Aufzug der Prologfiguren zu einer geschlossenen Einheit wird.

Nimmt man die einzelnen Szenen heraus, wirkt jede als unverständliches Fragment. Die Reihe der figürlichen Duette erhält erst Sinn im Gefüge. Dies gilt auch für die vier Gestalten, die ich als Prologfiguren bezeichne, weil sie in gleicher, einführender Rolle wie in den Mysterienspielen auftreten. Diese Gestalten sind es, mit denen Witz uralte reiche Tradition zum Abschluß führte; denn nach ihm kamen keine neuen Typen mehr auf.

* * *

Ecclesia, Synagoge. Wenn der Beter durch die Kirche auf den geschlossenen Altarschrein zuschritt, so erblickte er, wie in einem Bühnengehäus, in dessen durchschnittenen Stockwerke man hineinsieht, in zwei übereinanderliegenden Räumen vier heranwandelnde Gestalten: oben die stolz einherschreitende Ecclesia und die bei ihrem Anblick aller Kraft beraubte Synagoge, unten den Kirchenvater

Augustin und als (verschollenes) Gegenstück wahrscheinlich den Propheten Jesaias ¹⁾).

In beiden Geschossen scheint ein Dialog im Gang zu sein. Jener zwischen den beiden Frauen hat die höchste Steigerung erreicht.

Fragen wir zunächst: woher kommen Ecclesia und Synagoge? Die bekanntesten Darstellungen sind die am Straßburger Münster und Bamberger Dom. Aber dort haben sie keinen Zusammenhang mit Heilsspiegelszenen.

Und doch sind sie ursprünglich aus diesem Ideenkreis entstanden; denn die Darstellung der Prototypen ist älter als die der Personifikationen. Bereits um das Jahr 400 wurde laut eines Briefes von Paulin von Nola eine Basilika mit Bildern des Alten und Neuen Testaments in typologischer Aufstellung geschmückt. Es folgen im 5. und 6. Jahrhundert die großen Mosaiken von S. Maria Maggiore und San Vitale in Ravenna und im 7. Jahrhundert nach dem Norden wandernde Bilderbibeln, in denen Gegenüberstellungen von Szenen des alten und neuen Bundes stattfinden. Und zwar vorwiegend solche, die den *Opfergedanken* behandeln. Abel mit dem Lamm, Melchisedek und den Brot und Wein opfernden Abraham. Das Neue Testament wird nicht als feindlicher Gegensatz sondern als Fortentwicklung des Alten behandelt.

Dann folgt in karolingischer Zeit, sichtlich im Zusammenhang mit der wachsenden politischen Machtstellung der Kirche, die Allegorisierung der beiden Testamente in weibliche Typen als Ecclesia und Synagoge. Sie entstand mit dem Wechsel in den theologischen Abhandlungen, wo an Stelle der Traktate über die biblischen Prototypen die *Streitgespräche* beider Kirchen treten.

Schon aber auch erschien neben dem geschriebenen das gesprochene Wort, und wahrscheinlich sind es die in den Kirchen aufgeführten Dialogszenen, die ebenso wie die Karfreitagsklagen Mariä-Johanni der bildenden Kunst als Vorbild dienten, zunächst in der Elfenbeinplastik. Ecclesia und Synagoge stehen manchmal mit Maria und Johannes unter dem Gekreuzigten. Ecclesia fängt mit einem Kelch oder Henkelkrug das Blut aus Christi Seitenwunde auf, oder hält eine Fahne oder in bezug auf das Symbolum einen Zweig mit drei herzförmigen Blüten. Ihr Haupt ist mit dem Mantel bedeckt oder mit einer Krone. Vereinzelt hat sie Nimbus. Zuweilen steht eine Kapelle hinter ihr. Synagoge trägt Fahne oder Palme. Sie wendet sich fliehend mit gerungenen Händen vom Kreuz weg. Als Gegenstück zur Kapelle steht hinter ihr ein Gebäude mit Zinnen und kleinen Türmen. In einigen Darstellungen sitzt Synagoge, hält Fahne und Beschneidungsmesser und die siegreiche Ecclesia schreitet mit erhobenem Dreizack (Trinitätssymbol) auf sie zu. Zuweilen erscheint Ecclesia gepanzert mit Schild und Helm als walkürenhafte Braut Christi. In der Miniaturkunst entwickeln sich dann die Typen weiter. Besonders Synagoge wird schärfer charakterisiert. Sie trägt nun das spitze Judenhütlein, hält in der Hand ein Böcklein oder einen Bockskopf als Zeichen des blutigen Opfers im Gegensatz zum unblutigen der Kirche, Fahne und Gesetzestafeln. Ecclesia erscheint mit Buch und Kreuz-

¹⁾ Neue Ergebnisse über Konrad Witz; Zeitschr. f. bild. K. 9./10. H., 1925.

fahne, in Krone und Mantel. Sie heftet den flammenden Blick vernichtend auf die Gegnerin. Diese sinkt unter ihren Worten und Blicken zusammen. Die Fahne knickt in ihrer Hand, die Gesetzestafeln entfallen ihr. Häufig sind ihr die Augen verbunden, zum Zeichen ihrer Blindheit hinsichtlich der Erkenntnis des Heils.

Wir können, wie *Paul Weber* in seiner trefflichen Arbeit über dieses Thema ¹⁾ nachgewiesen hat, die Entwicklung fortlaufend in der Literatur verfolgen, sowohl in den theologischen Traktaten, wo die Dialoge der beiden Kirchenfürstinnen eine immer leidenschaftlichere Färbung annehmen, als, seit dem 11. Jahrhundert, im geistlichen Schauspiel, das den Künstlern die reichste Anregung bot. In den Propheten-, Weihnachts-, Fastnachts-, Passions-, Anti-Christ-Dramen treten die beiden Frauen, ihr Streitgespräch anhebend, meist prologartig zu Beginn des Stückes oder, in den Passionsspielen, nach Christi Tod auf. Synagoge rühmt sich, die Propheten geboren und zu Jerusalem als Königin geherrscht zu haben. Ecclesia erwidert ihr: «Ich bin die Königin, die dich deiner Herrschaft enthebt. Erst zitterte der Erdkreis vor dir; jetzt liegst du zu meinen Füßen. Zum Schluß des Gesprächs erscheinen Engel, die der Synagoge ihre Fahne zerbrechen und ihr die Augen verbinden. In manchen Spielen erleidet sie den Martertod.

Entsprechend der zunehmenden Macht der Kirche betont sich in der Darstellung immer stärker Ecclesias Herrschertum und Triumph.

Zuweilen erscheinen die Gegnerinnen reitend, die eine zu Pferd, die andere auf einem Esel. Vielleicht handelt es sich hier wiederum um eine Übernahme aus dem Schauspiel.

Seit dem 13. Jahrhundert entspinnt sich, wiederum in Parallele mit der Entwicklung der Dramas, und zwar des Himmelfahrtsspiels, zwischen den beiden allegorischen Gestalten und dem Inhalt des Heilmotivs stärkere Beziehung. Sahen wir vorher Ecclesia und Synagoge nur unter dem Kreuz in Zusammenhang mit der Erlösung gebracht, so zeigt sich jetzt systematische Aufrollung des Themas.

Die Allegorie wird Prolog der Mystik. Am Straßburger Münster enttreten Ecclesia und Synagoge dem *Marienportal*, wo in Reliefs die Schlußszenen des Trinitarischen Mysteriums, die Himmelfahrt und Krönung Marias dargestellt sind. Ursprünglich waren in den Leibungen die zwölf Apostel aufgestellt als Verkündiger der zwölf Sätze des Glaubensbekenntnisses. Bekenntnis und Mythos sind also als Gesamtdarstellung des Portals vereinigt und beides verkörpernd, erscheint Ecclesia. Wahrscheinlich befand sich ursprünglich auf dem stark erneuerten «Tod Mariä» die aus den Maria-Himmelfahrtsspielen übernommene Zwischenszene der lästernden Juden, die zur Strafe mit Blindheit geschlagen wurden. Die Szene ist auf einem Relief am Chor von Notre-Dame von Paris erhalten.

¹⁾ *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge.* Stuttgart 1894.

Der Zusammenhang der Ecclesia mit Mariendarstellungen ist im 13. und 14. Jahrhundert nicht selten. Die bekanntesten Beispiele sind neben Straßburg das Marienportal am Dom zu Magdeburg und an der Liebfrauenkirche zu Trier.

Wichtig für unsere Betrachtung ist besonders ein Typus des 12. Jahrhunderts. Auf dem *Hohenlohekreuz* in St. Maria-Lyskirchen in Köln sitzt Ecclesia mit dem Kelch zwischen den *Prototypen des Meßopfers*: Abels Opfer und Abraham vor Melchisedek. Die Darstellung bezieht sich auf die Worte des gregorianischen Messtextes, die der Priester nach der Konsekration spricht, in denen die beiden alttestamentlichen Opfer erwähnt werden.

Auf einem gleichzeitigen rheinischen Emailkruzifix im Kunstgewerbemuseum zu Berlin hat Christus als das Lamm Gottes zu seinen Seiten Abel und Melchisedek; im obern Kreuzarm erscheint Ecclesia, im untern Synagoge.

Überblicken wir die Entwicklung, so zeigt sich folgendes: Ecclesia und Synagoge verkörpern in ihren Tributen vornehmlich die liturgischen Gegensätze des unblutigen und blutigen Opfers; in ihrem Gebaren den Triumph des Christentums über das Judentum.

Das *Opfermotiv* ist das ältere und ebbt im 13. Jahrhundert ab; wahrscheinlich durch den Einfluß der Spiele, in denen die dramatisch dankbare Streitszene überwog. Übernommen wird es jetzt vom *Heilsspiegel*, in dessen breiter typologischer Ausarbeitung das Mysterium zum lang sich vorbereitenden Weltgeschehnis wird. Aber in diesem ganz auf das Ereignis gestellten Bilderbuch finden die allegorischen Gestalten der beiden Kirchen keinen Raum.

Auch in der *Armenbibel* ist für das Streitgespräch der Gegnerinnen keine Tendenz. Hier erscheint nur die der Ecclesia parallele Gestalt der Braut des Hohen Liedes. Das Hervorgehen Ecclesias aus der Seitenwunde, wie es im *Officium de corde Jesu* angedeutet wird, hat in der Kunst keine Aufnahme gefunden, obwohl es in engstem Zusammenhang mit dem Ideenkreis des Heilsspiegels und der Armenbibel steht.

Das alte Testament wird in der Armenbibel durch die Propheten vertreten, die in je vier Brustbildern die neutestamentlichen Szenen umgeben.

Soweit stand die Entwicklung um 1430.

Konrad Witz, aus Konstanz kommend, brachte für sein Thema ohne Zweifel Vorkenntnisse mit.

Eindrucksvolle Werke seiner Zeit waren die von Kaiser Siegmund 1417 der Augustinerkirche gestifteten Fresken mit den herrlichen Gestalten der Könige, Propheten und Sibyllen; waren die stilistisch Witz nahestehenden Glasfenster zu Ravensburg und Eriskirch am Bodensee, die dem Darstellungskreis der *Biblia pauperum* angehören; waren die Prophetenbilder der alten Fresken von St. Georg auf der Reichenau.

Er war anscheinend vollkommen bekannt mit den typologischen Vorstellungen seiner Zeit und, durch künstlerische und literarische Vermittlung, auch mit denen früherer Jahrhunderte. Sein Werk ist kompositionell nicht allein

mit der Treffsicherheit genialen Impulses, sondern aus Kenntnis des Stoffes und Vertrautheit mit seiner Entwicklung aufgebaut. In logischer Folgerung des Zusammenhangs der Ecclesia-Allegorie mit den typologischen Motiven — ein Zusammenhang, der im Heilsspiegel verloren gegangen war! — setzte darum Witz als Titel und Einleitung zu seinem Heilsspiegelaltar auf dessen erste Schau-seite die Gestalten Ecclesia-Synagoge.

In den Prophetenspielen, wo jede Spielergruppe ihr «Haus» oder ihre «Burg» hatte, wie es in den Spielordnungen heißt, stand Ecclesia in oder vor dem «cristenen Hus» und Synagoge in der «Judenschül». Erst bei der tätlichen Beschimpfung näherten sich dann die Frauen einander. Diese «Häuser» wurden von der Kunst übernommen; frühe schon, wie oben erwähnt, auf den Kreuzdarstellungen als hinter den Figuren stehende kleine Gebäude, oder auch, wie auf den *Deckenfresken der Kirche zu Zillis, Kanton Graubünden*, 13. Jahrhundert, als Torkulissen, denen die Gegnerinnen enttreten. In burgundischen Miniaturen des 15. Jahrhunderts, besonders der *Historienbibel (Ms, franc. 166) der Nationalbibliothek, Paris*, wo ganze Spielszenen, aus den Dramen übernommen, dargestellt sind, gruppieren sich die Häuser, eine mit Plastik reich geschmückte Kirche und die etwas einfachere Synagoge gegenüber, in offener, von Zuschauern belebter Szene, in der sich die Frauen begegnen.

Witz, bei seiner Vorliebe für Innenräume und kahle getünchte Wände, hat die Begegnung in eine Stube verlegt. Da aber die Schnittfläche der geschlossenen Flügel das Bild hälftete, wirkt jede Figur als in einem «Gehäus» für sich stehend. Damit wird eine ganz neue Wirkung erzielt, deren Bedeutung dann freilich nicht in den dramatischen Einflüssen gipfelt, sondern in rein künstlerischen Problemen der Raumgestaltung und Dimensionalfragen, worin Konrad Witz für sein Jahrhundert das Größte geleistet hat.

* * *

Augustinus. In der untern Reihe erscheint auf der Seite der Ecclesia der heilige Augustin.

Augustinus spielt in den Dramen eine große Rolle, obgleich er eigentlich durch einen Irrtum zu ihr gelangte. Seine Rolle bezieht sich nämlich im wesentlichen auf einen Traktat, als dessen Verfasser im Mittelalter Augustinus galt. Tatsächlich aber gehört diese Schrift, «sermo beati Augustini contra Paganos, Judaeos et Arianos de symbolo», in die pseudo-augustinische Literatur und ins 5. oder 6. Jahrhundert ¹⁾.

Der «Sermo» wendet sich gegen die Juden und Heiden und sucht ihnen aus dem Alten Testament die Messiade zu beweisen. Zum Zeugnis werden Moses und die Propheten aufgerufen, die ihre Prophezeiungen sprechen. Dieser Sermo

¹⁾ Aus obigem.

war für die Mysterienspiele maßgebend; besonders in den Prophetendramen wurden ganze Stellen wörtlich aus ihm entnommen. Und da man als Verfasser St. Augustin annahm, erhielt dieser als eine Art Prologus in den Spielen das Wort.

Übrigens könnte Augustinus, da er selbst durch zahlreiche Aussprüche wesentlichen Anteil an der Entwicklung des christlichen Mysteriums hat, als der geistige Vater des Heilsspiegels bezeichnet werden, so daß seine Anwesenheit als neutestamentlicher Zeuge in Parallele mit den Propheten, Moses, David, Nebukadnezar, Virgil und der Sibylle durchaus sinngemäß ist.

In dem Benediktbeurener Weihnachtsludus, 13. Jahrhundert, sitzt Augustinus, das Spiel eröffnend, inmitten der Szene ¹⁾. Zu seiner Rechten stehen die Propheten und die Sibylle, zu seiner Linken die Juden mit ihrem Hohepriester. Jesaias und Daniel singen Prophetien, die die Juden mit Geschrei und Tumult erwidern. Nach diesem Vorspiel beginnt das Weihnachtsdrama. In einem Frankfurter Passionsspiel beschließt Augustinus das Stück, indem er nach Ecclesias Streit mit Synagoge, eine Anzahl Juden tauft.

In manchen Dramen fällt die Rolle Augustins der Ecclesia zu. Dann thront Ecclesia in der Mitte und Augustinus steht den Juden gegenüber. Er schwingt sein Buch und sie ihre Gesetzestafeln; aber endlich durch die kirchenväterliche Eloquenz besiegt, lassen sie die Tafeln fallen und Ecclesia führt den Auferstandenen heran, dem die Juden huldigen müssen.

Augustinus und Ecclesia treten in den Spielen in Wechselbeziehung. Wenn Witz daher den Heiligen unter Ecclesia stellte, auch fast in derselben Haltung wie jene, so gab er damit für die untere Reihe eine variierte Wiederholung des oben begonnenen Themas.

Möglicherweise könnte für die Wahl des Kirchenvaters aber auch ein Wunsch des Stifters maßgebend gewesen sein, sofern Wendland mit seiner Vermutung, daß der Altar für das Augustinerstift St. Leonhard in Basel gemacht wurde, recht behalten sollte.

* * *

Jesaias. Dieser Name kann hier nur fragweise genannt werden, da das Bild verschollen ist. Als Gegenstück zu Augustinus ist nur eine alttestamentarische Gestalt denkbar, am wahrscheinlichsten ein Prophet, und hievon wiederum am wahrscheinlichsten Jesaias, der in den Prophetenspielen meist die führende Rolle hat.

Auf einem Altarumhang des 14. Jahrhunderts im Louvre (aus Narbonne) erscheint Ecclesia von Jesaias geleitet; als Gegenstück hiezu die trauernde Synagoge mit König David. Auf einem Glasfenster des 13. Jahrhunderts, in der Kathedrale von Mans, wird Ecclesia von Petrus gekrönt, während Synagoge

¹⁾ E. Wilken, Gesch. der geistl. Schauspiele in Deutschland. Göttingen 1872.

ohnmächtig in die Arme Aarons sinkt. Aaron vertritt in den Spielen als Wortführer der Juden zuweilen die Synagoge. Insofern könnte er auf dem Heilsspiegelaltar etwa als Parallele zur Synagoge vermutet werden; doch müßte man dann als Vertreter der Kirche Petrus statt Augustinus erwarten. Sonach hat doch Jesaias mehr Wahrscheinlichkeit für sich, auch in Rücksicht auf die Propheten in der Armenbibel.

* * *

Fassen wir das Ergebnis zusammen:

Das Mittelalter suchte nach einem großen künstlerischen Ausdruck des christlichen Mysteriums. Dramatisch konnte das Problem nicht völlig gelöst werden. Zunehmend schien die bildende Kunst dafür geeigneter. Zunächst die Plastik, die Portalplastik, die zyklische Motive zu großer Wirkung brachte; dann die Buchkunst, der Heilsspiegel.

Und nun folgte die Tafelmalerei und es ist bezeichnend, daß die beiden größten zyklischen Altarwerke, der Genter Altar der Gebrüder van Eyck und der Heilsspiegelaltar von Konrad Witz, ein sehr verwandtes Motiv behandeln. Der erstere die Verherrlichung, der letztere die Entwicklung des Mysteriums.

Bis zu Dürer und Grünewald, Raphael und Michelangelo ist in der christlichen Kunst nichts Größeres geschaffen worden. Und hinsichtlich der mystischen Vertiefung und zugleich der mythologischen Gestaltung des Mysteriums möchte man dem Werk des Witz vor jenem der Eycks den Vorrang geben.

=====