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: 5 (1943)

Heft: 2

Artikel: Aus der Vorgeschichte des Konrat Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit

Autor: Burckhardt, Daniel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162898

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: 02.10.2025

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

Aus der Vorgeschichte des Konrat Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit

(TAFEL 21—30)

VON DANIEL BURCKHARDT

Seit der Schreiber dieser Zeilen in den Jahren 1901 und 1906 die nicht eben zahlreichen Tatsachen veröffentlichte, die er über das Leben und das Lebenswerk des Konrat Witz in Erfahrung zu bringen vermochte[1], ist bei den Kunstfreunden die Forschung nach weiteren Einzelheiten im Wirken des großen Malers nicht zum Stillstand gekommen. Erfreulich war es, wie in den verschiedenen gegenseitigen Auseinandersetzungen fast ausnahmslos ein guter Ton herrschte, als ob die geistige Berührung mit dem hochgestiegenen, den bisherigen Kunstanschauungen widersprechenden Meister die späteren Geschlechter von vorneherein zur Stille und zur Bescheidenheit im eigenen Urteil gemahnt hätte.

Wenn heute an dieser Stelle einem vergessenen Hauptwerk aus der Baslerzeit des Konrat Witz sein Platz in der deutschen Kunstgeschichte angewiesen werden soll, mag's vorher geboten sein, die Herkunft und die äußeren Lebensschicksale des Meisters in einer kurzen Nachprüfung der bisherigen Forschungsergebnisse zu betrachten.

Die 1907 durch Conrad von Mandach übersichtlich wiedererzählte Lebensgeschichte von Konrat Witz[2] ist in der Folge durch die Untersuchungen von Mela Escherich, H. Graber, H. Wendland, Hans Rott, Jos. Hecht, Otto Fischer, Walter Ueberwasser und Jos. Gantner zum Teil etwas verändert worden. Der Leser mag es entschuldigen, wenn bei der Prüfung dieser Einwände hie und da schon bekannte Tatsachen wiederholt werden müssen, um sie in ein neues Licht zu stellen.

Konrat Witz, ein Mann von sehr ausgeprägter Eigenart, gehört zu den äußerst seltenen künstlerischen Persönlichkeiten des ausgehenden Mittelalters, die auch in ihrem bürgerlichen Leben greifbar sind und deren Weise – erdgebundener Realismus vereint mit voraussetzungsloser Phantastik – durch die paar von ihnen bekanntgewordenen äußeren Schicksale wiedergespiegelt wird.

Bei einem geheimnisvoll, gleich einem Meteor, aus dem Dunkel hervorgetretenen und wieder im Dunkel verschwindenden großen Meister muß uns alles wertvoll sein, was über die ersten Spuren seines äußeren Lebens – vielleicht mehr nur einer Ahnung gleich – zu unsrer Kenntnis gelangt.

Wir freuen uns, diese neue Arbeit des hochverdienten Forschers auf den Zeitpunkt seines 80. Geburtstages veröffentlichen zu können und möchten ihm unsere besten Glückwünsche darbringen. Die Redaktionskommission.

[1]) Festschrift zum 400. Jahrestag des Ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 1901. – Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, 1906.

[2]) In Michels Histoire de l'Art, Band III, 1.

Besonders stark ist unser Bedürfnis, den über des Meisters verborgener Vorgeschichte ruhenden Schleier lüften zu können.

In welchen Kreisen muß Konrat Witz aller Wahrscheinlichkeit nach emporgewachsen sein? Auch der seine eigenen Wege wandelnde Bahnbrecher vermag in einzelnen, oft nicht leicht wahrnehmbaren Zügen seine Herkunft nicht zu verleugnen. Solche oft mehr nur «gefühlte» künstlerische Beobachtungen mit den erhaltenen Urkunden in Einklang zu bringen, ist eine lockende Aufgabe.

Für das äußere Leben des Konrat Witz scheint sich vorerst die Forschung damit zu begnügen, daß der offenbar frühzeitig berühmte Meister als der Sohn eines Bürgers von Rottweil von unbekanntem Beruf, des Hans Witz, in Rottweil geboren wurde und vor seiner Niederlassung in Basel (Anfang der 1430er Jahre) in Rottweil gelebt hat. Auf Grund der äußerst nüchternen und kurzen Mitteilungen der Urkunden wird nach unserem Ermessen die Stadt Rottweil als Herkunftsort der Witz – des Vaters wie des Sohnes – allzu stark hervorgehoben, nicht anders, als ob wir Martin Schonganer mit pedantischer Hartnäckigkeit als «Bürger von Breisach» bezeichnen wollten, weil Schonganer in der letzten, kurz vor seinem Tod ausgestellten Basler Urkunde mit dieser Beifügung genannt worden ist. Was in Schongauers Fall das «Bürger von Breisach» sagen wollte, hat der Verfasser schon vor einem halben Jahrhundert in seiner Dissertation[3] dargetan.

Wie der «Breisacher Bürger Schongauer» in Wirklichkeit aus Kolmar stammte, so trägt Hans Witz, Konrats Vater, schon in seinem Familiennamen einen deutlichen Heimatschein auf sich: Er stammte aus der Stadt des Geschlechtes Witz, dem Rottweil nahegelegenen Konstanz, in dessen Mauern er in seinen früheren Mannesjahren die große, auch für Wissenschaft und Kunst bedeutsame Konzilsversammlung erlebt hat. Sogar Joseph Hecht, der in seinen wichtigen urkundlichen Mitteilungen den Konstanzer Ursprung der beiden Witz ablehnt, gibt immerhin noch der Annahme Raum, daß wenigstens der Sohn Konrat Witz «vorübergehend am Bodensee geweilt hat»[4]. In seinen letzten Lebensjahrzehnten – etwa von den späteren 1420er Jahren an bis Ende der 1440er, also wohl bis zu seinem Tod – hat dann allerdings Hans Witz die Stadt Rottweil bewohnt, erst gemeinsam mit seinem Sohn Konrat, bis dieser als «Meister Konrat von Rottweil» nach Basel übersiedelte und 1434 der dortigen Malerzunft zum Himmel beitrat. – Als Vormund seiner verwittweten Schwiegertochter, der Gemahlin seines Sohnes Konrat, ist später (1448) der greise Hans Witz von Rottweil aus nach Basel gekommen, um vor dem dortigen Gericht in leiblicher Anwesenheit eine Erklärung abzugeben, aus der in der denkbar unmißverständlichsten Weise hervorgeht, daß er, Hans Witz, Vater des Konrat sei.

Während am Konstanzer Ursprung des später in Rottweil niedergelassenen Vaters Hans Witz festgehalten werden muß, ist für uns die Frage etwas zweifelhaft geworden, ob der in den Konstanzer Gerichtsprotokollen um 1420 vielgenannte Konrat Witz mit dem großen Basler Meister identisch ist. Wir können uns auf Grund der gründlichen Untersuchungen von Joseph Hecht (a. a. O.) nur schwer gegen die Annahme verschließen, daß ein anderer Bursche aus dem dem Künstlerhaus anverwandten Geschlecht der Konstanzer Witze hinter diesen Nachtbubenstücklein des «Konrad Witz» gesteckt habe. Der Vorname Konrat ist in Konstanz als derjenige des dortigen Stadtpatrons sehr verbreitet gewesen. Das hübsche Genrebild des energisch mit der Waffe für seine Sache einstehenden und gleichnisartig seine spätere künstlerische Kühnheit ankündenden Jünglings scheint demnach aus unseren Witz-Biographien verschwinden zu müssen.

Damit haben wir Fragen der nicht ganz einfachen Witz-Genealogie berührt. Die große Haupt-

3) Die Schule Schongauers am Oberrhein, 1888, Seite 68.
4) Zeitschrift für Kunstgeschichte, VI, 368, Anmerkung.

sache für die Vorgeschichte des Konrat Witz muß aber für uns die Feststellung des *Berufes* der bis zur Stunde vielfach geheimnisvollen Persönlichkeit des Vaters Hans Witz bleiben.

Ein unbeachteter, wenig bedeutender Kleinbürger ist er sicherlich kaum gewesen. Bald nach seiner Niederlassung in Rottweil saß er im Gefängnis wegen eines nicht genannten Fehltritts. Hinter Kerkermauern hat er am 16. März 1427 «seinen lieben Herren, dem Bürgermeister und Rat von Rottweil» Urfehde geschworen und ist darnach auf «seiner Freunde Bitten hin» freigegeben worden[5]. In der über den Fall erlassenen Urkunde bekennt es Hans Witz, seine Haft «laider in ettwe mengerlai wise wol verschuldt» zu haben. Sein Vergehen war schwerlich ein großes, sonst würden ansehnliche und einflußreiche Leute kaum für ihn öffentlich eingestanden sein. Schon das Vorhandensein dieser Gönnerschaft verleiht der Person des alten Hans Witz ein gewisses Gewicht. Wir fühlen es, er muß irgendwo und irgendwann etwas Namhaftes geleistet haben, er muß ein Mann von Verdienst und Ansehen gewesen sein, der nicht gleich einem beliebigen andern zu behandeln war. Aber auf welche Art und in welchem Gebiet ist er hervorgetreten? Vielleicht gibt uns seines Sohnes Leben auf die Frage Auskunft:

Konrat Witz, der Sohn, ist nicht alt geworden; er mag als ein in der Mitte der Vierzig stehender Mann gestorben sein. Unter dem Namen «Meister Konrat von Rottweil» war er 1434 der Himmelszunft in Basel beigetreten, doch muß er, wie aus dem Alter seiner Kinder hervorgeht, schon mehrere Jahre vorher, sagen wir: seit spätestens 1432, bald nach Konzilsbeginn, in Basel tätig gewesen sein. Dieser Zeit ging sein Aufenthalt in Rottweil voraus, wo sein Vater, seit spätestens 1427 (vide Rott a. a. O.) gewohnt hat. Aus Rottweil also hat Konrat Witz sein künstlerisches Können mitgebracht. Schon in seinen früheren Basler Werken, wie den Tafeln des sogenannten «Heilsspiegelaltars», steht er als Maler in so machtvoller Selbständigkeit da, als «der ganze Witz», daß es vor einem Werk, wie dem «Bartholomaeus», diesem großen Meisterwerk deutscher Kunst, als eine Pedanterie erscheint, nach der speziellen «Schulung» des Urhebers zu fragen. Aber *ein* Eindruck drängt sich auf: dieser jugendliche Maler ist schwerlich nur ein genial veranlagter schwäbischer Naturbursche gewesen, sondern er muß einem Kreis von höchster künstlerischer Kultur entstammt sein, einem Kreis, der ganz anders beschaffen war als die heimatlich-schwäbische Malergruppe des unlängst nicht ohne ein gewisses Recht hervorgehobenen, aber doch mehr der noch altertümlichen Richtung verschriebenen Hans von Tübingen...[6]. Wir reden hier von einem «Eindruck», einer Mutmaßung, der sich der Verfasser seit bald fünfzig Jahren, seit seiner ersten Beschäftigung mit Konrat Witz, nie ganz hat entziehen können. Immer von neuem wuchs die Überzeugung, daß der in seinem frühen Mannesalter bereits «fertige» Konrat Witz in einem *Künstlerhaus von besonderer Art muß emporgewachsen sein.*

Die großen deutschen Meister der folgenden Generationen – Schongauer, Dürer, Kranach, Burgkmair, Holbein – sind Künstlersöhne gewesen, alle bekannt durch die frühzeitige Reife ihrer Erstwerke. Weshalb sollte dies nicht auch der Fall für Konrat Witz sein? Ohne einen ausschlaggebenden urkundlichen Beleg zu besitzen, haben wir Konrat Witz schon vor langen Jahren, mehr dem «Gefühl» nach, als den Sohn eines hervorragenden Malers angesehen. Heute kommt es uns vor, daß es eher die gegenteilige Meinung wäre – Konrat Witz sei *nicht* Künstlerssohn gewesen – die mit gewichtigen Gründen bewiesen werden müßte. Nachdem das verdienstvolle Rottsche Urkundenbuch nun beendet vor uns liegt, sind wir endlich imstande, auch eine schriftliche Urkunde für unsere Meinung reden zu lassen: Während der uns in besonderem Sinn beschäftigenden Jahre

5) Rott, Quellen zur Kunstgeschichte des Bodenseegebietes, Seite 161.
6) K. Oettinger, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.

1433–1441 (erste Basler Meisterzeit des Konrat Witz) nennt das Urkundenbuch von Rottweil als Steuerzahler: «Hans, der Maler und seine Frau»[7]. Gewiß, alles ist durch diese Stelle noch nicht bewiesen, aber eins steht fest: Eine Persönlichkeit namens Hans, mit der Beifügung «der Maler» hat dazumal in Rottweil gelebt. Schlechthin ist der Mann als «Maler» bezeichnet, eine Nennung des Familiennamens ist unterlassen, wie in der gleichen Zeit (1434, 1437, 1441 und 1442) auch Konrat Witz zu Basel anders nicht erscheint als unter dem Namen «Meister Konrad von Rottweil, der Maler»; in den Jahren 1441 und 1442 ist sogar bei dem sehr bedeutenden Auftrag der Wandmalereien im Basler Kornhaus die nähere Bezeichnung «von Rottweil» weggelassen. Der Familienname hat dazumal im Alltag der Geschäfte noch wenig bedeutet; wenn dem Vornamen die Berufsbezeichnung beigefügt wurde, so war die Persönlichkeit einwandfrei festgestellt. Das hat auch in Rottweil für den Vater Witz gegolten: Als er – noch ein Stadtfremder – im Jahre 1427 aus Konstanz herüberkam, wurde er zur völligen Klärung seiner Person, wie später der Sohn Konrat bei dessen Basler Bürgeraufnahme (1435), mit dem Familiennamen «Witz» genannt. Später ist dies unterblieben, weil Hans als «der Maler» zu den stadtbekannten Rottweiler Personen zählte und sein Geschlechtsname «Witz» nebensächlich geworden war. – So ist nach unserer vollen Überzeugung der aus Konstanz gebürtige und später nach Rottweil verzogene Hans Witz, Vater des Konrat, *Maler* gewesen.

Auf die für viele noch immer offenbleibende Frage, ob in diesem Mann der geheimnisvolle Hance de Constance zu erkennen sei, werden wir später kommen müssen. Der Gründe gegen diese einst mit Eifer erörterte Frage gibt's manche: Solche von allgemeiner, mehr gefühlsmäßiger Art, wie sie für grundsätzliche Neinsager stets zur Hand sind, dann aber auch ernstzunehmende Einwendungen. Als der Verfasser vor bald einem halben Jahrhundert seine Meinung über Hance de Constance und Hans Witz in einem Anhang[8] zu seiner ersten Witzmonographie bekannt gab, erhob sich ein Sturm des Widerspruchs und das boshafte Wort kam auf, die Witzforschung sei drauf und dran, zur «Romandichtung» zu werden. Ein hartes Urteil, um dessen Begründung der Verfasser einen der lautesten Gegner bat. Er erhielt ohne Zögern die Auskunft: «Konrat Witz, Sohn eines deutschen Malers am Burgund'schen Hof – diese Kombination wäre zu schön um wahr zu sein!»

Ernsthafter zu nehmen sind die Einwendungen von Hans Rott.[9] Er berichtet, daß zu Konstanz *mehrere* Maler des Vornamens «Hans» gelebt hätten, hinter denen sich der burgundische Maler Hance de Constance von 1424–1425 verbergen könnte. Dabei nennt er als einen für ihn wohl besonders in Frage kommenden, den 1420 ins Konstanzer Bürgerrecht aufgenommenen «Hans, der Maler von Brüssel». Der Mann stammt jedoch nicht, wie Rott meint, aus Brüssel, sondern aus dem heute badischen «Bruchsal». Diesem damals bäurischen Herkunftsort nach wird er wohl Flachmaler gewesen sein.

Anders steht es um Johannes Lederhoser, einen greifbaren Maler, der gemeinsam mit zwei Fachgenossen, Heinrich Grübel und Caspar Sünder, im Jahre 1417 die zum Teil noch erhaltenen Wandbilder der Augustinerkirche von Konstanz ausführte[10]. Wie die Gemälde, bei denen wir zwei Hände unterscheiden können, unter die drei Maler aufzuteilen sind, ist eine heute schwer zu

7) Rott, a.a.O., Bodenseegebiet 161.
8) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1906.
9) Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Bodenseegebiets, S. 12, Anmerkung.
10) M. Wingenroth und Gröber, Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg, Freiburg.

lösende Frage. Die Einzelfiguren in den Zwickeln der Langschiffarkaden entbehren keineswegs eines gewissen monumentalen Charakters und sind von guter großdekorativer Wirkung. Ob jedoch gerade sie es waren, die als Werke des Johannes Lederhoser anzusprechen sind und ob sich bei ihnen Verbindungen mit der Werkstatt des geheimnisvollen Hance de Constance anknüpfen oder eher herausraten lassen, ist mehr eine Sache des «Gefühls». Mit wissenschaftlichen Mitteln läßt sich heute kaum mehr eine Entscheidung treffen. – Soviel jedoch aus dem «Stil» der Wandgemälde der Augustinerkirche zu ersehen ist, hat hier eher ein ungewöhnlich tüchtiger Vertreter der älteren Richtung den Pinsel geführt, ein Mann, der sich wohl nicht leicht den künstlerischen Moden des sehr modernen Burgunderherzogs Philipp angepaßt hätte.

Bleibt noch ein dritter Maler aus Konstanz, der den Vornamen «Hans» führte und sicherlich der interessanteste ist in der Reihe der für Hance de Constance in Frage kommenden Meister. Im Dezember 1417 und Mai 1418 empfängt bei Anlaß der Papstwahl von Martin V. der vorher nie erwähnte Johannes pictor Constanciensis zweimal die nach damaligem Geld hohen Posten von 22, bzw. 20 rheinischen Gulden für das Malen von Fahnen, Betschemeln, eines Thrones und «andrer Gemälde» (aliae picturae). Man sieht, der Auftrag erstreckte sich nicht auf feierliche Kultusgegenstände wie Kirchenbilder usw., sondern mehr auf Stücke einer vorübergehenden Dekoration, zu der angesichts der hochbedeutsamen Gelegenheit wohl in erster Linie ein treffsicherer Geschmack und ansehnliche Gewandtheit im Aufstellen von Wirkungsberechnungen vonnöten war. Auf diesem Feld muß der Maler Hans von Konstanz Spezialist gewesen sein. Das ist hier festzuhalten.

Die Tage der Papstwahl mit allen damit verbundenen Aufzügen hatten einer Prunkentfaltung von internationalem Charakter gedient, wie eine solche das spätere deutsche Mittelalter diesseits der Alpen bloß bei Anlaß von Kirchenversammlungen erleben konnte. Eine weltliche Schau von ähnlichem Rang schien ein paar Jahre hernach zu einer europäischen Sensation werden zu wollen: der damals noch jugendliche Philipp der Gute, Herzog von Burgund, hatte den englischen Herzog von Gloucester, Gatten der Jacobaea von Hennegau, zu einem Waffengang herausgefordert, um durch den persönlichen Zweikampf der beiden Fürsten einen drohenden englisch-burgundischen Krieg zu vermeiden. Auf den Georgentag des Jahres 1425 war die Begegnung anberaumt. Die ganze Welt hielt den Atem an, in den Bann genommen durch die scheinbar der Antike entnommenen ritterlichen Idee. Der Zweikampf der beiden sehr hohen Herren sollte mehr sein als die harmlose Sportleistung eines Turniers, näher stand er schon dem Gedanken eines feierlichen Gottesgerichts. – Zwar war in allerletzter Stunde der Kampf auf englischen Protest hin abgesagt worden, doch die Vorbereitungen scheinen auf burgundischer Seite bis ins einzelne vollendet gewesen zu sein. Im Schloß von Hesdin waren durch Kunstschmiede die Prachtharnische für den Herzog und seine Begleiter fertiggestellt worden und, was wichtig war für das Prestige, es wurde für Beschaffung der Ausstattungsstücke zum öffentlichen Auftritt des Burgunderfürsten auf Wochen hinaus eine ganze Schar von Malern, Webern, Schneidern, Stickern, Goldschmieden und Juwelieren in Dienst genommen, um Herzog Philipps Persönlichkeit in ihrer phantastischen europaberühmten Pracht in Erscheinung treten zu lassen. Die Aufzählung der unter dem Sammelnamen «habillements» gehenden Ausstattungsstücke ist uns in den Papieren der burgundischen Rechnungskammer von Lille erhalten[11]. Die etwas summarische Beschreibung breitet vor dem Leser einen märchenhaft reichen Prunk von schweren, knirschenden Prachtsstoffen aus und goldenen, darauf anzunähenden Kleinodien. Man sieht Festgewänder vor sich aus blauem und karminfarbenem Samt mit einbroschiertem goldenem Laubwerk, Damast- und Satinstoffe mit aufgemalten oder in goldener

[11]) Laborde, Les Ducs de Bourgogne, Preuves, I, nº 690–698.

Hochstickerei ausgeführten Wappen, Wahlsprüchen und Heiligengestalten; manches ist schon verarbeitet wie die Prunkdecken der Pferde, die ritterlichen Waffenröcke und Heroldsgewänder, gestickte Wappentücher für die silbernen Trompeten. Zahlreich sind die von Künstlerhand ausgeführten Standarten.

Der Auftrag zum Einkauf all dieser Kostbarkeiten, die 13 938 livres kosteten, und zum Entwerfen der Gewandstücke («faire patrons pour le fait desdits habillements», also Muster für die Schneider) war vier Künstlern übergeben, einem Goldschmid, einem Sticker und zwei Malern, die Colart le Voleur hießen und Hance de Constance. Beide Künstler sind offenbar Spezialisten gewesen. Welches waren ihre Sondergebiete? Da hören wir von ganz modernen Dingen, z. B. der künstlerischen Organisation von Festzügen, die uns an Hans Makart denken lassen und seine in vergangenen Tagen bewunderten Leistungen für den Wiener Kaiserhof Franz Josephs.

Colart le Voleur begegnet uns häufig in den herzoglichen Rechnungen, so daß er unschwer zu fassen ist. Von Kirchenbildern wird kein Werk seiner Hand genannt, auch nichts von Buchmalerei, ebensowenig von derartigen Bestellungen. Colart war, was wir heute so nennen, als «Dekorationsmaler» eine Berühmtheit; bekannt waren seine Werke in der herzoglichen Residenz von Hesdin: ein «Sternenhimmel, ein Gewitter und ein Schneesturm». Im dortigen Palast muß er auch den Schilderungen der Zeitgenossen nach als bewunderter maître de plaisirs hervorgetreten sein, unerreicht in seinen des Eindrucks nie verfehlenden Surprises, die in ganz gleicher Aufmachung man heutzutage noch auf französischen Jahrmärkten schauen kann, wie sie der Verfasser z. B. in der einst berühmten cité magique am Pariser Seine-Ufer vor einigen Jahrzehnten genossen hat. An sich schon war es damals köstlich, von der Freude des vor Vergnügen kreischenden Volkes Zeuge sein zu dürfen. Für den Auftritt des Herzogs gedachte wohl Colart ähnliche Überraschungen zu bieten; wenigstens hielt er dazu wilde Tiere in Bereitschaft. Genau betrachtet ist Colart eher ein Vorläufer des Amerikaners Phineas Barnum als ein Künstler in unserm Sinn, mag auch Lionardo da Vinci hie und da sich auf ähnlichen Gebieten ergangen haben.

Der andere für die künstlerischen Zurüstungen zum Turnier genannte Maler tritt stärker hervor als Colart. Das Rechnungsbuch nennt ihn «Hance de Constance, peintre» und tut seiner an erster Stelle Erwähnung. Sein Dienst bestand im Ankauf der Materialien für die Habillements, der zu Paris geschah. Es waren, wie oben mitgeteilt, Stoffe in Samt und Seide, Goldgespinste zum Einweben in die Stoffe, Kleinodien, Edelsteine und Halbedelsteine. Da der burgundische Hof für die damalige internationale Kleider- und Kunstmode den Ton angab, setzt schon dieser dem Maler gewordene Auftrag eine hohe Kennerschaft in allen Fragen des Geschmacks voraus. Höher griff der weitere, mehr künstlerische Auftrag: Entwürfe für Stoff und Schnitt der Galagewänder zuhanden der Schneider anzufertigen unter Beilegung von farbigen Zeichnungen. Das ist's, was das Rechnungsbuch bezeichnet als «patrons .... pour les dits habillements». – Als weitere rein künstlerische Leistung des Hance de Constance ist das Malen von Fahnen und Standarten erwähnt. Wer dächte dabei nicht an jene Arbeiten, die sieben Jahre vorher zu einem ansehnlichen Betrag «Johannes pictor Constanciensis» bei Anlaß der Papstkrönung Martins V. in Konstanz 1417–1418 ausgeführt hat? Auch dort, in der Konzilsstadt, war es um rasch herzustellenden künstlerischen Festschmuck gegangen, doch um solchen von geistlichem, kirchlichem Charakter: um einen mit Gemälden zu schmükkenden päpstlichen Thron, um Betschemel, aber auch um «Banner und Malereien anderer Art». Der im Jahre 1418 an Johannes pictor Constanciensis erteilte künstlerische Auftrag ist nach Art und Gattung der 1425 an Hance de Constance ergangenen Bestellung in so auffallender Weise verwandt, daß es geradezu unverständlich wäre, in den beauftragten Malern gleichen Namens und von gleichem Herkunftsort zwei verschiedene Persönlichkeiten erkennen zu wollen.

So redet alles, nach unserer Meinung, überzeugend dafür, den geheimnisvollen Hance de Constance als den urkundlich festgestellten Vater des Konrat zu betrachten. Auf Grund dieser Ermittlungen hätte sich das Leben des zwischen 1418 und 1425 in voller Schaffenskraft stehenden Hans Witz etwa auf die folgende Weise gestaltet:

An der Zurüstung zur künstlerischen Ausgestaltung des Zeremonials zur Papstkrönung (1418) hatte der Maler noch teilgenommen; es war seine letzte Konstanzer Arbeit gewesen. Dann war das Konzil zu Ende gegangen und Konstanz war wieder zur stillen, provinziellen Bischofsstadt von vormals geworden. Es erfolgte wie immer eine der großen Künstler- und Handwerkerabwanderungen, die der Oberrhein vom frühen Mittelalter an bis zur Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts überaus häufig gesehen hat, so oft im Volksleben auf einen wirtschaftlichen Hochbetrieb eine Zeit des Stillstands und Rückgangs einsetzte. – Für Berufe, die dem Luxus und der verfeinerten Lebenskultur gedient hatten, war der Weg zur Weiterexistenz und zum Emporgedeihen von alters her gewiesen: das Ziel konnte nur der nahe Westen, Frankreich, sein –, in erster Linie die trotz des währenden Krieges mit England gewohnheitsgemäß mit Vorliebe aufgesuchte Hauptstadt Paris, dann aber auch seit ein paar Jahren das Hoflager des Herzogs von Burgund, dazumal die hohe Schule für Künstler und Kunsthandwerker. Über die uralten geschäftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Beziehungen zwischen dem Oberrhein (Konstanz, Basel) und Frankreich hat sich der Verfasser schon früher[12] ausführlich ausgesprochen, weshalb eine Wiederholung hier unterbleibt.

Auf der Wanderschaft begriffene Künstler pflegen ein Hauptziel vor Augen zu haben – in diesem Fall: Paris –, aber ein längerer oder kürzerer Aufenthalt auf Zwischenstationen, wie etwa Dijon, war natürlich nicht ausgeschlossen. Vorsichtshalber ist es besser getan, an die Pariserfahrt des Hans Witz von 1418 keine Mutmaßungen zu knüpfen, nur mag angedeutet sein, daß der Konstanzer Maler Hans vielleicht von seinem Sohn Konrat begleitet war. Dieser stand damals im zweiten Jahrzehnt seines Lebens, in einem Alter, da der Betrieb einer eigenen Werkstatt ausgeschlossen war, sogar für einen sonst vom Gesetz begünstigten Meisterssohn.

Offenbar hat der Vater Hance de Constance schon seit Beginn der 1420er Jahre in Paris gewohnt. Er muß der französischen Sprache mächtig gewesen sein, vertraut auch mit den geschäftlichen Bräuchen der großen Stadt, als er Ende des Jahres 1424 durch Hofbeamte des Herzogs Philipp von Burgund zu Paris mit dem Ankauf der Stoffe und Kleinodien beauftragt wurde, die für die «habillements» zum Turnier mit dem Herzog von Gloucester zu dienen hatten. Das unter englischer Herrschaft stehende Paris trug um jene Zeit trotz der Kriegswirren das Gepräge einer «Feststadt», wie geschaffen für den eigenartigen künstlerischen Betrieb des Hance de Constance, der ja mehr fröhlicher, hastig arbeitender Dekorationskünstler war als Maler von gewichtigen Kirchenbildern. Ein leiser Stich ins «Unzünftlerische» scheint zu seinen Eigentümlichkeiten gehört zu haben.

Zu einer englisch-französischen Fürstenbegegnung war im Spätherbst 1424 der Herzog von Burgund vom savoyischen Chambéry aus in Paris eingetroffen. Der damals von den Engländern in der Hauptstadt entfaltete Prunk sei derart sträflich und aufreizend gewesen, daß das murrende französische Volk sich zu Straßenaufständen revolutionärer Art erhob. Die englische Regierung wie die französische Kirche suchten auf ihre Weise der drohenden Bewegung zu begegnen: die erstere tat's mit Waffengewalt, die Kirche brauchte ein neuartiges geistliches Mittel, die Gemüter zu beschwichtigen. Das Mittel war seltsam und hat auch auf das Geistesleben der Frankreich benachbarten Völker seine tiefe, sogar die Kunst berührende Wirkung besessen.

[12]) Siehe Anmerkung [1]), der zweitgenannte Aufsatz.

Barante, der Geschichtsschreiber des Herzogs von Burgund, schreibt bei Anlaß der Pariser Fürstenbegegnung des Jahres 1424 das Folgende[13]:

«Il n'y avait point des divertissements pour les seigneurs seulement; le peuple avait aussi les siens. Durant six mois, depuis le mois l'août (1424) jusqu'au carême on représente au cimetière des Innocents la Danse des Morts, qu'on nommait aussi Danse Macabre. Les Anglais surtout s'y plaisaient, dit on; c'étaient des scènes entre gens de tout état et de toutes professions, où par grande moralité, la Mort faisait toujours le personnage principal.»

In Paris wird die Aufführung dieses geistlichen Spiels ein großes Ereignis gewesen sein; sie muß in einer Aufmachung stattgefunden haben, wie sie dem damals in der Feststadt entfalteten Glanz in vollem Maß entsprach. Gleichzeitig oder bald nachher sind die Paare des Totentanzes zum bleibenden Andenken von Künstlerhand auf die Mauer des Kirchhofs gemalt worden. – Hance de Constance hatte sich in erster Linie durch Begabung und Liebhaberei als «Regisseur» großer festlicher Veranstaltungen empfohlen; es reden davon die ihm bei der Konstanzer Papstkrönung und später beim burgundisch-englischen «Gottesgericht» gewordenen Aufträge. War es für einen derart gesinnten Wanderkünstler nicht beinahe Gebot, auf dem Gottesacker des Innocents einer der großen Aufführungen des Totentanzspiels beizuwohnen? Die Frage ist beantwortet, wenn wir uns erinnern, daß Hance de Constance nachweislich innert der Spielperiode August 1424 bis zur Fastenzeit 1425 in Paris gelebt hat.

Über die auf die Pariserzeit folgende Tätigkeit des Malers in der herzoglich-burgundischen Residenz Brügge hat der Verfasser schon früher ausführlich berichtet (siehe Anmerkung [1], Nr. 2). Bis in die letzten Monate des Jahres 1425 mögen seine Beziehungen zu Frankreich und zum Herzog von Burgund noch fortgedauert haben, dann befinden wir uns wieder im Dunkel, bis uns im März 1427 Hans von Konstanz zu Rottweil begegnet – im Kerker, aus dessen Mauern er aber bald auf die Bitte einflußreicher Freunde hin befreit wird. Was war die Ursache seiner Haft? Vielleicht irgendein Vermögensverbrechen nicht schwerer Art, zu dem der Maler durch seine zeitweilig ins «Kaufmännische» schlagende Tätigkeit könnte verleitet worden sein. – Seine Kennerschaft in den Dingen der Kunst und des Modeluxus, seine Berufung durch den Herzog von Burgund und sein Anteil an einem hervorstechenden Akt herzoglicher Kunstentfaltung könnten an seinem neuen Aufenthaltsort in hochmögenden Kreisen bekanntgeworden sein, war doch die Reichsstadt Rottweil als Sitz eines kaiserlichen Hofgerichts und als Stelldichein von ansehnlichen Leuten aus weiter Runde mehr als eine schwäbische Landstadt. Ein von gewichtiger Seite aus erfolgter Hinweis auf die anerkannte Bedeutung des Hans Witz vermochte bei der Rottweiler Obrigkeit seine Wirkung sicher nicht zu verfehlen.

Manches deutet auch darauf hin, daß Hans Witz die Stadt Rottweil aufgesucht hatte, um dem Sohn Konrat zur Seite zu sein. In der Lebensgeschichte des Konrat Witz sind die späteren 1420er Jahre unaufgeklärt. Als Geselle seines Vaters Hans Witz war, wie wir sehen, Konrat im Alter von etwa achtzehn Jahren nach Abschluß des Konstanzer Konzils in die französischen Lande gekommen, wahrscheinlich nach Paris. Hier mag er noch ein paar Jahre in der väterlichen Werkstatt geweilt haben; ob er 1424 in Paris die großen Festtage beim feierlichen Besuch des Herzog von Burgund persönlich miterlebt hat oder ob die augenfälligen Nachwirkungen dieser künstlerischen Ereignisse nur auf des Vaters Schilderungen, vielleicht auch, beim «Totentanz», auf dessen Skizzen zurückgehen, ist heute schwer zu entscheiden. Nachweislich pflegten in jenen alten Tagen die Maler in ihren Merkbüchlein, zum Nutzen für sich und andere, eindrucksvolle künstlerische Erscheinungen

[13]) Barente, M. de, Histoire des Ducs de Bourgogne, V, 6.

von jeglicher Art in flüchtigen Zeichnungen festzuhalten. So hat einst der junge Hans Holbein sich des Skizzenbuchs seines damals noch lebenden Vaters bedient, als er sein Vierzehnnothelferbild auf eine der Innenwände des Hertensteinhauses von Luzern zu malen hatte.

Etwas Ungewöhnliches, etwas – wie unsere Gegner einst sagten – «an sich schon Romanhaftes» – sind im übrigen diese französischen Beziehungen des Vaters und Sohnes Witz nicht gewesen. Für den beweglichen und äußerst geschäftsgewandten Vater Hans Witz wird es sich beim Pariser-aufenthalt kaum um das Betreten von Neuland gehandelt haben, sondern mehr um das Erwecken alter, mag sein etwas eingefrorener künstlerischer Beziehungen. Diese für den Verfasser längst feststehende Überzeugung ist unmittelbar vor Beginn des jetzigen Weltkriegs für zwei engste Heimatgenossen der beiden Witz, für die Maler Hans von Tübingen und Lukas Moser bestätigt worden.

Hans von Tübingen[14] darf kaum den großen künstlerischen Gestalten der wichtigen Entwicklungszeit der 1430er und 1440er Jahre beigezählt werden. Bedeutungsvoll ist er uns nur, weil in seiner Werkstatt die damals neuesten Errungenschaften westlicher Kunst, besonders solche aus Frankreich und Burgund, zusammenliefen. Der Maler Hans von Tübingen verarbeitete diese Erlebnisse in einer gewissen rauhen Manier, vielfach noch mit den Ausdrucksmitteln des späten deutschen Trecento. Oettingers Untersuchungen führen uns auf klare Weise vor Augen, wie es um die Ausrüstung eines Malers bestellt war, der das, was dazumal «modern» hieß, in die deutschen Lande als letzte Novität brachte: Immer trug er auf sich sein Skizzenbuch mit Mustern, wie es für jeden Maler von damals vorauszusetzen ist. Bei den modemäßigen und deshalb wohl angesehensten Malern der Zeit standen aber diese «Muster» unter dem Zeichen französischer Kunst. Man sieht im Geist aus Öttingers Schilderungen (z. B. a. a. O., Seite 47/48) den Schlettstadter Maler Hans Tieffenthal fast greifbar vor sich, wie er im April 1418 sein Reisezeichnungsbuch vor dem Basler Bürgermeister auftut, um ihm die Dekorationsmuster der Kartauserkirche von Dijon vorzulegen, nach deren Vorbild die Ausmalung der Kapelle des Elenden Kreuzes in Basel zu geschehen hatte. Ähnlich mag man sich vorstellen, wie einst zu Rottweil der sprudelnd lebendige Hans Witz vor seinem Sohn Konrat mit Bild und Wort von den in Paris und Brügge geschauten Herrlichkeiten und seiner dabei geleisteten eigenen Arbeit gerühmt hat.

Was Lukas Moser aus Frankreich mitgebracht und, ob auch etwas verschleiert, auf seinem Tiefenbronner Altarwerk von 1431 wiedergegeben hat, wurde durch Graf Johannes von Waldburg-Wolfegg sachkundig gezeigt[15]. Er lehnte sich dabei u. a. auch an unsere Beobachtungen von Malouels Anregungen an Moser an; besonders eindrücklich als Zeugnis persönlicher Berührung Mosers mit französischer Kultur wurde uns aber die Mitteilung, daß an leicht übersehbarer Stelle auf der Altarstaffel des Tiefenbronner Altars ein paar vielsagende Worte stehen: sie befinden sich auf dem Mantel des die klugen und törichten Jungfrauen empfangenden Christus und lauten, zu den Klugen gewandt: «Icy le roy»; den törichten Jungfrauen hält Christus das Wort entgegen: «Maluzzi» (= malheureuses). Jedenfalls hat der Gebrauch dieses sehr eigentümlichen welschen Dialektes den persönlichen Aufenthalt in französischen Landen zur Voraussetzung und bedeutet mehr für die Herkunft der vielerörterten Tiefenbronner Kunstsprache als manche, nicht jedes Auge sofort zwingende stilistische Einzelheiten. – So sind es offenbar nicht einzig die in den letzten Jahren eifrig erörterten Kunstbücher – die «Modelbüchlein» – gewesen, die die französischen Moden von Westen nach Osten trugen, vielmehr waren die für uns in Betracht kommenden oberrheinischen Maler so tief in das Volksleben Frankreichs eingedrungen, daß sie

[14]) Siehe oben, Anmerkung [6]).

[15]) Graf Joh. v. Waldburg-Wolfegg, Lukas Moser, Berlin, Neue deutsche Forschungen (Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte).

auch vom Geist des in seinem Innenleben so beweglichen und für jeden bedeutsamen seelischen Eindruck empfänglichen Nachbarvolkes angerührt waren. Wer einen aufgeschlossenen Sinn für die französische Sprache besitzt, wie es die kurzen Wörtlein vom Altar in Tiefenbronn für Lukas Moser dartun, oder für Witz die namhafte Sprachgewandtheit erheischende Kaufstätigkeit in Paris, ist fast stets auch gleichzeitig offen für die feineren Geisteszüge des ihn als Gast aufnehmenden fremden Volkes. Das Wesen des Esprit Gaulois ist ihm vertraut geworden.

Was der Vater Witz als Ausbeute des Pariser Aufenthaltes dem Sohn Konrat bei ihrer Vereinigung in Rottweil (1427) als greifbaren Reisegewinn mitbrachte, sind sicher in erster Linie die oben genannten Entwürfe für Gewänder und ritterliche Ausrüstungen gewesen, die er 1424 in Paris zeichnete und später zu Brügge für die Arbeit der Sticker und der Schneider zu Schnittmustern ausarbeitete; zweifelsohne sind auch Abschnitte der köstlichen, anderswo kaum jemals geschauten Samt- und Seidenstoffe dabei gewesen. Als die Originalzeichnungen an die herzoglich-burgundische Kammer abgeliefert wurden, mag der Künstler farbige Kopien zurückbehalten haben. Diese sind es gewesen, die der damals noch jugendliche, aber bereits als Meister in Rottweil tätige Sohn Konrat zu Gesichte bekam. Trotz ihrer säuberlichen, vielleicht in ihrer altertümlichen Mache etwas kleinlichen Ausführung waren es sehr eindrückliche Blätter, deren Bilder Effekt machten und einen phantasiereichen Maler geradezu zwingen mußten, sie für Bildertafeln zu verwenden; ihre Wirkung mußte verblüffend und neuartig sein.

Viele Maler der Vergangenheit, oft die nachdenklicheren, pflegten sich in ihren Mappen einen Requisitenschatz von Motiven anzulegen, Landschaften, Bauwerke, Tiere, Charakterköpfe, Körperstellungen, Kleidertrachten, Faltenwürfe usw., Werke von eigener und oft auch von fremder Hand, die interessant und neuartig genug waren, um gegebenenfalls bei der Aufführung späterer Aufträge zur Verwendung zu kommen. Wie bekannt, hat Dürer gewisse Landschaftsskizzen vom Brenner jahrelang vor ihrer Benützung auf Gemälden oder Stichen aufbewahrt; bei Holbein stammt mehr als ein Motiv der in den späteren 1520er Jahren bemalten Fassade des Hauses zum Tanz noch aus den Mailänder Skizzenbüchern von 1518, zumeist waren es Kopien von Bildhauerarbeiten des Lionardo, Caradosso u.a.m.

Die künstlerische Eigenart des Konrat Witz ist in einer für uns sichtbaren Weise niemals in ihrer Tiefe durch starke, fremde Einwirkungen berührt worden. Von anderer Seite an ihn gelangte Motive hat er indeß in mehr äußerem Sinn gerne benützt, wir nennen nur die «Giottobühne» von der «Befreiung des Petrus» in Genf; in einer baulich ausgesprochen deutsch-gotisch orientierten Stadt wie Basel wurde er bei dem ihm innewohnenden Takt wohl ein anderes Raummotiv gewählt haben, man denke an sein großes Heiligenbild in Straßburg. Dieses ihm eigene «Gefühl» wird ihn auch innerlich genötigt haben, mit der Verwendung der ihm vom Vater mitgebrachten Kleiderzeichnungen eine sich ihm bietende Gelegenheit mit Geduld *abzuwarten*. Im altmodischen und wahrscheinlich über Gebühr aufs Herkömmliche eingestellten Rottweil scheint sich die Gelegenheit nicht gefunden zu haben; man hätte hier den halborientalischen Glanz der burgundischen Prachtsstücke als Seltsamkeit empfunden und schwerlich gewürdigt.

Für Basel aber, durch das Konzil seit 1431 zur Weltstadt geworden, traf dies nicht zu. Konrat Witz hatte seinen alternden Vater in Rottweil zurückgelassen und war nach der Konzilsstadt übergesiedelt, um hier, zuerst in Verbindung mit der angesehenen Werkstadt des Lawelin von Tübingen, seine neuartige Kunstweise zu zeigen. Zunächst blieb er als schlichter Mitarbeiter Lawelins vor der großen Öffentlichkeit verborgen, wohl nur vom engern Kreis der Fachgenossen mit einer gewissen stillen Scheu als «Großer» anerkannt. Lawelin selber, der Altmeister der Basler Maler-

zunft zum Himmel und durch die Heirat des Konrat Witz zu dessen Oheim geworden, mußte es erleben, fortan unter den Basler Meistern nach und nach an die zweite Stelle zu rücken. Für jeden deutlich hatte es die Zweiteilung des größten, in alter Zeit vergebenen staatlichen Kunstauftrags, die Bemalung der inneren Wandflächen des neuerbauten mächtigen Kornhauses, kundgetan. – Seltsam, auch nicht das leiseste Echo ist uns erhalten von dieser vielleicht bedeutendsten Schöpfung des Witz, die, was selten bei ihm, wahrscheinlich dramatischen Inhalt besaß: die eindrücklichsten Geschehnisse im Leben des ägyptischen Joseph hat er aus naheliegenden Gründen nach der in Oberitalien (Lombardei) üblichen Joseph-Ikonographie wohl zu schildern gehabt[16]. In diesem eindrücklichen Lobpreis des Urbildes einer Landwirtschafts-Diktatur sah man einst gewiß folgende Bilder: Joseph wird in die Grube geworfen, seine Erhöhung und sein Triumph. Mehrfach, nicht weniger als dreimal mußten Traumgeschichten in die Erzählung hineinspielen. – Diese Wandbilder sind gegen das Ende der ersten Baslerzeit entstanden.

Zeitlich obenan steht aber unter den Basler Werken des Konrat Witz der große, nicht mehr ganz vollständige Basler-Altar. Daß er zu Unrecht den zwar bequemen, sachlich aber ungerechtfertigten und allzusehr nach moderner Gelehrsamkeit riechenden Namen «Heilsspiegel-Altar» trägt, werden wir weiter unten zeigen. Wenn die Konzilszeit auch für Basel an künstlerischen Überraschungen reich war, so ist der «Heilsspiegel-Altar» – diese Bezeichnung ist leider nun einmal eingebürgert! – für viele sicherlich etwas durchaus Ungewöhnliches gewesen: kein Bibelbild, keine Heiligendarstellung auf den goldgrundigen Innenseiten, dafür sehr unbekannte Geschichten von alten Juden und Römern, die wohl Rätsel aufgaben, aber alle anderen Empfindungen eher weckten als solche von geistlicher Andacht. – Auf diesem Altar hatte endlich Konrat Witz die langgehüteten väterlichen Zeichnungen mit den Prunkgewändern des burgundischen Herzogs zu Ehren bringen können. Mit den Stoffmustern und ihrem schillernden Besatz von burgundischem Schmuckwerk hatte Hans Witz dem Sohn wohl auch die Zeichnungen übermacht, die den aparten Schnitt der von den herzoglichen Hofschneidern nach seinen Vorlagen gearbeiteten Kleider aufwiesen. Künstlerentwürfe für Kleidungen sind uns verhältnismäßig zahlreich erhalten, bekannt sind aus früherer Zeit die von der Hand des Pisanello[17] und solche von Albrecht Dürer[18].

Mit allen Kunstgriffen der Technik hat Witz die Habillements auf den sieben Goldgrundtafeln seines Basler Altars derart vereinigt, daß auf den ersten Blick die überreichen Kostüme geradezu als das Wesentliche erscheinen. Manchen wird es angesichts der Tafeln vorgekommen sein, als hätten hier ein großer Modekünstler der Zeit und ein Waffenschmied die Meisterstücke ihrer Werkstätten vorführen wollen. Die körperliche und geistige Bewegung der Gestalten ist auf diesen Tafeln seltsam gedämpft, nirgends der sonst für die Kunst des Witz bezeichnende Versuch, den Raum nach der Tiefe zu entwickeln. Die Handlung vollzieht sich sehr still und feierlich, was vielleicht in noch höherem Maß für das Verhalten der statuarischen Gestalten der Außenseiten zutrifft. – Das *Christophorusbild* mit seiner köstlichen Landschaft gehört dem Altar zweifelsohne *nicht* an; es ist eine früher entstandene, der Privatandacht dienende Einzeltafel, die trotz ihrer starken künstlerischen Gewalt noch manch altertümlichen Zug bewahrt hat.

Die seltsamen, in aller nur denkbarer Pracht und Farbenherrlichkeit strahlenden Goldgrundtafeln scheinen in ihrer absonderlichen ikonographischen Art als Flügel eines ebenso ungewöhnlichen Mittelstücks bestimmt gewesen zu sein; im Grunde stehen sie inhaltlich und künstlerisch

16) Zum Beispiel der Cyklus im museo civico von Cremona. Vgl. Toesca, le Pittura e la Miniatura nella Lombardia, pag. 561.

17) Testi, Pittura Veneziana, I, 374, 375.

18) Winkler, Handzeichnungen Dürers, III, 686–689.

allen Gewohnheiten der abendländischen Kirche recht fern und wecken in uns stets wieder die Frage, wie das Altarwerk einstmals in seiner Gesamtheit beschaffen war: Wohl sicher ist das Mittelstück ein hochgradig fremdartiges Werk gewesen, denn es läßt sich schwer denken, die Witzschen Tafeln würden irgend ein banales Durchschnittswerk der zeitgenössischen Kunst – ob Gemälde oder Schnitzerei – eingefaßt haben. Aber in Basel, wie einst auch in Konstanz, gab es in der Konzilszeit der künstlerischen Kuriosa wohl manche zu schauen. Der Tiefenbronner Altar Moser erzählt davon dem Kundigen. Die Kleider der auf den Basler Tafeln dargestellten Gestalten tragen, wie bemerkt sei, einen nach der Auffassung der Zeit leicht orientalischen Charakter: Turbane, seltsame Hüte, Krummschwerter usw. Wir erinnern uns dabei, daß beim festlichen Aufzug des burgundischen Herzogs auch lebende Affen mitwirken sollten, also offenbar die Aufführung einer orientalischen Szene vorgesehen war.

Von jeher sind als Entstehungszeit des «Heilsspiegel-Altars» die ersten Jahre der beginnenden Meisterschaft des Konrat Witz angenommen worden, sagen wir das Jahr 1435/36.

Das zu Basel tagende Konzil stand damals unter dem Zeichen eines Unionsversuchs der lateinischen mit der griechischen Kirche. Die Hauptfrage der Beratungen ging darum, ob es gelingen werde, den mitten in der Türkennot stehenden Kaiser von Byzanz, Johannes Palaeologus II., zu einem persönlichen Besuch des Konzils zu bewegen. Die Meinung der Prälaten war geteilt: die römische Partei als Vertreterin des Papstes, bestritt dem Konzil überhaupt das Recht, die tief einschneidende Frage in Basel entscheiden zu lassen. Demgegenüber hielt die Mehrzahl der Konzilsherren am notwendigen Erscheinen des Kaisers mit einer Hartnäckigkeit fest, daß es einmal unter den Parteien fast zu Tätlichkeiten kam. Der Streit bewegte auch die Basler Bürgerschaft; sie stand auf der Seite der Konzilsmehrheit. Öffentliche Bittgänge wurden gehalten um Gottes Segen für die Kirchenvereinigung herabzuflehen. – Der schließliche Mißerfolg der Bestrebungen soll uns nicht weiter beschäftigen, wichtig ist allein, daß der Besuch des Kaisers von Byzanz damals bei Konzil und Volk als eine Sensation gewirkt hat, ganz ähnlich wie wenige Jahre vorher (1433) das Eintreffen der Hussiten zur Kirchenversammlung. Mit einer Art von gedämpfter Begeisterung kam der ehrliche Wille zum Ausdruck, mit der in der christlichen Welt herrschenden Zwietracht ein Ende machen zu wollen; Einigkeit gegenüber der furchtbar drohenden Türkengefahr schien mehr als je geboten zu sein.

Beim Volke wenigstens trat dazu die Lust, auf dem friedlichen Boden der Konzilsstadt Basel bald wieder einmal «interessante» fremdartige Dinge erleben zu dürfen als ein Seitenstück zu dem vor kurzem geschauten Aufzug der wie die Pest gescheuten, blutgierigen und doch innerlich «frommen» Hussiten. Das Erscheinen des märchenhaften Kaisers vom fernen christlichen Osten beschäftigte viele Gemüter. Wirtschaftliche und kirchenpolitische Interessen scheinen in den oberdeutschen Konzilsstädten Konstanz wie Basel eng verquickt gewesen zu sein, so daß ein byzantinischer Kaiserbesuch neben seiner geschichtlichen Weltbedeutung auch den Reiz einer neuen «Attraktion» für die darnach gierigen ungeistlichen Konzilsgäste brachte – eine Belebung der Fremdenindustrie. In Gattaros Basler Konzilsberichten verdient Beachtung, wie der Einzug fremder Gesandter jeweilen zum Volksfest wurde.

Die Vorbereitungen zum Kaiserbesuch wurden getroffen. Nach der geistlichen Seite hin war die bedeutsamste die Ausschreibung eines Ablasses, mit dessen Geldertrag dem griechischen Kaiser die wegen der Miete von begleitenden Galeeren äußerst hohen Reisekosten gedeckt werden sollten. Der Basler Chronikschreiber Wurstysen erzählt, es sollte bei diesem Ablaß «zur Erlangung der ewigen Seligkeit gehalten werden wie in den Jubeljahren beim Kirchenbesuch zu Rom». Hier betreten wir kunstgeschichtlichen Boden und erinnern uns an das Jubeljahr 1500, da dieseits der

Alpen, z. B. in Augsburg, die römischen Patriarchalkirchen in Gemälden dem gläubigen Volk vor Augen geführt wurden und der angesichts dieser Bilder erworbene Ablaß die gleiche Bedeutung haben sollte, wie der auf einer Wallfahrt nach Rom geschehene persönliche Kirchenbesuch. Zu allen Zeiten war es üblich und wurde als nützlich befunden, durch derartige bildliche Mittel das Menschenherz zu bewegen.

Der Verfasser kann sich nur schwer gegen das Gefühl erwehren, der Basler «Heilsspiegel-Altar» hänge mit diesem Griechenablaß zusammen. Ein Blick auf die Zeitgeschichte scheint hier manches Rätsel zu lösen und manche Absonderlichkeit der Ikonographie und des Kunststiles der Witzschen Tafeln einer Erklärung nahezubringen.

Vom Papst zwar war die Genehmigung des Ablasses nicht erfolgt, aber eine starke Konzilspartei drängte immer eifriger auf die Einführung und der König von Frankreich wie die deutschen Kurfürsten und der Herzog von Österreich «ließen in ihren Landen den Ablaß angehen»[19]. Gerade dieser Streit der Konzilsherren hatte zur Volkstümlichkeit der Ablaßidee mächtig geholfen.

Wie siebzig Jahre hernach in Augsburg scheinen die in Basel ansässigen Freunde einer lateinisch-griechischen Kirchen-Union den mit ihren Bestrebungen aufs engste verbundenen Ablaß mit der Aufstellung eines durchaus neuartigen, alle Augen auf sich ziehenden kirchlichen Kunstwerks, eines Flügelaltars, verbunden zu haben. Er sollte als Werber für den Griechenablaß dienen. Auf alle Fälle ist es ein seltsames Zusammentreffen, daß gerade im kritischen Jahr 1436 ein Maler griechischen Ursprungs Antonius von Candia (Kreta) sich in Basel niederläßt, später eine Werkstatt an der Freienstraße eröffnet, der Zunft zum Himmel beitritt, heiratet und bis 1459 in Basel nachweisbar bleibt[20]. Dieser aus Kreta eingereiste Maler gehörte wahrscheinlich zum Gefolge des Erzbischofs von Candia, der als Konzilsgesandter in Basel erschienen war; möglicherweise ist der Maler aber auch erst später vom Erzbischof nach Basel berufen worden. Seit zwei Jahrhunderten war Kreta venezianisch und auf einem der drei ehernen Standartenträger des Markusplatzes wehte an den hohen Tagen der Republik die Fahne von Candia. Der besagte Erzbischof war Italiener und Italiener war wohl auch der Maler Antonius.

Von seiner fernen griechischen Insel muß er notwendigerweise zu irgend einem vernünftigen Zweck nach Basel gekommen sein. Zu den zahllosen zum Konzil eingetroffenen Devotionalienhändlern (im Basler Amerbach-Kabinett befand sich ein byzantinisches Reisealtärlein) hat er nicht gehört, denn er diente der Kunst mit seiner Hände Arbeit und ist auch als Maler («Meister Antoni») der Himmelzunft beigetreten (1451). Vom Erzbischof von Candia, seinem wahrscheinlichen Brotherrn, wissen wir schon aus den Konzilsprotokollen von 1434[21], daß er als Verfechter der griechischen Union ein Befürworter des Besuchs des Kaisers Johannes Palaeologus war und damit auch ein Freund des die Kaiserreise ermöglichenden Ablasses. Was andres kann der Erzbischof mit der Berufung des Malers bezweckt haben als durch diesen für irgend ein baslerisches Gotteshaus in der Kunstweise der griechisch-italienischen Heimat – also im altvenezianischen Stil! – eine Altartafel zu schaffen? – Wegen des mit dem Bilde verbundenen Ablasses läßt sich für dessen Aufstellung nur ein allgemein zugänglicher Kirchenraum annehmen, weshalb der «Konzilssaal» beim Münster, an den sonst zu denken wäre, kaum in Frage kommen kann. Man vermag sich hier nur in Mutmaßungen zu bewegen, denn unter den sehr zahlreichen Kirchen, Kapellen und Kapitelsälen des spätmittelalterlichen Basel ist die Auswahl groß. In der Karthaus, der bevorzugten Andachtsstätte der Konzilsherren, befand sich der Altar schwerlich, da seine Errichtung in der

[19]) Concilium Basiliense, I, S. 98.
[20]) Rott, Quellen und Forschungen, Oberrhein, II, 25.
[21]) Concilium Basiliense, II, 139.

ausführlichen Klosterchronik des Heinrich von Ahlfeld erwähnt worden wäre. Es käme noch die Augustinerkirche in Frage, da sich auf den Außenseiten des Altars ein Bild des Augustinus (ob es ihn wirklich darstellt?) befindet und das Augustinerkloster Sitz der Deputatio Pacis des Konzils war, der der Erzbischof von Kreta angehörte. Von Otto Fischer[22] ist die Leonhardskirche in Vorschlag gebracht worden, in welcher das Werk des Witz wegen seiner Größe aber nur als Hochaltar hätte dienen können. Aus inneren Gründen war hiefür der Altar nicht geeignet, so ansprechend der Gedanke ist, daß sich beim Aufbau der Berner Münsterbaumeister Matthaeus Ensinger und Witz die Hand gereicht hätten. Unsere eigene Meinung über den Standort des Retabulums werden wir weiter unten äußern.

Aber kehren wir zurück zu Anton von Candia und seiner Altartafel. Wir neigen dazu, daß sie der Maler entweder selber ausgeführt oder doch als ein Werk anderer Hand aufstellungsfertig gemacht hat, sonst hätte ihn sein Erzbischof kaum nach dem fernen Basel berufen. Offenbar war Meister Anton ein in seinem engen Kunstbereich tüchtiger Mann. Bei seiner späteren Aufnahme in die Zunft mögen trotz seiner etwas «zigeunerhaften» Herkunft keine Bedenken gewaltet haben. So konnte er auch nach Auflösung des Konzils bis zu seinem Tod in Basel seine Werkstatt an der Freienstraße betreiben. Wahrscheinlich arbeitete er weniger als selbständig schöpferischer Künstler, sondern eher als Bemaler von geschnitztem Bildwerk («fassen»), vornehmlich aber als Vergolder, auf welches Fach damals wie heute sich die Venezianer meisterlich verstanden; man denke an die damals übliche plastisch aufgesetzten goldne Zierrate, die sich im Mittelgemälde des Basler Retabulums – sehr ungewohnt fürs abendländische Auge – werden gefunden haben. Zu einem bescheidenen Wohlstand hat es Meister Antoni im Lauf der Zeiten immerhin gebracht, wie seine Steuerbetreffnisse es andeuten.

Dem Griechenablaß also hat die von Meister Anton von Candia aufgestellte Tafel dienen müssen, und der Beibringung der Gelder für die Reise des byzantinischen Kaisers. Deshalb ergibt sich als Gegenstand des Gemäldes wie von selbst die Anbetung der drei Könige, eine dem Reisenden alter Tage wertvolle und trostreiche Geschichte, – bis heute das übliche Bild auf den Schildern unserer Gastherbergen. Wir werden uns das Gemälde am besten als ein Werk in der Weise der altvenezianischen Schule vorzustellen haben, im Stil des Jacobello de' Fiori oder der noch stark byzantinischen alten Schule von Murano[23]; etwas verwandt mag es in der Anordnung der Figuren gewesen sein mit dem kleineren und etwas später entstandenen unter dem Namen des Antonio Vivarini gehenden Dreikönigsbild der Berliner Museen. Vielleicht war das Basler Gemälde von einer reichgeschnitzten Umrahmung umschlossen, die Meister Anton an Ort und Stelle zusammenzusetzen, neuzufassen und zu vergolden hatte. Selbstverständlich ist die Tafel längst verschwunden; in ihrer fremdartigen goldenen Pracht mag sie den Bilderstürmern von 1529 besonders «götzendienerisch» vorgekommen sein.

Die Basler Zeitgenossen des Konzils haben sich auch vor dieser Tafel an Seltsamkeiten gewöhnen müssen. Einzelbilder als Altartafeln – wie sie ursprünglich gedacht war – hat es zwar in Basel zur Seltenheit auch sonst gegeben. Man denke an die «Kreuzigung» im Hintergrund des

[22]) Fischer, Konrad Witz, S. 4.

[23]) Samuel Guyer, den der Verfasser über die mutmaßliche Kunstweise des Malers um seine Ansicht bat, dachte an die Art des Jacobello de' Fiori, während Berenson eher konservativ-byzantinischen Stil annehmen wollte. – Gewiß wird der Kunststil der Tafel für damalige Basler Begriffe im allgemeinen ein recht fremdartiger gewesen sein und doch mag sie sich durch verwandte künstlerische Züge dem Verständnis eines andächtigen Betrachters genähert haben. Denken wir daran, daß in den Jahren des Basler Konzils eine Malergruppe in Venedig tätig war, die sich auf diese oder jene Art mit süddeutscher Kunst berührte. Der Name Giovanni d'Alemagna regt zu einer Fülle von Mutmaßungen an.

Straßburgerbildes von Konrat Witz – Stücke von übergroßem Ausmaß, wie das Dreikönigsbild bei drei Metern Breite es gewesen sein muß, würden bei ihrer obendrein noch fremdartigen Mache eher als Curiosa empfunden worden sein. Es galt daher, das Tafelbild durch Anfügung der in Basel altgewohnten Flügelbilder dem Verständnis des Volkes näherzubringen und dabei auch auf die Nebenidee des Ablasses anzuspielen.

In der abendländischen Kirche wurde der vorbildliche Charakter der von den Drei Königen verrichteten Glaubenstat nach dem Text des Speculum humanae Salvationis mit den Worten beschrieben: «Sie achteten keinerlei Gefahr und verachteten das Heer der Feinde bis sie zum Quell der ewigen Gnade gekommen waren.» Daraus erwächst die ernste und mahnende Wahrheit, daß vor Gott Mut und Opfer bis zur Hingabe des Lebens erforderlich sind, um den Weg zu dem der Welt geschenkten Jesus Christus zu finden und durch ihn die ewige Gnade und den Eingang ins Reich der Himmel zu gewinnen. In dieser geistlichen Richtung lagen auch Weg und Ziel des Griechenablasses, der durch den Hinweis auf die Drei Könige empfohlen werden sollte. Schon der Chronist Wurstysen hat berichtet, wie die Erwerbung des Ablasses nicht in erster Linie klingende Münze, sondern wahrhafte «Buße und Reue» voraussetzte und während eines Jahres «Fasten an den Samstagen».

Ein theologisch gelehrter Anhänger der griechisch-lateinischen Kirchen-Union, der sich zugleich, was wichtiger war, auf Seelenkenntnis verstand, mag zuhanden von Konrat Witz für den geistigen Inhalt der der Einzeltafel beizufügenden Flügelbilder folgendes Programm ausgearbeitet haben; zuerst nannte er die Gesamtidee und fügte dann die Aufzählung der als Belege oder Illustrationen zu malenden historischen Darstellungen bei. Also:

a) Eine alleinige christliche Kirche: 1. Augustus weist seine göttliche Verehrung ab.
b) Unions-Idee der gespaltenen Kirche: 2. Melchisedek und Abraham. 3. Salomo und die Königin von Saba.
c) Opferfreudigkeit für das Heil der Kirche und das eigene Heil: 4. und 5. Die drei Helden Davids. 6. Esther. 7. Antipater.

Damit ist der Inhalt der goldgrundigen Witzbilder durch eine Gesamtidee zusammengefaßt: *Die Einheit der jetzt gespaltenen Kirche.* – Vielleicht, ja sogar wahrscheinlich, hat das Altarwerk auf seiner Staffel irgendeine Inschrift getragen, die mit einigen Worten die Eigenartigkeit der Leistungen kennzeichnete, welche die auf den Innenseiten der Flügel dargestellten Glaubenszeugen vollbrachten. «Glaubenszeugen» im weiteren Sinn sind sie ja alle gewesen, sogar der Kaiser Augustus, der unter Verzicht auf eigene göttliche Ehre den inneren Mut hatte, dem Kind von Bethlehem die erste Kirche zu bauen. Suchen wir nach einer Inschrift, so drängt sich uns sinngemäß das Wort Jesu Christi aus Matthaeus 11, 12–13, auf: «regnum caelorum vim patitur et violenti rapiunt illud. Omnes enim prophetae et lex usque ad Johannem prophetaverunt.»

Zu den «Propheten» hat die alte Kirche von jeher auch die Sibyllen (Augustusbild!) gerechnet. «Teste David cum Sibylla.» Das obengenannte in seinem tiefsten geistlichen Sinn wohl nicht jedem sofort verständliche Bibelwort hat einst Ernst Moritz Arndt in deutscher Sprache seinem Volk ans Herz gelegt: «Auf, mutig drein und nimmer bleich, / denn Gott ist allenthalben. / Die Freiheit und das Himmelreich / gewinnen keine Halben.»

Den nämlichen Gedankengang scheinen die Außenseiten des Altarwerks zum Ausdruck zu bringen:

Obere Reihe (Ecclesia, Synagoge, Verkündigung): Ausgang und Zukunft des Judentums.
Untere Reihe (Augustin und der Indienapostel Bartholomäus): Sieg des Christentums über den inneren Feind des Ketzertums und über den äußeren Feind des Heidentums.

Die beiden heute verschollenen Tafeln der unteren Reihe könnten demnach sinngemäß folgende Darstellungen gezeigt haben: 1. Moses und der räuchernde Korah nach 4. Mos. 16 als Beispiel der «Scheidung innerhalb der Kirche». 2. Das Doppelkreuz von Byzanz mit einem Magier oder schwarzen Priester (ähnlich dem zweitletzten Blatt der «Très riches heures» des Herzogs von Berry in Chantilly) als Anspielung auf die Union mit der Griechischen Kirche.

Daß der Stoff der einzelnen Darstellungen dem Heilsspiegel entnommen ist, hat der Verfasser schon vor bald einem halben Jahrhundert in seinem ersten Aufsatz über Konrat Witz ausgeführt; der Verfasser trägt somit die Schuld an der törichten Bezeichnung «Heilspiegelaltar»: Wohl sind die Geschichten dem Heilsspiegel entnommen, weil dieser das im späteren Mittelalter am meisten verbreitete Sammelwerk solcher Erzählungen war, aber die Hauptsache des Heilsspiegels fehlt auf den Bildern: die typologischen Beziehungen. Würde man auf der Suche nach dem geistigen Inhalt des ehemaligen Mittelstücks solchen typologischen Problemen weiterhin nachforschen, so geriete man ins Uferlose. Am besten würde unserm Altarwerk der schöne Name anstehen: «Friedensaltar»; auch «Basler Dreikönigsaltar» läge weniger abseits als «Heilsspiegelaltar»[24].

So birgt dieses früheste Hauptwerk des Witz, vom Inhalt der Darstellung abgesehen, der Rätsel manche. Sein erster Standort ist dunkel, wie wir schon ausführten. Als die Tafeln zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts durch den großen Kunsthändler J. R. Huber für den markgräflich badischen Hof von Basel gerettet wurden, befanden sie sich höchstwahrscheinlich in den Nebengebäuden des alten Predigerklosters, das an die Gärten des badischen Palastes anstieß. Demnach könnte einst das Altarwerk in der großen, künstlerisch reichgeschmückten Kirche der Prediger gestanden haben, überhaupt war ja das Predigerkloster bei weitem – nach dem Münster – der bedeutendste Tagungsort des Konzils.

Es will scheinen, als hätte Witz, der «Modernist» und «Entdecker der Raumwirkung» sich bei der Ausführung der Goldgrundtafeln mit Absicht der «Altertümlichkeit» beflissen. Wer sich im Geist die sieben uns erhaltenen Innentafeln zu zwei Altarflügeln zu rekonstruieren vermag, wird es fühlen, wie die Anordnung der verschiedenen Teile des Flügelaltars der bildnerischen Portalumrahmung einer gotischen Kathedrale geglichen hat: das jedenfalls reich bebilderte, jetzt verlorene Mittelstück des Altars war bei Witz von Einzeltafeln weit schlichterer Komposition umgeben. Diese gleichen auffallend französischen Buchmalereien, wie sie die Pariser Schule um die Mitte des Trecento herausbrachte. Der Maler hat seinen sehr undramatisch sich gebenden Historienbildern (Esther und Ahasverus, Salomo und Königin von Saba usw.) wohl eine Aufgabe zugedacht, wie sie an Kirchenportalen den Figuren und Gruppen zukam, die in den das Portal umrahmenden Archivolten standen, jenen musizierenden Engeln und Heiligenfiguren, die übereinander angeordnet, dem großen über dem Türeingang angebrachten reliefierten Mittelstück als Begleiter dienten.

Auf den Goldgrundtafeln läßt auch die erstaunliche plastische Wirkung der Gestalten und der auffallende Verzicht auf Raumwirkung vielleicht darauf schließen, daß hier der Maler in bewußter Nachahmung von Bildnerei arbeitete.

An urkundlich festgestellten Tatsachen ist unsere Kenntnis der frühen Lebensschicksale des Malers bedauerlich arm, doch sind immerhin die Berührungen mit Frankreich, mit französischer Kunst und Sitte, für seinen Vater Hans wie für ihn deutlich hervorgetreten. Daß sie sich auch im Hauptwerk seiner Jugendzeit in klar erkennbarer Weise finden, bestätigt wohl die Richtigkeit unserer Beobachtungen. Beim Sohn Konrat wird aber beim Blick auf solche Berührungen nur von

[24]) Schon Joseph Gantner hat dies in seinem «Konrad Witz» in feiner Weise, Seite 15, angedeutet.

Erinnerungen mehr sachlicher Art zu reden sein; sie waren für ihn sicher «interessant», doch ohne nachhaltigen bestimmenden Einfluß auf die Besonderheit seines eigenen Schaffens. Diese «siden und guldin gewand» auf den Tafeln des Basler Altars wiederzugeben und sie bis zur Grenze der Illusion zu führen, diese bizarren Hüte und den Juwelenreichtum, diese spiegelnden Harnische mit den Krummschwertern auf den Bildern verblüffend für den Beschauer anzubringen,– war ihm sichtlich nur eine mehr technisch nützliche Übung, ein Kurzweil, der vorbeiging, den er aber später leicht aus der Erinnerung wachrufen konnte, wenn es not tat, wie etwa beim Malen der Zweiheiligentafel von Straßburg oder der Außenseite des Genfer Altars. Ein Deutscher ist Witz auch in seiner «französischen Zeit» geblieben und als solcher zeigt er sich in seiner grandiosen Derbheit auf den Außenseiten des Basler Altars. Goethe hat einmal gesagt: «Kein Mensch ist gänzlich original, / Jeder borgt einen Sonnenstrahl.» Daß es damals in den obersten Rheingegenden noch andere solcher Sonderlinge gab, erkennen wir im Werk des engsten Stammesgenossen des Witz, des Lukas Moser.

Das Lebendigwerden alter großer Eindrücke unter der Wirkung von neuen mächtigen Zeitereignissen, wie sie so oft rhythmisch wiederkehren, gewahren wir noch an einem anderen Beispiel aus dem Lebenswerk des Konrat Witz.

Der Verfasser verhehlt sich nicht, daß es in vieler Augen als ein im Grunde sonderbares Unterfangen erscheinen wird, an dieser Stelle für ein längst verschwundenes, Jahrhunderte hindurch gefeiertes und trotzdem namenlos gebliebenes Kunstwerk den Meister nachweisen zu wollen. Wir entschuldigen uns nicht damit, daß seit Winckelmanns Zeiten die Gelehrten auf dem Gebiet der antiken Kunst ähnlichen Forschungen nachgegangen sind. Wer vom Standpunkt der «Nützlichkeit» aus hier urteilen will, findet sein Ebenbild in «Onkel Nebendal», der köstlichen Charakterfigur des alten Berliner Humoristen Heinrich Seidel. Mehr zu sagen ist unnütz. Uns kommt es als ein hoher wissenschaftlicher Gewinn vor, wenn eine Idee, die ein halbes Jahrtausend lang die besten der Zeit in ihrem Bann gehalten hat, mit Konrat Witz, einem der größten deutschen Meister der Vergangenheit, in feste Verbindung gebracht werden kann. Sein Geistesbild wird durch diese Schöpfung bedeutungsvoll abgerundet und tritt damit in einem neuen Licht vor uns.

Wir reden vom Großbasler Totentanz. Die fesselnde, durch den Basler Denkmalpfleger Rudolf Riggenbach 1942 veranstaltete Ausstellung hat die folgenden, teilweise bis vor kurzem bestrittenen Tatsachen festgestellt:

1. Der auf die Kirchhofmauer der Basler Predigerkirche gemalte «Totentanz» ist nach der Pest von 1439/40 entstanden.
2. Die Wandgemälde sind im Sommer 1805 bis auf neunzehn im Historischen Museum von Basel bewahrte Bruchstücke zerstört worden.
3. Die Wandgemälde sind im Verlauf der Jahrhunderte, sogar noch nach ihrer Entfernung von der Mauer, derart mit Ölfarbe übermalt worden, daß auf ihrer Mehrzahl das Urbild nicht mehr zu erkennen ist.
4. Als schwacher Ersatz der verschwundenen Originale können eine Anzahl von Kopien dienen, die vom 15. bis zu Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Darunter verdienen genannt zu werden:
   a) Die Wandbilder des ehemaligen Klingenthalklosters in Kleinbasel. (Freie, recht stümperhafte Nachbildungen des Predigertotentanzes in Großbasel. Etwa zehn Jahre nach dessen Entstehung ausgeführt. Diese ebenfalls längst zerstörte Bilderfolge ist in den 1760er Jahren durch Emanuel Büchel in ziemlich getreuen Aquarellen kopiert worden.

Gestochene Nachbildungen dieser Kopien hat H. F. Maßmann 1847 veröffentlicht.)

b) Der Tod zum Papst und zum Kaiser. Getuschte Federzeichnung von Hans Bock, 1596. (Wiedergabe sehr frei, aber künstlerisch die beste der Kopien.)

c) Die Radierungen des älteren Matthaeus Merian seit 1621. (Ein vielleicht von des Künstlers eigener Hand koloriertes Exemplar, ist wohl die zuverlässigste Kopie der Totentanzfolge.)

d) Die Deckfarbenkopien des Emanuel Büchel, 1773. (Flau behandelt und vielfach ohne Verständnis für die Kunstweise der Originale. In Umrißstichen von H. F. Maßmann veröffentlicht, 1847.)

Angesichts dieser zahlreichen, aber bis auf die bei c) angeführten Radierungen wenig brauchbaren Kopien drängt sich die Frage auf, ob unter den Schätzen altbaslerischer Handzeichnungen, die seit Ende des fünfzehnten Jahrhunderts von den Gliedern der Familie Amerbach gesammelt wurden und heute im Basler Kunstmuseum aufbewahrt sind, kein Blatt vorhanden ist, das aus den Zeiten der Entstehung des Totentanzes stammt und dessen ursprüngliche Kunstweise unverfälscht wiedergibt. Ein solches Werk ist in der Tat erhalten und vor einem halben Jahrhundert schon vom Verfasser als eine «Studie zum Totentanz» erwähnt worden, ohne daß er selbst beschämenderweise die Bedeutung erkannt hätte[25]. Es ist eine getuschte, fast nur im Umriß erhaltene Zeichnung, die trotz einiger Schwächen (Flügel des Teufels) für das Originalwerk eines Malers der Konzilszeit zu halten ist. Ein «Studienblatt» scheint indeß hier nicht vorzuliegen, sondern eher die vom Maler selbst hingeworfene skizzenhafte Kopie eines fertigen, von ihm ausgeführten Gemäldes, etwa wie zweihundert Jahre hernach Claude Lorrain die von ihm gemalten Landschaften durch leicht skizzierte eigenhändigen Kopien in seinem «liber veritatis» vereinigt hat.

Der Gegenstand der Zeichnung ist kein gewohnter: Vor einem Opferstock steht ein bürgerlich vornehmgekleideter Mann in Pelzhut, mit Zaddeln besetztem Leibrock und Trippen an den Schuhen. Er ist offenbar auf dem Gang zur Kirche begriffen (Rosenkranz in der Linken) und steht vor dem Opferstock, seine rechte Hand greift in die am Gürtel hängende Tasche, um das als Opfer bestimmte Geldstück herauszuholen. Zu dieser guten Handlung scheint ihn ein zur Linken an ihn sich schmiegender Engel liebevoll zu ermuntern, während zur Rechten der Teufel genaht ist, ihn mit Gewalt vom Opferstock wegzureißen. – Ein einst über einem Opferstock hangendes Kirchenbild mag hier wiedergegeben sein; vielleicht war das Original eine Wandmalerei. Möglicherweise hat das Bild in nächster Beziehung zum Griechenablaß des Jahres 1436 gestanden. Fast sieht es aus, als wäre es die höchst anschauliche Illustration zu der auch das Herz des heutigen Lesers tiefbewegenden Kundgabe, die das Konzil im Mai 1436 an die abendländische Christenheit richtete (Abgedruckt in Monumenta conciliorum generalium saec. XV. Concil. Basil. II 877–882).

Wer Konrat Witz kennt und nur ein wenig mit seiner künstlerischen Ausdrucksweise vertraut ist, wird sich bei der Betrachtung der Zeichnung nicht fremdartig berührt fühlen. Hier sind seine kurzen stämmigen Gestalten wieder, die für ihn der Ausdruck des «Bürgertypus» waren, wie er ihn z. B. bei der «Begegnung von Joachim und Anna», bei «Joseph» auf dem Dreikönigsbild von Genf und namentlich im Gassenbild der Straßburger Tafel verwendet hat; im letzteren Werk wird auch für die Kleidung Verwandtes gefunden und wir sehen, wie er nach Wuchs und Haltung den «Junker» vom «Bürgersmann» zu unterscheiden verstand. Der Engel trägt den Rock eines jugendlichen Ministranten; der reiche Stoff fällt in sanftgehendem Fluß auf den Boden, verwandte Motive zeigt der Rock der Synagoge auf dem Basler Altar. Meisterlich ist auch die Art, wie auf der Zeichnung durch die allereinfachsten Mittel eine geistige Belebung der Köpfe erzielt

[25]) Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums von Basel, 1894, S. 133. – Siehe auch: W. Hugelshofer, Die Meisterzeichnung, Band I, Tafel 3.

wird. Beim Mann, dessen Gesicht am ehesten dem König Salomo auf der Basler Folge ähnlich ist, sehen wir «geistige Überlegung in wohlwollendem Sinne» zum Ausdruck gebracht; beim Engel: «Schmeichelndes Überreden mit einem leisen Zug von Schalkhaftigkeit». Wenn wir uns nicht täuschen, sind beim Engel die Lippen geöffnet und die Zähne sichtbar, was auf den von Witz gemalten Köpfen häufig vorkommt.

Die Bewegung der Figuren ist, mit Ausnahme der Teufelserscheinung, wie immer bei Witz, sehr gemessen. Vorzüglich ist die Gestikulation, das Spiel der Hände. Zu vergleichen wäre etwa die nach unten, zum Opferstock weisende Engelshand mit der Handbewegung des Engelchens vorne links auf dem Steinthron der Genfer Maria; die linke Hand des Engels der Zeichnung findet sich auf vielen Werken. (Esther.)

Alles in allem ist in der Zeichnung eine gesunde, nach der Auffassung des Mittelalters «fromme» Idee sehr geistreich zum Ausdruck gebracht. Jedenfalls ist die schlichte Basler Zeichnung gedanklich wie künstlerisch dem Berliner Blatt «Maria beim Kind in der Stube» überlegen. Über das letztgenannte Berliner Werk hat Ueberwasser auf Seite XXII seines Witz-Buches ein gutes Wort gesagt.

Die Basler Zeichnung führt aber weiter als nur zu einer Bereicherung des Werkverzeichnisses von Konrat Witz: Die Gestalt des «Mannes am Opferstock» kehrt in leicht veränderter Form wieder auf einer Bilderfolge, die einst dem Basler geläufig war wie einem Kind das Lieblingshelgenbuch. Im «Totentanz» des Predigerklosters ist die Männerfigur unter leichter Veränderung des Motivs verwendet worden, wie nur ein Künstler sein eigenes Werk ohne Schaden und Mißverständnis umzugestalten vermag. Das stellt uns vor die Hauptfrage: Ist der *gesamte* Totentanz mit seinen 37 Tanzpaaren ein Werk des Konrat Witz gewesen? Wir sagen «gewesen», weil der Totentanz uns in sehr beschränktem Sinn noch erhalten ist.

Für den Kenner der Witzschen Kunst ist die obige Frage im voraus mit einem klaren «Ja!» beantwortet. Wer die Schar der sonst in Betracht kommenden, ums Jahr 1441 in Basel tätigen Maler an sich vorbeiziehen läßt, wird bei näherer Prüfung keinen anderen in Vorschlag zu bringen wissen, jedenfalls nicht Peter Malenstein, dessen Kunstweise anders war als sie der Totentanz zeigt; die Kopie eines von Malensteins Hand gemalten Wandbildes ist erhalten. Auch der uns bekannte Anton von Candia kann nicht wohl in Frage kommen, da dieser wohl kaum den schöpferisch tätigen Meistern beizurechnen ist. Am ehesten könnte an den alten Lawelin, den Oheim von Witz, gedacht werden, doch scheint der Mann damals kaum mehr die frühere Leistungsfähigkeit besessen zu haben, da er bereits bei der Vergebung der Malaufträge fürs neue Kornhaus (1441–42) vor Witz beträchtlich ins Hintertreffen geraten war. – So führt uns schon die Vornahme dieser Subtraktionsrechnung auf Konrat Witz.

Seine schöne Zeichnung, «Der Mann am Opferstock», hat also im Totentanzbild «Der Tod zum Kaufmann» die zweite Benützung durch den Künstler gefunden. Das noch erhaltene Bruchstück des «Totentanzes» – der Kopf des Kaufmanns – ist durch Übermalung rettungslos verdorben, doch gibt die Radierung Merians, so sehr sie den Antwerpner Geschmack ihrer Zeit atmet und zu italienisieren strebt, das Wandbild offenbar korrekt wieder, wie es 1621 zu schauen war, nachdem schon Kluber und andere es unter ihren Pinseln gehabt. Soweit wir zu erkennen vermögen, hat Witz die Gestalt des Mannes ziemlich unberührt, wie schon der Umriß der Figur zeigt, von der Zeichnung ins Wandbild hinübergenommen und den «Engel» einfach gegen den «Tod» umgetauscht. Die Teufelsgestalt rechts wurde weggelassen, denn sie paßte nicht mehr ins Bild. – Damit war die Verwandlungsszene durchgeführt, und zwar mit solchem Geschick, daß keiner mehr den Werdegang des Bildes «Tod zum Kaufmann» erkennt, dieser vielleicht emotionsärmsten unter den Totentanzgruppen; hier ist dem Tod eine Rolle zugewiesen, wie sie ihm eher gegenüber

der «Kaiserin» oder einem andern unter den sympathischeren Teilnehmern des Reigens gebührt hätte. Nur um des geringfügigen Motivs willen, «der Griff in den Beutel», hat also Witz diese Umgestaltung vorgenommen. – Man sage nicht, diese Wiederbenützung sei eines erfindungsreichen Meisters unwürdig. Wer seinen Schongauer und Dürer kennt, oder wem die Werke Goethes ein wenig geläufig sind, wird anders urteilen. Sicher ist also das Bild, «Der Mann am Opferstock», dem Totentanz vorausgegangen, mag sein nur kurze Zeit. Die Erscheinung des Teufels weist darauf hin, daß Witz beim Malen des Opferstockbildes sich bereits mit der Arbeit an der Kirchhofmauer des Predigerklosters befaßte; manche von den dortigen Todesfiguren sind der Teufelsgestalt so verwandt, daß sie unter dem Zeichen einer gleichzeitig den Maler beschäftigenden künstlerischen Idee müssen gestanden haben. In den Wandbildern finden sich schmeichlerische, spöttische, verhöhnende Todesgestalten –, aber nur zur Seltenheit gewaltsame; eine solche ist auf dem «Tod zum Wucherer» dargestellt: in der Art, wie die Todesfigur mit krallendem Zugriff auf ihr Opfer fährt und auch in der Beinstellung ist sie dem Teufel auf dem Opferstockbild ähnlich.

Im «Totentanz» haben sich die Figuren des Todes besser erhalten als die seiner Opfer, der Lebenden; diese wurden von den vielen Übermalern jeweilen der Zeitmode gemäß neu aufgeputzt und büßten dabei das Beste von ihrem alten Charakter ein. In diesen Todesgestalten zeigt sich Witz von einer neuen Seite: Sie lassen seine Fähigkeit erkennen, alle nur denkbaren Abstufungen von Hohn, Grausamkeit, wilder Lustigkeit, Unterwürfigkeit, Koketterie, Sinnlichkeit usw. unter stets für Miene und Gebärde neuerfundenen Motiven vor den Beschauer zu bringen. Eine Pariser Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts («Pélérinage de la vie humaine», ein Exemplar in der Münchner Staatsbibliothek) lehrt, wie gerade in Bildern des Todes ein französischer Maler seinen esprit gaulois konnte walten lassen bis zur Erfindung von Gespenstern und Geistererscheinungen, die auch einen modernen Menschen unheimlich berühren. Wir erinnern uns daran, wie der Vater Hans Witz zweifelsohne im Spätjahr 1424 zu Paris einer Aufführung der Danse Macabre beigewohnt und wohl auch den damals auf die Mauer des Kirchhofs des Innocents gemalten Totentanz gesehen hatte. Sein Skizzenbuch mag dem Sohn Erinnerungen aus dem Schauspiel wie an die Wandbilder übermittelt haben.

Stark bewegte Gestalten, wie sie uns im Totentanz begegnen, kommen in den zumeist feierlichen Kirchengemälden des Witz naturgemäß weniger vor. Doch bei ihm kann uns überhaupt nichts Neues überraschen. Tiefe Kontemplation und kindliche Unterhaltung gehen bei ihm Hand in Hand. So sind der unnahbare «Bartholomäus» und die lustig im Netz zappelnden Fische des Genfer Bildes das Werk des gleichen Meisters; die eifrig bemühten Ruderer des eben genannten Bildes, wie die jäh aus dem Schlaf emporgerüttelten Kriegsknechte auf der «Befreiung des Petrus» beweisen es, daß auch die Fähigkeit «starkbewegte menschliche Körper» zu schildern, Witz nicht fremd gewesen ist. Vor großen neuen Aufgaben, wie die des Totentanzes es gewesen, werden bei genialen Künstlern stets schlummernde, selbst von den Nächststehenden kaum geahnte Eigenschaften wach. Wir denken daran, wie einst 1498 die Zeitgenossen des jungen Dürer durch die Apokalypse wahrhaft erschreckt worden waren.

Eine Untersuchung der einzelnen Todesbilder auf ihren noch zutage tretenden Witz-Ursprung ist beim heutigen (ob noch behebbaren?) Zustand der Gemäldefragmente ein Ding der Unmöglichkeit und läßt nur in einem einzigen Fall – dem Kopf des Jünglings – eine Beurteilung zu. Unter den Kopien kann für stilistische Bewertung einzig die von alter Künstlerhand (vielleicht von Matth. Merian selbst) kolorierte Folge gelten. An sie angelehnt, darf über die «Meisterfrage» des Totentanzes wohl das folgende allgemeine Urteil abgegeben werden:

Von den 39 Gruppen sind deren 37 und das «Beinhaus» (dessen Giebelbild späteren Ursprungs

ist) wenigstens in ihrer Erfindung das Werk des Witz; von ihrer «Ausführung» zu sprechen, ist, wie bemerkt, vermessen.

Als Zutaten fremder Hand kommen in Wegfall: die beiden Werke des H. H. Kluber von 1568: Tod zum Maler und zur Malersfrau. Bis zur Unkenntlichkeit des Urbilds sind überarbeitet folgende Gestalten: Königin, Herzogin, Ratsherr, das Skelett beim Doktor, Jungfrau, Schultheiß, Krämer, Koch, Bauer.

Ins Auge springende, unverkennbare Eigentümlichkeiten der Kunst des Konrat Witz haben sich dagegen bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, bis auf die Radierungen des Matth. Merian, bei den folgenden Gestalten erhalten; es sind scheinbar Kleinigkeiten, aber doch Dinge, die gerade die Kunstweise des Witz kennzeichnen:

1. Der Papst. Die breite, wie aus Goldblech geschnittene Einfassungsborde des roten Pluviale zeigt an verschiedenen Stellen die Sonderlichkeit mattglänzender Lichtflächen. Dem gleichen, von der Sonne gewirkten Lichtspiel begegnen wir auf der Einfassung des vom hl. Augustin getragenen Pluviale (die heute im Museum von Dijon befindliche Tafel war ein Teil des Basler Altars).

2. Der Ritter. Den spiegelnden Plattenharnisch und das orientalische Krummschwert finden wir wieder auf einer Tafel des Basler Altars: Abraham und Melchisedek. Mit welchen technischen Mitteln Witz auf seiner Wandmalerei das illusionistische Meisterstück des Harnischs zustande brachte, ist schwer zu sagen. Daß es ihm gelang, zeigt die mit verständigem Nachahmungstrieb ausgeführte farbige Radierung Merians. Als E. Büchel anderthalb Jahrhundert später (1773) den Totentanz kopierte, war diese blinkende Rüstung durch Restauratorenhand ganz und gar um ihren Witzschen Charakter gebracht: die breitmalerische Behandlung von einstmals war durch Strichelarbeit ersetzt.

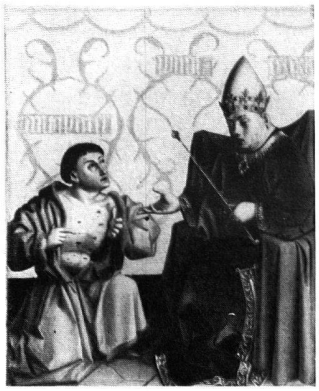
3. Der Edelmann. Gestalt und Rüstung sind zu vergleichen mit dem vielbeachteten «Sabothai» des Basler Altars. Hier wie dort der ausgezattelte Mantel, dessen Widerschein – ein echt Witzscher Zug! – an zwei Stellen der spiegelnden Rüstung zu schauen ist. Zu dem kleinen kindlichen Scherz des auf den Mantel des «Sabothai» tretenden «Benaja» finden sich im Totentanz zahlreiche Seitenstücke, nur sind sie hier mehr hohnvoll als kindlich-spaßhaft gemeint.

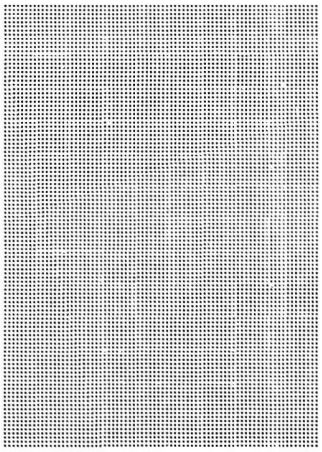
4. Der Jüngling. Schon vor langen Jahren hatte der Verfasser das kürzlich ins Historische Museum von Basel gelangte, früher in Lausanne befindliche Bruchstück, «Kopf des Jünglings», für das unvergleichlich besterhaltene Fragment des Totentanzes gehalten. Es ist das einzige Stück, das eine direkte Nebeneinanderstellung mit einem Originalgemälde von Witz verträgt; einzig die modellierenden Lichter des Jünglingskopfes, Werk eines Übermalers, wirken etwas störend. Wählen wir zur Vergleichung eines der allerbesten Werke von Witz: die Synagoge vom Basler Altar. Gleich ein erster Blick sagt jedem, der ein gewisses Ahnungsvermögen für die puncta salientia bei kunstgeschichtlichen Bestimmungen besitzt, daß die beiden Bilder ein und demselben Maler angehören. Wenn es außerdem urkundlich feststeht, daß «Jüngling» und «Synagoge» in Basel entstanden sind, und zwar in ungefähr der nämlichen Zeit, kann schon von einer Tatsache gesprochen werden, daß Konrat Witz und der Totentanz in engster persönlicher Verbindung stehen. Die Beziehungen des Künstlers zum Totentanz im einzelnen zu verfolgen, ist eine Lust; zahlreich sind die Wege, die hinüber- und herüberführen: Stammt nicht die herrlichste der von Witz geschaffenen Figurengruppen Petrus und der Engel (Genfer Altar) mutatis mutandis aus Totentanzerinnerungen?

Eine gewisse Stille des Herzens scheint erforderlich zu sein, sich in das Schaffen von Konrat Witz zu versenken. Vieles wird uns beim Maler wohl auf immer ein Rätsel bleiben, denn in alten Tagen war schon der handwerkliche Brauch – zumal bei einem Kirchenmaler – sicher von Geheimnissen umgeben, deren Zweck sich vielleicht fühlen läßt, während ihr tiefergehender Sinn uns zumeist verschlossen bleibt.

Phot. R. Spreng, Basel

1. PETRUS UND DER ENGEL
Von der Außenseite des Genfer Altars von Konrat Witz

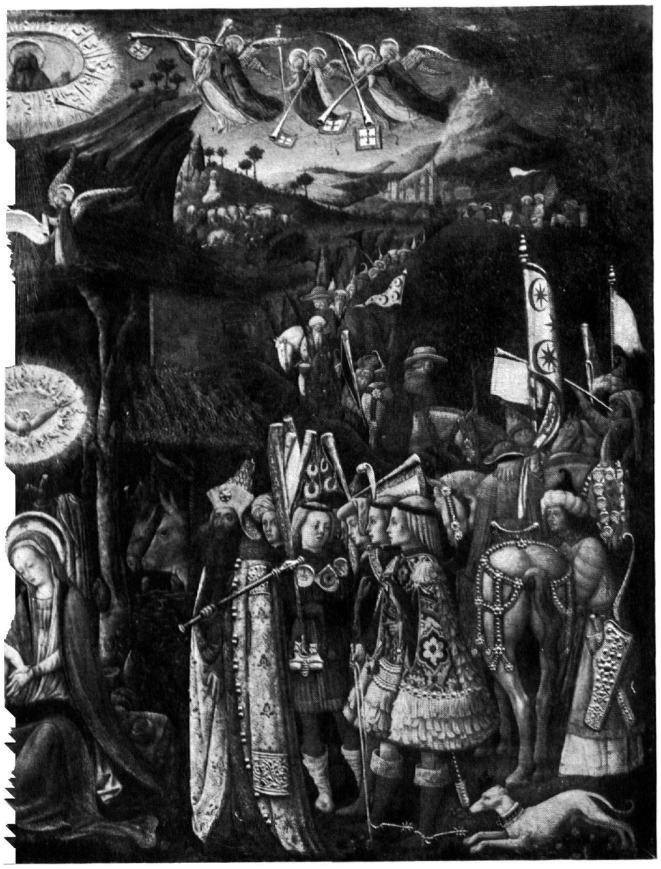




Clichés Verlag Cratander Basel

2. DER BASLER ALTAR

Als mutmaßliches Mittelstück eine altvene
im Kaiser-Friedrich-Museum in B



Phot. Staatl. Museum Berlin

Clichés Verlag Cratander Basel

S KONRAT WITZ VON 1436

ische Tafel in der Art des Antonio Vivarini

. Die Flügelbilder von Konrat Witz

3. Britisches Museum London
Nach Degenhart, Antonio Pisanello. Verlag A. Schroll, Wien

4. Musée Bonnat, Bayonne
Nach Bonnat, Les Dessins de la Collection Léon Bonnat

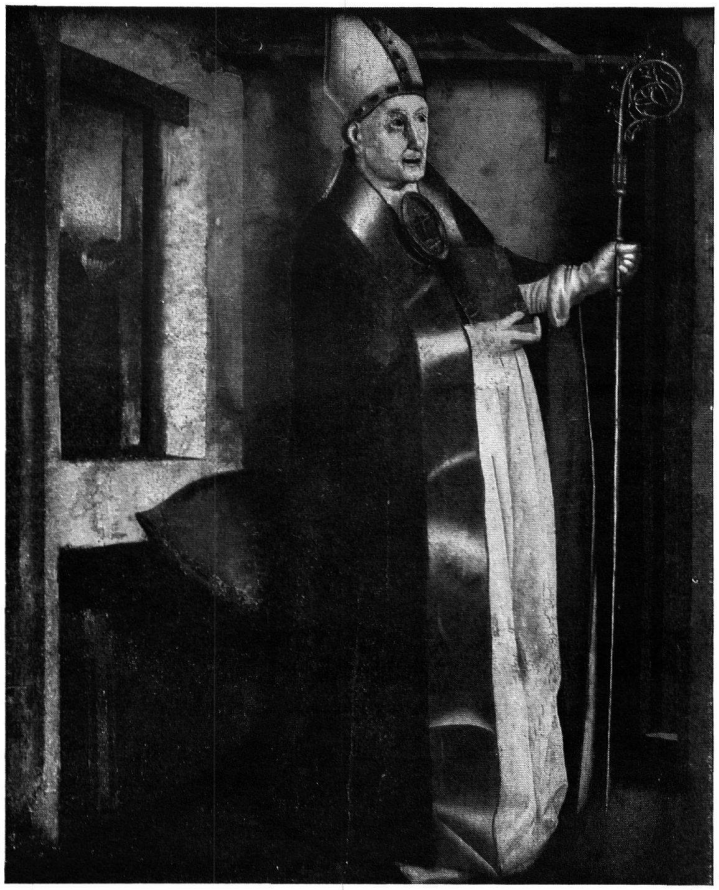
GEWANDZEICHNUNGEN VON ANTONIO PISANELLO

Phot. Öff. Kunstsammlung, Basel

5. DER MANN AM OPFERSTOCK
Zeichnung von Konrat Witz im Kupferstichkabinett in Basel

Phot. Schweiz. Landesmuseum

6. DER TOD ZUM KAUFMANN
Radierung von Matthäus Merian d. Ä.



Phot. R. Spreng, Basel

7. ST. AUGUSTIN
Musée Dard in Dijon
Von der Außenseite des Basler Altars von 1436

8. DER TOD ZUM PAPST
Radierung von M. Merian d. Ä.

Phot. Schweiz. Landesmuseum

LICHTEFFEKTE BEI KONRAT WITZ

Phot. R. Spreng, Basel

9. ABRAHAM UND MELCHISEDEK
Basler Altar von 1436

Phot. Schweiz. Landesmuseum

10. DER TOD ZUM RITTER
Radierung von M. Merian d. Ä.

Phot. R. Spreng, Basel

11. BENAJA UND SABOTHAI
Basler Altar von 1436

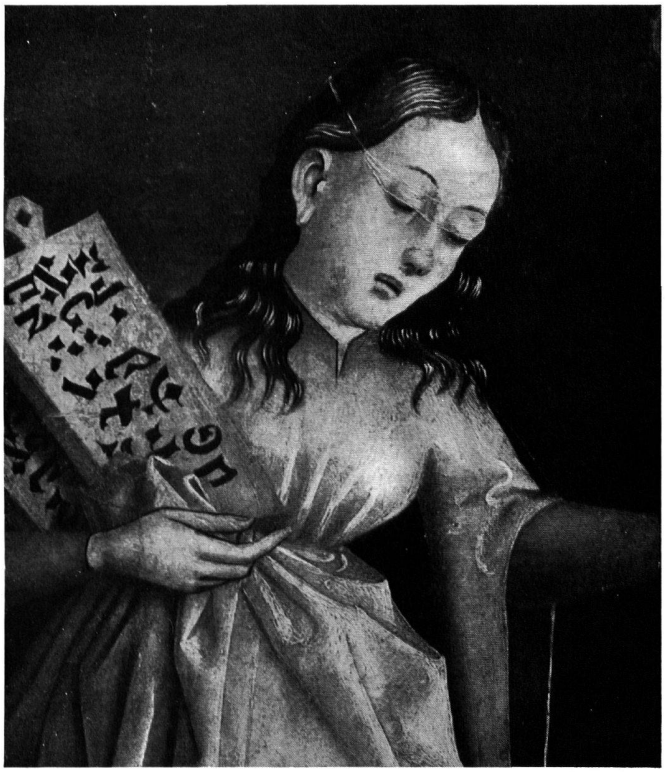
12. TOD ZUM EDELMANN
Radierung von M. Merian d. Ä.

Phot. Schweiz. Landesmuseum

RITTERLICHE RÜSTUNGEN BEI KONRAT WITZ

Phot. Historisches Museum, Basel

13. DER JÜNGLING
Originalfragment vom Basler Totentanz.
Hist. Museum in Basel



Phot. R. Spreng, Basel

14. KOPF DER SYNAGOGE
Von der Außenseite des Basler Altars
von 1436

Phot. Schweiz. Landesmuseum

15. DER TOD ZUM BISCHOF («Höhnender Tod»)

Phot. Schweiz. Landesmuseum

16. DER TOD ZUM WUCHERER («Gewalttätiger Tod»)

TODESGESTALTEN VERSCHIEDENEN CHARAKTERS

Die Bilder des Totentanzes von Basel 6, 8, 10, 12, 15, 16 sind Wiedergaben aus dem wahrscheinlich selbst kolorierten Handexemplar Matthaeus Merians (Privatbesitz, Basel)