

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Zeitschrift:</b> | 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 |
| <b>Herausgeber:</b> | Schweizerisches Nationalmuseum   |
| <b>Band:</b>        | 67 (2010)  |
| <b>Heft:</b>        | 1-2  |
| <b>Artikel:</b>     | Die Basler Heilspiegelbilder : ein Auftragswerk von König René d'Anjou und Kardinallegat Giuliano Cesarini?  |
| <b>Autor:</b>       | Eggenberger, Dorothee  |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-169838">https://doi.org/10.5169/seals-169838</a>  |

### **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:** 16.01.2026

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

# Die Basler Heilspiegelbilder. Ein Auftragswerk von König René d'Anjou und Kardinallegat Giuliano Cesarini?

von DOROTHEE EGGENBERGER

Konrad Witz wird ganz selbstverständlich als Maler des Christophorusbildes in Basel, des Petrusaltares in Genf und des sogenannten Basler Heilspiegelaltares in Verbindung gebracht. Bisher wurden diese erhaltenen Tafelbilder in den Museen von Basel, Berlin und Dijon nie in ihrer Funktion hinterfragt.

Im Kunstmuseum Basel werden vom «Heilspiegelaltar» des Konrad Witz fünf Innentafeln und vier Aussentafeln aufbewahrt. Dargestellt sind auf den Festtagsseiten folgende Szenen: König David mit Abysai, die beiden anderen Helden Sabobay und Benaja, Esther und Ahasverus, Caesar und Antipater sowie Abraham und Melchisedek.

Auf der Werktagsseite wird nur je eine Figur dargestellt: Ecclesia, Synagoge, der Engel der Verkündigung und der heilige Bartholomäus.

Im Musée des Beaux-Arts in Dijon befindet sich das Bild mit Kaiser Augustus und der Sibylle von Tibur, auf der dazugehörigen Aussenseite steht der Kirchenvater Augustinus. Und in der Gemäldegalerie zu Berlin wird eine Innenseite mit der Darstellung von König Salomon und der Königin von Saba aufbewahrt.

Die Bezeichnung der Bilderfolge als Flügelaltar ist ein Resultat der kunsthistorischen Analyse durch den Basler Kunsthistoriker Daniel Burckhardt-Werthemann. Mit schriftlichen Quellen lässt sich das aufwendige Kunstwerk aus der Werkstatt des Konrad Witz nicht belegen. Burckhardt verglich einige der Basler Figuren mit dem damals wiederentdeckten Genfer Petrusaltar.<sup>1</sup>

Das Bild des wunderbaren Fischzugs im Genfer Altar trägt die Inschrift: «hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea m cccc xlivi.» «Conradus Sapientis» wurde mit Konrad Witz gleichgesetzt, und die vier Gemälde des Altares aus der Makkabäer-Kapelle der Kathedrale von Genf bildeten den stilistischen Angelikpunkt für die bisher in der Anonymität verharrenden Basler Bilder.

Die Ikonographie der Festtagsseite ist, wie Burckhardt erkannte, dem Heilspiegel, dem «*Speculum humanae salvationis*» entnommen, und die Tafelbilder müssten demzufolge Bestandteile eines Flügelaltares gewesen sein.<sup>2</sup> In rascher Folge setzten nun die Forschungen über Konrad Witz ein. Sie befassten sich nicht nur mit dem Heilspiegelaltar, der zum bedeutenden künstlerischen Unterfangen des Malers Konrad Witz erklärt wurde, sondern auch mit weitgehenden Zuschreibungen von Gemälden und Zeichnungen.<sup>3</sup>

Auch die Frage nach der künstlerischen Herkunft des Malers eröffnete ein weites Feld von Spekulationen, ungeachtet der dürftigen Quellenlage, welche kaum Möglichkeiten für die historische Interpretation bietet. Gemäss den Basler Urkundenbüchern wurde Konrad Witz von Rottweil am 21. Juni 1434 in die Zunft zum Himmel und zum Stern in Basel aufgenommen. Am 10. Januar 1435 erhielt er das Basler Bürgerrecht. Wie das Urkundenbuch weiter vermerkt, gehörte Konrad Witz zusammen mit anderen Basler Malern der örtlichen St. Lukas-Bruderschaft an. In den Jahren 1441/42 bezahlte ihn die Stadt für die ausgeführten Wandmalereien im Kornhaus, gleichzeitig auch den angesehenen Maler Niklaus Ruesch, genannt Lawelin. Ursula, die Frau von Konrad Witz, eine geborene von Wangen und Nichte des Niklaus Ruesch, bezahlte ab 1445 als Witwe die Wochensteuer. Der Vater Konrads, Hans Witz, übernahm die Vormundschaft über die fünf unmündigen Kinder, nur die Tochter Katharina erreichte das Erwachsenenalter; sie trat mit einem beträchtlichen Vermögen in das Dominikanerinnenkloster in den Steinen ein.<sup>4</sup>

Dies sind die einzigen, dünnen Fakten. Die Spekulationen über Reisen Konrad Witz' nach Frankreich, Flandern oder gar Italien schossen weit über das Ziel hinaus.<sup>5</sup> Man kennt weder das Geburtsdatum des Malers, noch – ausser dem Namen seines Vaters – seine soziale Herkunft, noch ist man über seine Lehr- und Wanderjahre orientiert. Es ist nicht einmal bekannt, weshalb Konrad Witz nach Basel kam, und in welcher Werkstatt er vor seiner Aufnahme in die Himmelzunft gearbeitet hatte.<sup>6</sup> Fest steht allein, dass er zur Zeit des Konzils in Basel tätig war.

## Die Sammlungsgeschichte

Im 18. Jahrhundert befand sich in der Stadt Basel neben dem Kunstkabinett der Öffentlichen Bibliothek die Gemäldesammlung der Markgrafen von Baden. Im Jahr 1698 wurde der Bau des heutigen Palais, des Markgräfler Hofes an der Hebelstrasse, in Angriff genommen und 1705 vollendet. Markgraf Carl Wilhelm, er regierte von 1709–1736, vergrösserte in den Jahren 1735–1736 die Residenz durch die Anlage von stattlichen Flügelbauten. Nach den erhaltenen Inventaren befanden sich im Palast neben einer umfangreichen Bibliothek eine Kupferstich-

sammlung, ein eigentliches Kunstkabinett, ein Naturalienkabinett, vor allem aber eine bedeutende Gemäldecollection. Ein im Jahr 1773 aufgestelltes Verzeichnis gibt über diese Gemäldegalerie den besten Aufschluss.<sup>7</sup> Nach der Vollendung des Palais im Jahr 1705 wurden die verschiedenen Sammlungen in den zahlreichen Räumen präsentiert. Das um 1712 angelegte Hauptinventar ist zwar verloren gegangen, doch lässt sich der damalige Gemäldebestand aufgrund eines neuen Verzeichnisses vom 16. August 1736 rekonstruieren. Über den Bestand von 1688 hinaus, auf den sich das Inventar von 1712, respektive 1736 bezieht, werden zwölf Tafeln des später so benannten Heilspiegelaltares aufgeführt, die wahrscheinlich zwischen 1705/06 und 1712 von Markgraf Carl Wilhelm in Basel erworben wurden. Innen- und Aussenseiten müssen zum Zeitpunkt des Erwerbs bereits auseinandergesägt gewesen sein, denn sie werden einzeln aufgeführt. Die beiden sich heute in Dijon befindenden Tafeln mit Kaiser Augustus und der Sibylle sowie dem hl. Augustinus gehörten nicht zum Besitz des Markgrafen. Sie gelangten aus der Sammlung Dard im Jahr 1916 in das Musée des Beaux-Arts in Dijon.<sup>8</sup>

Wie die Bilder des Konrad Witz in die markgräfliche Gemäldecollection gelangten, ist ungeklärt. Ob der Maler und Kunsthändler und für die Vollendung des Palais an der Hebelstrasse verantwortliche Johann Rudolf Huber die Hände beim Erwerb dieser Bilder mit im Spiel hatte, muss eine Vermutung bleiben.<sup>9</sup>

Über die Französische Revolution und die ersten Jahre der Napoleonischen Herrschaft hinaus blieb die Gemäldegalerie unangetastet in Basel. Im Jahr 1808 aber erwarb die Stadt Basel den Markgräflerhof. Vor der Veräusserung wurden die Familienporträts sowie die Bilder berühmter Meister nach Karlsruhe befördert, der Rest hingegen wurde öffentlich aufgerufen und vom 11. bis 16. Juli 1808 versteigert. Auf dieser Gant konnten Johann Rudolf Faesch, Johann Conrad Dienast, Peter Vischer und Daniel Burckhardt-Wildt die Tafeln des Konrad Witz erwerben. Über deren Nachkommen gelangten die Gemälde in den Jahren 1832 bis 1928 in die Öffentliche Kunstsammlung Basel.<sup>10</sup> Der Konservator Otto Mündler bezeichnete einzelne dieser Bilder als der burgundisch-französischen Schule zugehörig.<sup>11</sup> Dem Landeskommisarius Georg Jacob Barthold verdanken wir die Beschreibung der Tafeln des sogenannten Heilspiegelaltares in der markgräflichen Sammlung. Im Inventar werden die Bilder folgendermassen aufgeführt:

«208: König Ahasverus so der Königin Esther das Zepter reicht.  
210: Mannsbild in grünem Kleid, vor welchem eine Weibs Person in blauem Habit mit einem Kelch in der Hand nieder kniet.  
775: St. Christophorus mit dem Kind Jesu auf dem Rücken, durch ein Wasser gehend, ist sehr ruiniert.

794: Eine sitzende Person in grünlechtem Gewand mit gelben Haaren ein Buch in der Hand haltend, vermutlich der Evangelist Johannes in schwarzem Rahm.

795: Ein Engel mit der Ave Maria auf einem Zettel geschrieben in dergleichen Rahm, ist völlig ruiniert.

819: Ein altes Gemälde mit zwei geharnischten Männern so Kelch in den Händen tragen, in schwarz breiter Rahm.

823: Ein Rabbi in weissem Habit in einer Hand ein Buch, in der andern ein Messer haltend, in schwarzer Rahm, sehr unkennbar.

824: Ein Ritter im Harnisch, mit einem Kelch in der Hand, so vor einem Mann in rothem Gewand nieder kniet in schwarz breiter Rahm, sehr veraltet.

832: Ein sitzender Mann in lang rothem Gewand und einer grünen mit Perlen gestickten Kappe, welcher einem knienden Ritter im Harnisch einen Kelch presentiert, in schwarzer Rahm, sehr veraltet.

833: Ein sizender Bischoff vor dem eine Person mit vielen Wundmalen auf der Brust nieder kniet, in schwarzer Rahm, sehr ruiniert.

834: Bildnis einer Heiligen in roth und schwarzer Kleidung, in der rechten Hand einen Kelch, in der Linken ein Creuz haltend, in schwarzer Rahm, sehr veraltet.

835: Ein Weibsbild in gelber Kleidung, in der rechten Hand zwey Tafeln haltend, worauf Hebräische Caracteres, veraltet.»<sup>12</sup>

Eine der im Inventar erwähnten Tafeln, nämlich die Nummer 210, König Salomon und die Königin von Saba, wurde von Daniel Burckhardt-Wildt erworben, gelangte jedoch 1896 in Wien zur Versteigerung und wurde 1906 bei dem Grafen Hans Wilczek auf Schloss Kreutzenstein in Österreich gefunden, von wo sie in den Besitz der Preussischen Kunstsammlung in Berlin gelangte.<sup>13</sup>

### Basel zur Zeit des Konzils

Von 1434 bis 1444 sprechen die Quellen, wenn auch sehr knapp, vom Maler Konrad Witz in Basel. Zu eben dieser Zeit, 1431–1449, tagte das Allgemeine Konzil in dieser Stadt. Es liegt nahe, und es ist nicht verwegen, den Maler auch in eine Verbindung mit dieser Kirchenversammlung zu bringen. Im 15. Jahrhundert entwickelte sich die Stadt Basel – ideal an einem der hervorragenden Verkehrsknotenpunkte Mitteleuropas gelegen – zu jener einflussreichen Metropole, wo die Führung im Rat an die Bürger übergegangen war und die Zünfte zur vollen Herrschaft gelangt waren. In diesem Brennpunkt wirtschaftlichen Lebens wurde im Jahr 1431 das ökumenische Konzil eröffnet. Und so konnte Enea Silvio Piccolomini in seiner zweiten Beschreibung Basels festhalten: «Basel ist, wie mir scheint, der Mittelpunkt der Christenheit oder aber dem Mittelpunkt denkbar nahe».<sup>14</sup> Papst Martin V. hatte am 1. Februar 1431, kurz vor seinem Tod am 20. Februar, die Kirchenversammlung in die Stadt am Rheinknie berufen und den jungen Kardinallegaten in Deutschland, Giuliano Cesarini, als deren Präsidenten bestimmt. Cesarini traf allerdings erst am 11. September in der Stadt ein, nach der verheerenden Niederlage vom 14. August bei Taus in Böhmen, welche die aufständischen Hussiten seinem Kreuzzugsheer beigebracht hatten. Für den päpstlichen Feldherrn bot das Konzil die letzte Möglichkeit, die häretischen Böhmen in den Schoss der Kirche zurückzuführen. Johannes von Segovia hat die Situation richtig erfasst, wenn er in seiner Konzilschronik darauf hinweist,

dass die Konzilien die Irrlehrnen «gladio verbi divini», mit dem Schwert des Wortes Gottes, nicht mit Waffengewalt überwunden haben.<sup>15</sup>

Am 4. Januar 1433 empfing der Konzilspräsident an seinem Wohnort im Stift St. Leonhard mit aller Höflichkeit die böhmische Delegation und ihren Anführer und Priester Prokop. Wenn auch die Hussiten die Konzilsstadt nach drei Monaten unverrichteter Dinge wieder verliessen, so brachen die Gespräche doch nicht ab, sondern führten am 30. November 1433 zu den Prager Kompaktaten über die vier Artikel, welche von Kaiser Sigismund als auch vom Konzil ratifiziert wurden.<sup>16</sup>

#### *Kaiser Sigismund und René d'Anjou*

Unterdessen ist am 11. Oktober 1433 der Herrscher in Basel eingetroffen. Sigismund hatte endlich sein politisches Ziel erreicht, nämlich die Kaiserkrönung durch den Papst in St. Peter zu Rom. Nach einer über fünfzig Jahre währenden Zeit ohne gekrönten Kaiser – Karl IV. war 1378 gestorben – hatte Papst Eugen IV. am 31. Mai 1433 die Krönung vollzogen, deren Verlauf der päpstliche Sekretär Gian Francesco Poggio Bracciolini im Brief vom 4. Juni 1433 an Niccolò de Nicoli in Florenz anschaulich und detailliert schildert.<sup>17</sup> Nur noch wenige Getreue gaben Sigismund die Ehre, darunter der Basler Freund und Diplomat Henman Offenburg.<sup>18</sup> Die von ihrem Gatten getrennt lebende Königin Barbara wurde bewusst nicht zur Mitkrönung eingeladen. Auf schnellem Weg in Basel angekommen, stürzte sich der Kaiser sogleich in das Konzilsgeschehen. Als gewiefter Taktiker verstand er es, einerseits die drohende Absetzung des Papstes durch die Konzilsväter zu verhindern, andererseits Eugen IV. dahingehend zu bewegen, das Konzil als rechtmässig anzuerkennen und seine Arbeit nicht zu behindern.

Während des sieben Monate dauernden Aufenthaltes in Basel berief der Kaiser den Reichstag auf Anfang Januar 1434 ein, um Lösungen für die anstehenden politischen Probleme zu finden. Schwierigkeiten bereitete dem Reich auch Herzog Philipp der Gute von Burgund. Diesem geschickten Fürsten war es nicht entgangen, dass der Kaiser nicht nur von den aufständischen Böhmen bedrängt wurde, auch die finanziellen Mittel des Reiches waren erschöpft, was den politischen Handlungsspielraum erheblich einschränkte. Diese Situation ausnützend, verweigerte er den Lehenseid für die schon unter Kaiser Karl IV. an sein Herzogtum gefallenen westlichen Reichsgebiete. Darüber hinaus brachte er weite Teile der Niederlande unter seine Kontrolle. Die Lage hatte sich nach der Schlacht von Bulgnéville am 2. Juli 1431 zugespitzt. Der von Antoine de Vaudémont zusammen mit den Burgundern besiegte René d'Anjou, Gatte der Isabelle von Lothringen – Lothringen war Reichslehen und René somit de facto Herzog von Lothringen – wurde von den Burgundern in den Schlosssturm zu Dijon gebracht. Im

Februar 1433 liess Philipp der Gute seinen königlichen Gefangenen nach Brüssel kommen, um dort die lothringische Angelegenheit nach seinen politischen Vorstellungen zu regeln. Renés Gemahlin Isabelle und deren Mutter, Margaretha von Bayern, berieten sich unterdessen mit Sigismund über das politische Schicksal des jungen Herzogs, des Nachfolgers von Herzog Karl II. von Lothringen. Der Druck der lothringischen Stände auf den Kaiser führte dazu, dass sowohl Herzog René als auch sein Widersacher Antoine de Vaudémont im Februar 1434 vom Kaiser aufgefordert wurden, sich am 4. April 1434 in Basel einzufinden.<sup>19</sup>

Das Konziltagebuch des Andrea Gattaro aus Padua, Seneschall des venezianischen Gesandten am Basler Konzil, ist erhalten geblieben.<sup>20</sup> Geschrieben in venezianischem Dialekt, erfährt die Nachwelt von den Ereignissen, die sich in jenen Tagen und Wochen in Basel zugetragen haben. Natürlich ist dem aufmerksamen Italiener die Ankunft des französischen Königsohnes aus dem Hause Valois nicht entgangen:

«Am Freitag, 9. April [1434], kam der Herzog von Bari [das ist Bar], vom Hause Frankreich an mit 300 Pferden und vielen Rittern, und er führte 40 Edelknaben mit sich, alle gleich gekleidet, und es bestand ihr Abzeichen in einem Sinnenspruch, mit silbernen Buchstaben auf einem Ärmel gestickt. Auch hatte er zwei Herolde bei sich mit zwei Standarten, mit dem Wappen Frankreichs: das sind drei gelbe Lilien in blauem Feld. Dergleichen hatten auch seine Trompeter auf ihren Fahnen, und er selbst war gekleidet in einen ganz mit Gold gestickten Waffenrock. Und er kam, um mit dem Kaiser wegen seines Streites mit dem Grafen Valmont zu verhandeln.»<sup>21</sup>

Dieser Prinz Frankreichs sorgte in Basel nicht nur wegen seiner standesgemässen Aufwartung für Aufsehen, er wurde auch an den Generalversammlungen der Konzilsväter im Basler Münster mit höchsten Ehren behandelt. Die Konzilsakten vermerken dazu folgendes:

«Der Herzog von Bar und Lothringen nahm an der Vollversammlung teil und hatte seinen Platz zwischen dem Kardinallegaten, also dem Konzilspräsidenten, und dem Kardinal von Bologna.»<sup>22</sup>

Zu seiner Linken und Rechten also hatte René d'Anjou Kardinal Cesarini und Kardinal Niccolò Albergati.

Am 24. April 1434 fällte Kaiser Sigismund mit der Zustimmung der Reichsfürsten sein Urteil in der lothringischen Erbangelegenheit. René d'Anjou, der faktische Besitzer von Lothringen, wird offiziell im Namen seiner Frau mit diesem Land belehnt. Lassen wir unseren venezianischen Chronisten zu Wort kommen:

«Am 24. April liess sich der Kaiser auf dem Domplatz zu der gewohnten Richtstätte führen, welche prächtiger als sonst hergerichtet war, indem sein Sitz mit schönen Vorhängen drapiert war. Als der Kaiser seinen Stuhl bestiegen hatte, wurde er bekleidet nach der Sitte, und ebenso der Herzog von Brandenburg. In diesem Augenblick kam der Herzog von Bari mit einem grossen Gefolge von Prälaten und Rittern, lauter Franzosen, und zwei

Fahnen, von denen die eine ganz roth, die andere ganz gelb war, und mit einer weissen Fahne, und alle anderen hatten jeder ein rothes Fähnchen in der Hand. Wie er zu dem Richterstuhl gelangt war, stieg er mit seinem ganzen Gefolge vom Pferd und kniete vor dem Kaiser nieder, und der Kaiser hielt eine schöne Rede, damit schliessend, dass der Herzog schwören sollte, treu gegen das heilige Reich und ein Schützer der Waisen zu sein. Als er dies geschworen hatte, ergriff der Kaiser ein blosses Schwert und gab ihm dasselbe in die Hand und belehnte ihn mit dem besagten Land. Wie dies geschehen war, legte der Kaiser seine kaiserlichen Gewänder ab, und in diesem Augenblick wurden alle jene Fähnchen zerrissen, und der Kaiser, um dem Herzog grössere Ehre zu erweisen, schlug 23 Ritter, unter diesen war der Sohn des grossen Grafen von Ungarn. Nachdem dies geschehen war, liess sich der Kaiser nach Hause tragen.»<sup>23</sup>

Sigismund verliess die Stadt Basel und das Konzil am 13. Mai 1434, René d'Anjou kehrte als vom Kaiser eingesetzter Herzog von Lothringen im Triumph nach Nancy zurück.

#### *Der Basler «Heilspiegelaltar»*

Der vermeintliche Basler Heilspiegelaltar, oder was von ihm bis heute erhalten geblieben ist, erweist sich als ein kunsthistorischer «Dauerbrenner», obwohl doch eigentlich alles gesagt zu sein scheint. Die festgesetzte Meinung von einem bedeutenden und in seiner Art einmaligen Flügelaltar lässt eine seriöse Beschäftigung mit den einzelnen Bildern kaum mehr zu; die ikonographische Analyse und die kritische stilistische Beurteilung der einzelnen Tafeln haben nicht stattgefunden.

Dass die Entstehung dieser Bilder im Umfeld des in Basel tagenden Konzils anzuberaumen ist, soll hier nicht in Frage gestellt werden. Welches allerdings die Umstände waren, die zur Schaffung dieses Werkes den Ausschlag gegeben haben, soll in den folgenden Kapiteln nach Möglichkeit zu klären versucht werden. Zunächst sei ein Blick auf die einzigartige Forschungsgeschichte geworfen.

In die ersten Konzilsjahre, als die Stadt Basel Gastgeberin der damaligen internationalen Gesellschaft war, nicht nur der bedeutenden Kirchenmänner und weltlichen Fürsten, sondern auch der Vertreter der italienischen Bankhäuser, der bildenden Künstler und Literaten, fällt die Tätigkeit des Malers Konrad Witz. Der sogenannte Heilspiegelaltar ist ein beredtes Zeugnis dieser bewegten Zeit, was bisher in der Forschung weitgehend unbeachtet blieb.

Die in die Rheinstadt berufene Kirchenversammlung stand im Zeichen der Reform. Der Präsident, der noch junge, gewandte Kardinal Giuliano Cesarini, Abkömmling einer römischen Aristokratengesellschaft, nahm seinen Wohnsitz im Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard. Dessen Propst, Johannes Offlatter, bekundete zwar wenig Interesse am Konzilsgeschehen, was ihn aber nicht daran hinderte, die Räumlichkeiten des Stiftes den Konzils-

vätern für ihre Beratungen zur Verfügung zu stellen. Was lag also für die Witz-Forschung näher, als in den Heilspiegelbildern Teile eines Flügelaltars zu sehen, der anlässlich des Konzils vom Stift St. Leonhard in Auftrag gegeben wurde.<sup>24</sup> Diese Hypothese wurde gestützt, als Hans Rott im Jahr 1936 einen Text von 1450 veröffentlichte.<sup>25</sup> Otto Fischer brachte zwei Jahre später diese Quelle in seiner Publikation von 1938 sogleich mit Konrad Witz und seinem Basler Heilspiegelaltar in Verbindung.<sup>26</sup> In der besagten Urkunde wird ein Streit zwischen dem damaligen Propst des Basler Augustiner-Chorherrenstiftes St. Leonhard und dem Berner Münsterbaumeister Matthäus Ensinger festgehalten. Ausgangspunkt war der Passus «von der altar tafelen wegen, die der selbe meister Matheus vor etlichen ziten dem benanten gotshus zu sant Lienhart zu kouffende geben». Matthäus Ensinger hatte nicht die vollständige Summe dafür erhalten. «Der obgeenant herr, der probst, noch zweyhundert gulden dar an schuldig bliben.» «Da die tafel weren bresthaftig worden, in massen dz die nit die werschaft tete, als meister Matheus im ersten kouf versprochen hatte, so werent auch noch etliche bilder dar in ze mache», sah der Propst keine Veranlassung, die von Matthäus Ensinger geforderte Summe vollständig zu begleichen. Zwei ehrbare Bürger wurden mit der Schlichtung dieser leidigen Angelegenheit betraut. «Etliche werkleute von schnetzern und molern» sollten die vom Propst beanstandeten Mängel beurteilen. Man einigte sich dahingehend, dass Matthäus Ensinger noch hundert Gulden erhalten solle, die anderen hundert «aber gantz hin und abe sin für die gebresten derselben tafeln und das, so noch daran zu machende gewesen ist». In diesem Quellentext sahen später auch Luc Mojon und Albert Châtelet die Bestätigung, dass das Stift St. Leonhard den Auftrag zur Schaffung des Heilspiegelaltars an Konrad Witz und seinen Landsmann Matthäus Ensinger erteilte, wobei letzterer für das Gehäuse und die Skulpturen im Mittelschrein gezeichnet haben soll.<sup>27</sup>

Die Ikonographie der Innenseite des vermeintlichen Altares vermittelt den Eindruck des Zufälligen. Auf den ersten Blick ist kein Zusammenhang zwischen den Bildern erkennbar. Ergänzungsvorschläge drängten sich geradezu auf, zumal die These, es handle sich um Teile eines in den Reformationswirren zerstörten Flügelaltars, nie in Zweifel gezogen wurde.

Es war vor allem Hans Wendland, der in seinen Gemäldestudien zu Konrad Witz einen ersten Rekonstruktionsversuch des Heilspiegelaltars vorlegte, der in der Folge als Anhaltspunkt für die zahlreichen weiteren dienen sollte.<sup>28</sup> Wendland geht von einem Flügelaltar aus. Da dieser aber nur bruchstückhaft erhalten geblieben ist, lässt sich keine verbindliche Aussage machen. Die einzelnen Bilder mit den dem *Speculum* entnommenen Szenen sind vor goldenem Hintergrund gemalt und bilden die Festtagsseite des Altares. Für Wendland bietet sich bei geöffneten Flügeln das folgende Aussehen:

Auf dem linken Innenflügel befanden sich in der oberen Reihe die Bilder mit den sitzenden Figuren Antipater vor Caesar sowie Esther und Ahasverus. In den Bildern darunter stehen die handelnden Personen, Augustus mit der tiburtinischen Sibylle und das – von Wendland kühn ergänzte – Gefolge des römischen Kaisers. Analog dazu waren auf dem rechten Innenflügel in der oberen Reihe der sitzende Melchisedek mit dem knienden Abraham angebracht, daneben Salomon und die Königin von Saba. Darunter bewegen sich die beiden Helden Sabobay und Benaja auf König David und den vor dem Herrscher das Knie beugenden Abisay zu. Auf der Werktagsseite fanden sich in der oberen Reihe, von links nach rechts gelesen: Ecclesia, der Verkündigungsengel, Maria (nicht mehr erhalten), Synagoge. In der unteren Reihe waren dargestellt von links nach rechts: Augustinus, die fehlende Tafel wird von Wendland mit dem Patron des Stiftes, dem hl. Leonhard, ergänzt, der hl. Bartholomäus und der hl. Christophorus.

Da das ikonographische Programm der Festtagsseite auf dem Text des *Speculum* beruht, ist es für Wendland folgerichtig, die christologischen Antitypen zu den Präfigurationen im verlorenen Mittelschrein anzugeordnen. Er stellt sich zwei nebeneinander angeordnete Darstellungen in zwei Registern vor. In der oberen Reihe befinden sich Christus und Maria, die bei Gottvater Fürbitte einlegen sowie die Abendmahlsszene, darunter sind die Geburt Christi und die Anbetung der Könige zu sehen.

Der Flügelaltar beruht auf der Idee der typologischen Zuordnung von mehreren Flügelbildern zu einem zentralen Mittelfeld. Die Flügelinnenseiten stellen die Präfigurationen dar, also Typen aus dem Alten Testament und der profanen antiken Geschichte, deren Sinn es ist, auf das entsprechende Heilsgeschehen im Neuen Testament hinzuweisen, das den Antitypus verkörpert. Doch hier setzen die Schwierigkeiten ein, und dessen war sich Wendland durchaus bewusst. Die Präfigurationen sind nämlich vier verschiedenen Kapiteln des *Speculum* entnommen, was Wendland dazu zwingt, im Mittelfeld vier entsprechende Antitypen zu rekonstruieren.<sup>29</sup> Doch ein derart gestaltetes Mittelfeld eines Altarretabels macht wenig Sinn. Joseph Gantner macht in seinen Studien zum Heilspiegelaltar auf dieses Problem aufmerksam. Die beiden Festtagsflügel von je vier Bildern umschließen das zentrale Mittelfeld, dessen Inhalt, gemäss Gantner, nicht bekannt ist. Doch analog zu den auf zwei Bildern verteilten Szenen mit König David und seinen drei Helden könnte in der Durchführung des *Speculum*-Gedankens die Anbetung der drei Könige, ebenfalls auf zwei Tafeln verteilt, im Mittelfeld dargestellt gewesen sein. Damit wäre aber erst ein Viertel des ganzen Mittelfeldes gefüllt, so dass noch drei weitere grosse Szenen im Mittelfeld anzunehmen wären.<sup>30</sup>

Paul Leonhard Ganz übernimmt die von Wendland erstmals vorgegebene Rekonstruktion, nur will er den fehlenden Mittelteil durch ein gemaltes Altarblatt ersetzt

wissen, da Schnitzaltäre, wie er begründet, am Oberrhein wenig bekannt waren.<sup>31</sup> Ohne zwar den Wendland'schen Rekonstruktionsversuch in Frage zu stellen, versucht Daniel Burckhardt-Werthemann in einem sehr viel später erschienenen Artikel eine inhaltliche Erklärung zu geben, die sich erstmals vor allem auf das Konzilsgeschehen bezieht, nämlich die angestrebte Einheit zwischen West- und Ostkirche.<sup>32</sup> Marianne Barrucand hingegen will eine Absage an den Konziliarismus und eine Stärkung des Papsttums ausmachen.<sup>33</sup> Die sich zur Tatsache verdichtete Idee eines von Konrad Witz geschaffenen Heilspiegelaltares hat in jüngerer Zeit für erneute Rekonstruktionsversuche gesorgt. Anlass dazu bieten für Albert Châtelet die festgestellten Unstimmigkeiten in den Massen der einzelnen Tafeln, die eine Anordnung in der von Wendland getroffenen Rekonstruktion nicht mehr zwingend verlangen.<sup>34</sup> Um die von ihm festgestellten Mängel in der Gesamtkomposition zu beheben, führt er ein drittes Register ein, welches auf der Werktagsseite der Verkündigungsszene vorbehalten ist. In der mittleren Reihe stehen die beiden typologischen Frauenfiguren Ecclesia und Synagoge, die leeren Flächen dazwischen sollen die beiden grossen Propheten Jesaja und Jeremia ausgefüllt haben. Die unterste Reihe ist vier männlichen Heiligenfiguren vorbehalten, nämlich Augustinus und Bartholomäus, ergänzt durch den Stiftspatron Leonhard und durch Theobald, war doch das Stift seit 1369 im Besitz einer Reliquie dieses besagten Heiligen. Für den geöffneten Flügelaltar hat diese neue Rekonstruktion zur Folge, dass die beiden Tafeln mit Caesar und Antipater sowie Abraham und Melchisedek ebenfalls im oberen Register angelegt sind. Daraus ergibt sich für Albert Châtelet auf der Festtagsseite die Situation von drei fehlenden Bildern, die er ergänzen muss. Er löst das Problem, indem er in der mittleren Reihe eine Marienikonographie einführt. Die beiden Bilder mit Esther und Ahasver sowie mit Salomon und der Königin von Saba werden ergänzt mit der Darstellung von König Salomon und seiner Mutter Bathseba als Anspielung auf die Marienkrönung sowie mit König David und Abigail als Fürbitte Mariens für die Menschheit, oder aber der Szene mit der Frau von Thecua, die bei König David für Absalon eintritt.

Albert Châtelets neue Version des Heilspiegelaltares gibt Michael Schauder den Anstoss zur erneuten Fragestellung nach dem ursprünglichen Aussehen.<sup>35</sup> Der Autor kehrt wieder zum Zweiregister-Schema zurück, sowie es erstmals von Hans Wendland vorgeschlagen wurde, und er übernimmt von ihm auch die Anordnung der einzelnen Tafeln. Allerdings ergänzt Schauder die beiden fehlenden Heiligenfiguren in der unteren Reihe der Werktagsseite durch den Stiftspatron Leonhard und den mit Basel besonders verbundenen Kaiser Heinrich II. Auch die Anordnung der Bilder auf der Innenseite der Flügel folgen dem Wendland'schen Schema, auch Schauder ergänzt aus ikonographischen Überlegungen das leere Bild neben Augustus mit dessen Gefolge. Werktagsseite und

Festtagsseite konzentrieren sich, so der Autor, nach der Mitte hin, die in dem heute verlorenen Mittelschrein gebildet war. Die vier Bilder der rechten Innenseite, nämlich Melchisedek als *Rex et Sacerdos*, David als *Rex et propheta* sowie Salomon als *Rex Justus* spielen gemäss Michael Schauder auf das Königtum Christi an, auf die *Maiestas Domini*. Daraus ergibt sich für den Autor die Konsequenz, dass der endzeitliche Christus der *Maiestas Domini*, in der auch das Richterthema angesprochen wird, die Mitte des nicht mehr erhaltenen Schreines bildet. Anspielend auf die Figuren von Ecclesia und Synagoge auf den Aussenseiten und Melchisedek auf der Innenseite, plädiert Michael Schauder für einen thronenden Christus zwischen Kelch und Hostie auf der einen Seite und auf der anderen die mosaischen Gesetzestafeln. Er will somit eine gedankliche Verbindung zwischen Gericht und Eucharistie sehen, wobei dem liturgisch-sakralen Charakter besonders Gewicht verliehen wird. Die Eucharistie, als Erfüllung der alttestamentlichen Prophezeiungen, steht für das ganze Neue Testament. Im Hinblick auf den Aufstellungsort im Chor der St. Leonhardskirche entwirft Michael Schauder die These von drei verschieden hohen Tabernakeltürmen als Bekrönung des Altares. Der geöffnete Altar wird somit zu einer überdimensionierten Turmmonstranz, Ausdruck des eucharistischen Gedankens.

#### *Die Heilspiegelaltäre*

Eine Frage steht im Vordergrund, die im Zusammenhang mit dem Basler Altar nie gestellt wurde. Wie lässt sich seine Ikonographie begründen? Gleichzeitige, vergleichbare Flügelaltäre gibt es nicht. Die Bildtypologie des Heilspiegels war im 15. Jahrhundert Allgemeingut der gebildeten Schicht. Sie war ein probates Mittel, theologische Aussagen und Zusammenhänge greifbar und verständlich darzustellen, was die blosse verbale Abhandlung nicht immer vermochte. Diese Aufgabe hatten schon die Stundenbücher übernommen, eindrücklich zu sehen im Turin-Mailänder Stundenbuch, wo die Einteilung der Bildseite sich wie eine Vorstufe des Flügelaltars ausnimmt.<sup>36</sup> Gegenüber der alten systematischen Anordnung in den *Speculum*-Handschriften erfolgte nun der Bruch in den sachlichen und formalen Proportionen.<sup>37</sup> Der dominierenden neutestamentlichen Hauptszene werden die Präfigurationen in den Initialen und im Bas-de-page untergeordnet. Anschaulich wird diese neue Darstellungsweise auf Folio 13 verso des besagten Stundenbuchs vermittelt. Das Hauptbild mit der Anbetung der drei Weisen ergänzen die beiden kleineren Darstellungen mit den drei Königen beim Erblicken des Sterns von Bethlehem und dem Besuch der Königin von Saba bei König Salomon. Oder das zentrale Thema des Kommunionempfanges auf Folio 47 verso, alttestamentlich belegt im Bas-de-page durch die Mannalese in der Wüste und die

Begegnung von Abraham und Melchisedek. Der Priesterkönig von Salem geht dem siegreichen Abraham mit Brot und Wein entgegen, zwischen den beiden Figuren steht der Altar als Anspielung auf das Messopfer.

Die in den Stundenbüchern bewusste Akzentuierung des Antityps, also des neutestamentlichen Heilsgeschehens gegenüber den alttestamentlichen Präfigurationen, greift auch auf die Flügelaltäre über. Die führenden Künstler auf diesem Gebiet sind die flämischen Meister Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Dirk Bouts. Im Marienaltar Jan van Eycks für Ypern (um 1440) flankieren zwei Flügel das zentrale Mittelbild der Maria mit Kind und Stifter. Die Ikonographie der Innenseiten mit dem brennenden Dornbusch, dem Vlies des Gedeon, der *«porta clausa»* des Ezechiel und Aarons Zweig gehen auf das *Speculum* zurück. Auch van der Weyden orientiert sich in seinem Bladelin-Altar (1440–50) am Heilspiegel, wenn er das zentrale Epiphaniebild mit Kaiser Augustus und der Sibylle und der Vision der Magier einrahmt.<sup>38</sup> Dirk Bouts führte im Auftrag der Sakramentsbruderschaft von Löwen in den Jahren 1464–1468 einen Flügelaltar aus, dessen ikonographisches Thema – dem Auftraggeber entsprechend – dem Abendmahl gewidmet ist.<sup>39</sup> Dabei schuf der Künstler nicht nur einen Altar, der den religiösen Bedürfnissen dieser Bruderschaft zu genügen hatte, sein Werk sollte wegweisenden Charakter für die weitere Entwicklung der vorreformatorischen Abendmahlsaltäre haben. Der Flügelaltar von Dirk Bouts ist der früheste Abendmahlaltar – nicht nur für die Niederlande – mit der zentralen Sakramentseinsetzung durch Christus. Die Innenseiten stellen das Geschehen in den typologischen Zusammenhang, der Altar präsentiert sich dem Betrachter als Heilspiegelaltar. Christus sitzt mit den zwölf Aposteln am Tisch, erhebt die segnende Rechte, hält mit der Linken die Hostie über dem Kelch, vor ihm steht die Schale für das Passahlamm. Die vier alttestamentlichen Präfigurationen sind auf den Flügeln angeordnet: Melchisedek geht Abraham entgegen und reicht ihm Brot und Wein, die Juden feiern das Passahmahl und die Mannalese in der Wüste. Das vierte Bild zeigt die wunderbare Speisung des Elia in der Wüste (1 Kön. 19, 4–8), eine Szene, welche nicht zu den im *Speculum* verwendeten Typen gehört. Dieser Szene wohnt nicht so sehr der Charakter der Präfiguration inne, sie setzt den Akzent vielmehr auf die Stärkung durch den Genuss dieser Speise in Bezug auf das Abendmahl und auf die Wirkung des Sakramentes.

#### *Die Basler Heilspiegel-Bilder, ein Altar?*

Die angestellten Vergleiche drängen erneut die Frage auf, ob es sich beim Basler Heilspiegelaltar tatsächlich um einen Flügelaltar handelt, dessen erhaltene Tafelbilder wie durch ein Wunder den reformatorischen Bildersturm überlebt haben. Die dargestellten Präfigurationen tragen

wenig bei zu einer einheitlichen Ikonographie, wie sie um 1430 zu erwarten ist. Daran ändern auch die immer wieder in die Diskussion eingebrachten Ergänzungsvorschläge nichts, welche dem Flügelaltar irreale Größenverhältnisse verleihen würden. Betrachtet man unbelastet davon die einzelnen Bilder für sich, was in der Forschung nie geschehen ist, lässt sich die Frage beantworten.

### Melchisedek

Dabei spielt die Darstellung der Begegnung von Abraham und Melchisedek die zentrale Rolle (Abb. 1). Im 1. Buch Moses, der Genesis, ist in Kapitel 14, Vers 18ff. von Melchisedek die Rede. Er war König von Salem und Priester des Höchsten Gottes. Er ging dem siegreich aus

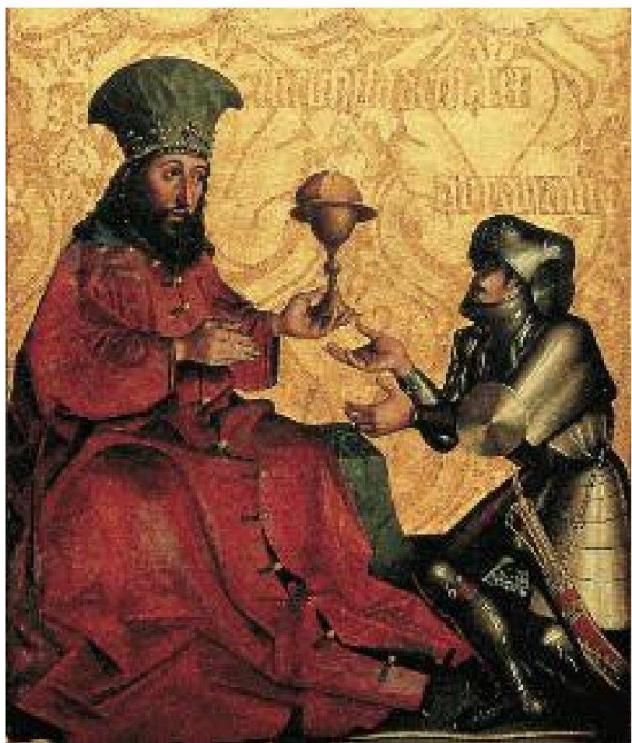


Abb. 1 Abraham und Melchisedek, von Konrad Witz, um 1435. Tempera auf Holz, 85 × 69 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

der Schlacht heimkehrenden Abraham entgegen, überreichte ihm Brot und Wein und segnete ihn. Von diesem ersten Priesterkönig spricht König David in Psalm 110 (111), 4, wenn er in prophetischer Weise auf den Messias hinweist, der aus seinem Haus hervorgehen und zum Priesterkönig erhöht werden wird, nach der Ordnung des

Melchisedek. In Kapitel 7 des Hebräerbriefes wird die Parallele Christus-Melchisedek so weit gezogen, dass Melchisedek ein vollkommenes Vorbild Christi darstellt. Christus ist der allein würdige Hohepriester nach der Ordnung des Melchisedek. Der Kirchenvater Augustinus bringt das Opfer des Melchisedek mit dem Messopfer in Verbindung. Die Hinweise auf die Opfer von Abraham und Melchisedek sind fester Bestandteil des Messkanons. Die theologische Bedeutung des Priesterkönigs Melchisedek hat eine verbindliche, durch die Jahrhunderte unverändert festgehaltene Ikonographie geschaffen: Melchisedek geht auf Abraham zu und reicht ihm Brot und Wein oder aber Melchisedek als Priester feiert das Messopfer am Altar, besonders eindrücklich dargestellt am Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun.<sup>40</sup> Um sein Priestertum zu veranschaulichen, trägt Melchisedek liturgische Gewänder, auf dem Haupt die Mitra, auch die Krone als Anspielung auf seine Königswürde ist möglich, oder den Hut des alttestamentlichen Hohepriesters.

Das Basler Melchisedekbild lässt sich dieser festgeschriebenen Ikonographie nicht zuordnen, das Bild ist im wahrsten Sinn des Wortes einmalig. Melchisedek sitzt breitbeinig auf einer Bank, bekleidet mit einem dunkelroten, von oben bis unten zugeknöpften Gewand. Ein dichter schwarzer Bart umrahmt das Gesicht, und auf dem Haupt trägt er einen grünen, sich nach oben leicht verbreiternden zylinderförmigen Hut mit Perlenverzierungen. Mit seiner linken Hand hält er den Fuss eines einfachen Kelches, der mit einem Teller (oder sollte es eine Patene sein?) zugedeckt ist, und auf diesem liegt ein angeschnittener Laib Brot. Seine rechte Hand weist zum jungen Abraham. Dieser beugt in voller Rüstung vor dem König das Knie und öffnet die Hände, um die Gaben in Empfang zu nehmen. Über beiden Figuren sind die Namen in den Goldhintergrund eingelassen: «Mechisedek rex» und «Abraham». Diese einmalige, profane Melchisedek-Ikonographie enthält eine klare Botschaft. Dem König von Salem und Priester des höchsten Gottes ist das Priestertum aberkannt. Seine Funktion ist allein auf die eines Königs beschränkt und in dieser Eigenschaft empfängt er Abraham sitzend, der vor ihm, dem Herrscher von Salem, das Knie beugt. Die der theologischen Bedeutung Melchisedeks – im Kontext des *Speculum* die Präfiguration des Abendmales – in keiner Weise gerecht werdende Ikonographie dürfte einen ganz bestimmten Grund haben: möglicherweise die hussitische Häresie. Der Stein des Anstoßes für die römische Amtskirche war ja die von Jan Hus geforderte Gewährung des Laienkelchs beim Abendmahl. Ein Priester aber, der den Laienkelch gewährte, handelte häretisch und war kein rechtsgültiger Priester mehr. Für alle sichtbar wurde der der Irrlehre überführte Jan Hus vor dem Feuertod seiner Priesterwürde entledigt, indem man ihm vor versammelter Konzilsgesellschaft im Konstanzer Münster die liturgischen Gewänder abnahm, seine gesalbten Hände zerkratzte und die Tonsur zerschnitt, um ihm die papierene

Häretikermütze aufzusetzen. Die Aussage der Melchisedek-Tafel scheint klar: Die Priester in der Nachfolge des Jan Hus sind für die römische Kirche der Irrlehre verfallen, und ihre sakralen Handlungen haben keine Gültigkeit. Als am 4. Januar 1433 der bärtige Prokop mit seiner böhmischen Delegation in Basel eintraf, hält der Konzilschronist ausdrücklich fest, er habe als Anführer und Priester keine Tonsur gehabt, und er habe die Messe nach eigenem Ritus gefeiert. Den Außenstehenden wurde kein Zutritt erlaubt.<sup>41</sup> In der einmaligen Ikonographie des Basler Melchisedek wird dieser böhmischen Irrlehre bildlich Ausdruck verliehen. Dieser Melchisedek steht nicht für die Präfiguration des Abendmahlens nach gültigem kirchlichem Verständnis. Als Deutung der Szene sei vorgeschlagen: Der Anführer der böhmischen Delegation in Basel, der hussitische Priester Prokop, im Bild in der Rolle des sitzenden Melchisedek, reicht einem seiner Getreuen, im Bild in der Rolle des Abraham, das Abendmahl in Form von Brot und Wein im Kelch.

Es spricht unseres Erachtens deshalb auch einiges dafür, dass in dieser alttestamentlichen Figur porträtiähnliche Züge des Prokop gesehen werden dürfen. Der Bart des böhmischen Anführers findet in der Konzilschronik besondere Erwähnung.<sup>42</sup> Der grüne, zerknitterte Hut mit der sichtbaren Naht könnte als Anspielung auf den Hus'schen Häretikerhut aus zusammengeklebtem Papier gelten. Die Perlverzierung spielt versteckt auf das Königtum des Melchisedek an. Als Deutung der Szene sei vorgeschlagen: Der Anführer der Böhmen, im Bild in der Rolle des Melchisedek, reicht einem seiner Getreuen das Abendmahl.

#### Antipater vor Caesar

Diese Melchisedek-Ikonographie kam als Präfiguration für das Abendmahl für einen Flügelaltar nicht in Frage. Die Irrlehre verlangte aber nach einer ebenfalls bildlich dargestellten Antwort. Kein Geringerer als der Konzilspräsident selbst, Kardinallegat Giuliano Cesarini, zog als Feldherr von Papst Martin V. mit seinem Kreuzzugsheer gegen die aufständischen, die Einheit der Kirche und des Reiches bedrohenden Böhmen ins Feld. Die demütigenen Niederlagen auf dem Schlachtfeld haben Giuliano Cesarini klar vor Augen geführt, dass die Hussiten kriegerisch nicht zu besiegen waren und nur Verhandlungen zu einer Lösung führen und das drohende Schisma abwenden konnten. Die «*reductio Bohemorum*», die Rückführung der Böhmen in den Schoss der Kirche erklärte der Kardinal zum dringenden Anliegen des Basler Konzils.<sup>43</sup> Seinen Krieg gegen die hussitische Irrlehre lässt er für die Nachwelt in einem Tafelbild festhalten. Das *Speculum* dient wiederum als ikonographische Quelle, die Begegnung von Caesar und Antipater, eine Geschichte aus der römischen Antike, spielt in verschlüsselter Form auf den Papst und Giuliano Cesarini an (Abb. 2). Der junge römi-

sche Feldherr Antipater in seinem an das Gewand eines Kardinals erinnernden, roten, ganz mit Pelz gefütterten Mantel steht für den Konzilspräsidenten. Er zeigt dem Papst auf dem Thron, im Bild zwar als Julius Caesar bezeichnet, aber mit einem tiaraförmigen Hut auf dem Haupt, seine verwundete Brust. Giuliano Cesarini bringt so seine Treue zu Papst und Kirche zum Ausdruck, die er mit den Waffen verteidigte.

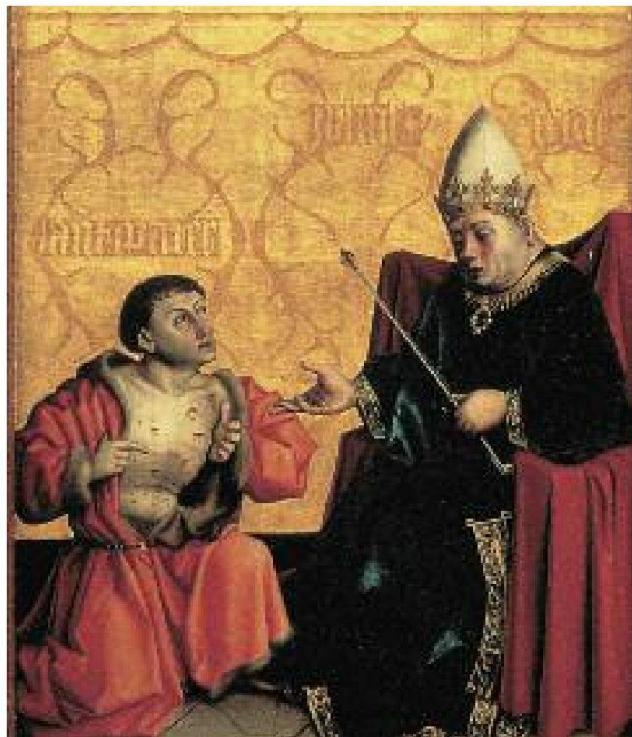


Abb. 2 Antipater vor Caesar, von Konrad Witz, um 1435. Tempera auf Holz, 86,2 × 70 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Zwei Erzählungen aus dem Text des *Speculum humanae salvationis* dienten also dazu, in einer verschlüsselten Form, unterstützt durch eine ausgeklügelte Ikonographie, dem gebildeten Zeitgenossen eine aktuelle politische Botschaft im Bild zu vermitteln, die über ihre Zeit hinaus Gültigkeit beansprucht.

#### Augustus und die Sibylle von Tibur

So überrascht es nicht mehr zu sehen, dass auch das Bild in Dijon mit der Darstellung von Kaiser Augustus und der Sibylle von Tibur nicht der sonst verbindlichen Iko-

nographie folgt (Abb. 3). Der junge Herrscher ist zwar prachtvoll gekleidet in seinem langen, aus dem edlen roten Stoff mit Goldfäden gefertigten Mantel mit dem kostbaren Pelz gemäss der Mode der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Über dem leicht exzentrisch wirkenden Hut trägt er, seinem Stand entsprechend, die goldene

#### David – Kaiser Sigismund

Eine weitere Hypothese sei geäussert: In der Gestalt des alttestamentlichen Herrschers David hat sich der am Basler Konzil anwesende Kaiser Sigismund selbst darstellen lassen (Abb. 4,5).

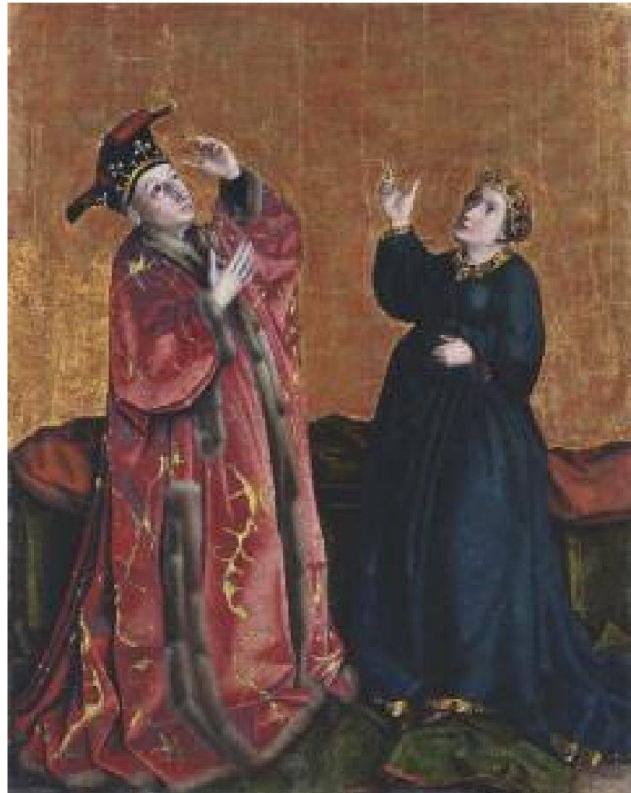


Abb. 3 Augustus und die Sibylle, von Konrad Witz, um 1434/35. Tempera auf Holz, 101,5 × 81 × 5 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts.



Abb. 4 König David und Abysai, von Konrad Witz, um 1434/35. Tempera auf Holz, 102 × 81,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Krone mit dem Perlenschmuck auf den einzelnen Zacken. Er hebt seinen Blick gegen den Himmel, wohin ihn die Hand der Sibylle von Tibur, auch sie standesgemäss gekleidet, führt. Aber die Erscheinung selbst, die junge Frau mit ihrem Söhnchen in einem Strahlenkranz, ist auf der Tafel nicht dargestellt. Doch gerade darin liegt ja der Sinn der Erzählung.<sup>44</sup> Die Frage nach der Absicht drängt sich auf, denn so besehen machen die beiden Figuren wenig Sinn. Das formvollendete Bild lässt nicht darauf schliessen, dem Künstler sei ein ikonographischer Fehler unterlaufen. Eine Antwort auf diese Frage kann nur im Zusammenhang der möglichen Auftraggeber der Heilspiegelbilder gegeben werden.

Die Ähnlichkeit mit dem früher Pisanello zugeschriebenen, nach den neuesten Forschungen aber vermutlich von einem Buchmaler einer böhmischern Werkstatt gemalten Porträt ist evident; die grossen, ausdrucksvollen Augen und die Augenbrauen, die in die lange, leicht gebogene Nase münden, fallen auf.<sup>45</sup> Der Mund ist leicht geöffnet und lässt die Zähne sichtbar werden. Mit akribischer Sorgfalt wird auf beiden Porträts der Bart gemalt, der es bekanntlich den Zeitgenossen angetan hat und sogar bei Enea Silvio Piccolomini Erwähnung findet.<sup>46</sup> Sigismund trägt seinen unverwechselbaren Pelzhut mit dem kostbaren Perlenschmuck, wie ihn auch Andrea Gattaro in seinem Konzilstagebuch beschreibt: «Con un

capelo in testa et sopra el capelo una zoglia de perle bellissime.»<sup>47</sup>

Gekleidet in ein weit geschnittenes Gewand aus karminrotem, mit Granatapfelmuster verziertem Stoff und mit Gold, Edelsteinen und Perlen reich besetzt, steht David in majestätischer Haltung vor einem mit grünem

Sigismund sich mit König David gleichsetzt, ist weniger dem Heilspiegel verpflichtet, als vielmehr dem Kaiser-  
tum. Seit Karl dem Grossen, dem Begründer des mittel-  
alterlichen Imperiums, lässt sich der Herrscher als «*novus  
David*» betiteln. Der alttestamentliche König, Gründer  
des einen Reiches Israel, wurde idealisiert und zum Mass-

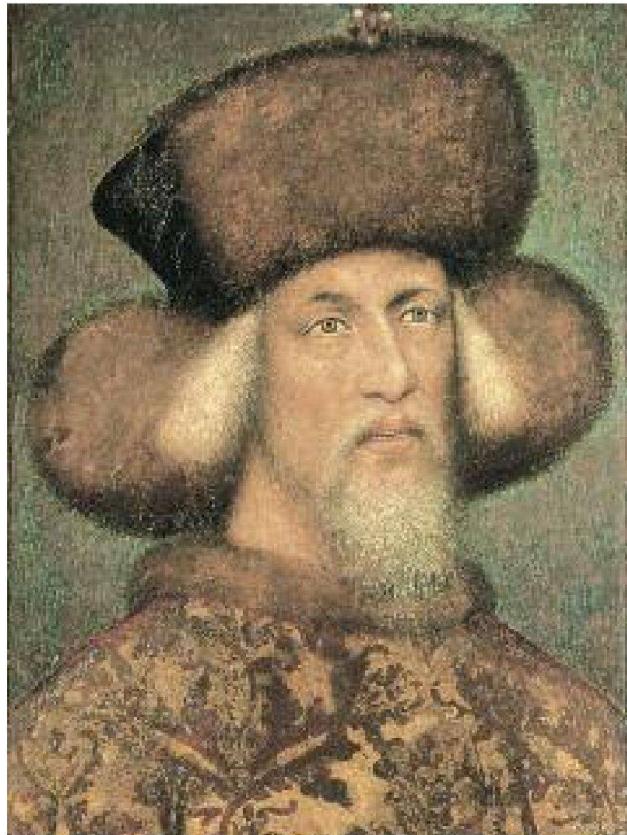


Abb. 5 Kaiser Sigismund, unbekannter Meister, um 1432(?). Tempera auf Pergament, auf Holz aufgezogen, 64 × 49 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

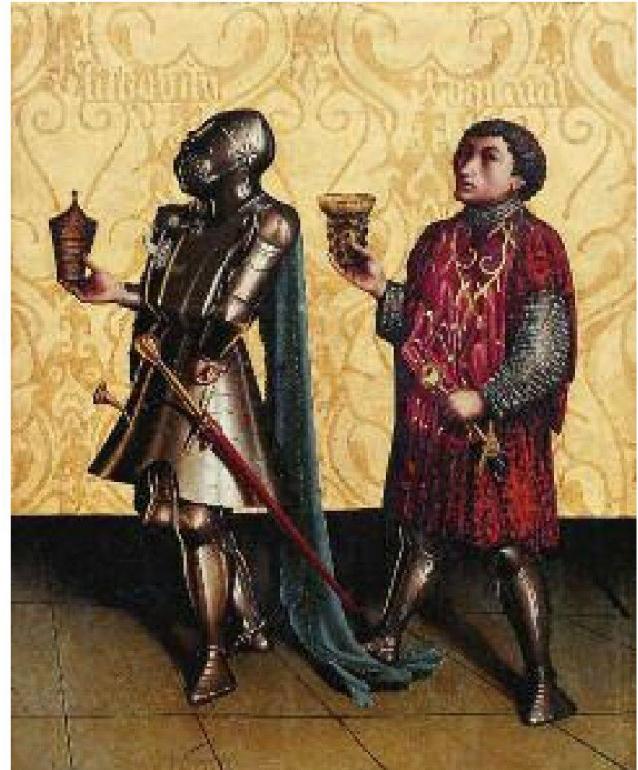


Abb. 6 Sababay und Benaja, von Konrad Witz, um 1435. Tempera auf Holz, 101,6 × 81,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Stoff drapierten Thron, die rechte Hand zum Segens-  
gestus erhoben. Er empfängt die drei Helden in den ele-  
ganten Rüstungen und den goldbestickten Waffenröcken. In wunderbar gearbeiteten goldenen Deckelpokalen und in einem Noppenglas bringen sie ihrem König das be-  
gehrte Wasser aus der Zisterne von Bethlehem. Abysai, wie ihn die Inschrift nennt, beugt als erster vor dem  
Herrscherr das Knie, Sababay und Benaja, so die im Bild  
festgehaltenen Namen, gehen auf ihren König zu (Abb. 6).

Kaiser Sigismund wird auf diesem Tafelbild als König David dargestellt. Die Ikonographie nimmt Bezug auf die Geschichte von David mit seinen drei Helden, wie sie im 2. Buch Samuel, Kap. 23, 13–18, festgehalten ist. Dass

stab für alle folgenden Könige – und Kaiser – gesetzt. Der Messias stammt aus dem Hause David, und er erscheint als «*David redivivus*».<sup>48</sup> Im christlich-abendländischen Reich ist Christus der Weltenherrscher, er hat sich durch seine Erlösungstat die Herrschaftsrechte über die Welt gesichert, die sich dem von ihm eingesetzten Imperium, dem heiligen römischen Reich unterwerfen sollte. Das Reich bildet eine religiöse und politische Einheit von uni-  
versaler, heilsgeschichtlicher Bedeutung. Es hat immer-  
währenden Bestand, der Kaiser steht ihm als Statthalter  
Christi auf Erden vor. Sichtbarer Ausdruck dieser Idee ist einerseits das Krönungszeremoniell, andererseits, und für den mittelalterlichen Menschen anschaulich, die Reichs-

krone. Sie verkörpert das Reich und die höchste, von Gott gewollte weltliche Macht. Die Emailbilder in den vier kleineren Platten der Krone zeigen neben Christus als Pantokrator drei Könige des Alten Testaments als Vorfürer und Garanten der rechtmässigen Herrschaft. David, Salomon und Ezechias mit dem Propheten Jesaja symbolisieren die Königstugenden Gerechtigkeit, Weisheit und Gottvertrauen, die Spruchbänder in ihren Händen weisen auf die Krönungsliturgie hin.<sup>49</sup>

Der päpstliche Sekretär Gian Francesco Poggio Bracigliani schildert in seinem Brief an Niccolò de Nicoli in Florenz, datiert vom 4. Juni 1433, ausführlich die von Papst Eugen IV. vollzogene Kaiserkrönung Sigismunds am Pfingstsonntag, 31. Mai 1433, in St. Peter in Rom.<sup>50</sup> Begleitet vom Klerus Roms und von römischen Senatoren zog Sigismund hoch zu Ross von der Porta Collina zur Peterskirche, wo ihn der Papst ins Atrium geleitete. Der römische König küsste dem Papst die Füsse und leistete den Romzug- und den Krönungseid. Anschliessend wurde er in der angrenzenden Kirche S. Maria in turribus unter die Kanoniker von St. Peter aufgenommen und mit dem Krönungsornat bekleidet. Die eigentliche Zeremonie begann an einem Nebenaltar der Petersbasilika, wo Sigismund zuerst gesalbt und ihm daraufhin die Beichte abgenommen wurde, um anschliessend zum Kuss des Papstes zugelassen zu werden. Nach Ablauf der vorgesriebenen Gesänge und Gebete legte Sigismund Krone, Schwert, Szepter und Reichsapfel auf den Hauptaltar. Anschliessend kniete er vor dem Papst nieder; dieser setzte ihm zuerst ein rotes Barett und darüber eine einfache weisse Mitra auf, krönte ihn dann mit der Krone und legte das Szepter in die linke und den Reichsapfel in die rechte Hand. Nach verschiedenen Litaneien reichte Eugen IV. dem Kaiser das Schwert, der daraufhin erneut die Füsse des Papstes küsste. Danach entledigte sich der Kaiser der Krone und des Mantels, um dem Papst bei der Messe als Subdiakon zu assistieren. Nach dem Segen und dem Verlassen der Petersbasilika half der Kaiser dem Papst auf ein Maultier, der Kaiser ging zu Fuss zur Engelsburg. Das römische Volk brachte ihm dabei seine Huldigung dar.

Im bereits mehrfach zitierten Tagebuch schildert Andrea Gattaro lebendig das öffentliche Auftreten des Kaisers in Basel während seiner Anwesenheit am Konzil. Man fühlt sich an die Krönungszeremonie erinnert:

«Donnerstag, den 29. Oktober kam der Kaiser auf den Domplatz und stieg auf einen hohen und prächtigen Stuhl, den die Gemeinde hatte herrichten lassen, und da legte er die kaiserlichen Gewänder an, in einem Sessel sitzend, nämlich einen Mantel von Karmoisin in Gold, und setzte eine Mitra auf das Haupt mit einer prächtigen Krone, voll Edelsteine. Auf der einen Seite hatte er den Herzog Wilhelm von Bayern, der einen goldenen Apfel mit einem goldenen Kreuz darauf in der Hand hielt, und neben demselben den Grossmarschall mit einem blossen Schwert in der Hand, auf der andern Seite Herrn Michael Ongaro, welcher das Szepter hielt.»<sup>51</sup>

Und wenige Tage später, am 7. November 1433, schreibt Andrea Gattaro:

«Samstags den 7. November 1433 wurde das ganze Concil in der Kathedralkirche [...]. Und wie sie angelangt waren, bestieg der Kaiser einen mit Goldstoff ausgeschlagenen Rollstuhl [...]. Als die Messe zu Ende war, legte der Kaiser seine Gewänder ab, und zog Kopfbinde, Chorhemd und Rock eines Archidiakons, und einen Chormantel ganz von Goldstoff an, und setzte ein rothes Barett und darauf eine weisse Mitra nebst einer goldenen Krone mit Edelsteinen auf das Haupt.»<sup>52</sup>

Auf anschauliche Weise hält der Seneschall des venezianischen Gesandten die kaiserliche Erscheinung Sigismunds fest: der prunkvolle Mantel, das rote Barett, darüber die weisse Mitra und die goldene Krone mit den kostbaren Steinen und mit den Insignien Reichsapfel, Szepter und Schwert. Kaiser Sigismund zeigte sich in Basel anlässlich seiner öffentlichen Auftritte und in Ausübung seines Amtes in seinem Krönungsornat. Bei den Generalversammlungen der Konzilsväter im Münster bekleidete er sich mit den liturgischen Gewändern. Als *Imperator* und *Augustus* gestaltet er weltliche Politik, als Statthalter Christi auf Erden ist er der Beschützer und Verteidiger der Kirche und des Glaubens.

Als von Gott eingesetzter und als gesalbter Herrscher ist Sigismund wie Karl der Große zum *«novus David»*, zum neuen David geworden. Für Sigismund war die Beziehung zum Begründer des mittelalterlichen Imperiums eine ganz unmittelbare, stammte doch die Dynastie der Luxemburger von den Karolingern ab. Wie kein Herrscher zuvor hat Sigismunds Vater, Kaiser Karl IV., einen beinahe exzentrischen Karlskult betrieben. Johann von Luxemburg schickte seinen Sohn Wenzel, den späteren Karl IV., im Knabenalter zur Erziehung an den französischen Königshof. In diesen entscheidenden Jahren wurde der junge Luxemburger mit dem in Frankreich gepflegten Karlskult vertraut, und anlässlich seiner Firmung in der Abtei Saint-Denis erhielt er den Namen Karl. Als neuer Karl der Große liess er in Prag, in Anlehnung an das Münster zu Aachen, den Karlshof errichten. Im monumentalen Stammbaum auf der Burg Karlstein, dem Aufbewahrungsort der Reichsinsignien, gehört Karl der Große zu den bedeutenden Vorfahren. In dieser Atmosphäre der Glorifizierung des Reiches und der kaiserlichen Majestät, der Herrscherfamilie der Luxemburger sowie der Idee der politischen Theologie und der theologischen Politik ist Sigismund aufgewachsen. Das Vorbild seines Vaters, Karls IV., hatte er stets vor Augen, was auch sein besonderes Selbstverständnis als Princeps ausdrückt. Eine Versammlung der ganzen Christenheit, wie sie das Konzil in Basel darstellte, musste Sigismunds Idee von der Universalität des Kaisertums beflügeln.

Karl IV. hat sich in den Wandmalereien der Marienkapelle auf Burg Karlstein mehrmals als gekrönter Kaiser darstellen lassen. Dabei sollte vor allem der vom Herrscher ins Zentrum gerückte Gedanke des sakralen

Charakters des Reiches zur Anschauung gebracht werden.<sup>53</sup> Der Kaiser, bekleidet mit dem Herrschermantel und auf seinem Haupt die weisse Mitra und darüber die Reichskrone, empfängt vom Dauphin Frankreichs, dem späteren Charles V., kostbare Reliquien. Allein steht der Kaiser am Altar, um die ehrwürdigen Reliquien der Passion Christi in das böhmische Reliquienkreuz einzufügen. Mit seiner dritten Gemahlin, Anna von Schweidnitz, lässt sich Karl IV. oberhalb der Eingangstüre zum Oratorium auf Burg Karlstein darstellen. Programmatisch steht zwischen den Ehegatten ein kostbares Goldschmiedekreuz. Karl IV. trug an Weihnachten das Evangelium vor, ein Ereignis, das auch in den «Grandes Chroniques de France» im Bild festgehalten wird. Er sah sich dabei in der Rolle des in den Evangelien erwähnten Kaisers Augustus. Sein Sohn Sigismund trug an Weihnachten des Jahres 1433 im Basler Münster ebenfalls das Evangelium vor.<sup>54</sup>

Kaiser Karl IV. aus dem Hause Luxemburg lässt sich auf Burg Karlstein, dem geistigen Zentrum der Macht, im kaiserlichen Ornat darstellen. Damit verleiht er seiner Herrscherlegitimität an jenem Ort bildlich Ausdruck, wo die Reichsinsignien aufbewahrt werden, denn nur wer in ihrem Besitz ist, hat die imperiale Macht.

Diese Plattform der kaiserlichen Inszenierung blieb Sigismund verwehrt. Als der Herrscher nach seiner Kaiserkrönung in Basel eintraf, waren die Voraussetzungen für die Inbesitznahme des Königreichs Böhmen noch nicht geschaffen, die eine Rückkehr nach Prag ermöglicht hätten. Der festliche Einzug in die Hauptstadt Böhmens erfolgte erst im August 1436. Aber während seines Aufenthaltes in der Konzilsstadt am Rhein entsteht, gemäss unserer Hypothese, im Zusammenhang mit den Heilspiegelbildern ein ganzfiguriges Porträt des Kaisers. In Anspielung auf seinen Titel «*novus David*» wird er als König David dargestellt. Er trägt zwar seinen karmesinroten Herrschermantel, wie er dies bei seinen öffentlichen Handlungen zu tun pflegte, doch hat ihn der Maler offenbar mehr nach seiner Phantasie dargestellt. Für das Porträt des Herrschers – immer in der Rolle des David – dürfte dem Künstler das erwähnte Porträt Sigismunds, heute in Wien, vor Augen gestanden haben. Die beiden Bildnisse weisen zu grosse Ähnlichkeiten in der Komposition auf, als dass man in der Basler Werkstatt keine Kenntnis davon gehabt hätte.

#### Esther und Ahasver

In der Begegnung von Esther und Ahasverus kommt die Form der verschlüsselten Aussage, so signifikant für die Basler Heilspiegelbilder, voll zum Tragen (Abb. 7). Die Darstellung folgt der im alttestamentlichen Buch Esther erzählten Geschichte. Die Jüdin Esther sitzt in demütiger Haltung neben dem Perserkönig. Zum Zeichen der ihr gewährten Huld neigt dieser das Szepter zu ihr. Sie hat

um eine Begegnung mit dem Herrscher nachgesucht, um für ihr von der Vernichtung bedrohtes Volk Fürbitte einzulegen. In der erweiterten Fassung des Speculumtextes gehört diese biblische Geschichte zum allgemeinen Kapitel der Fürbitten.

Das Bild unterscheidet sich von den übrigen. In der ausgeklügelten Ikonographie der Basler Heilspiegelbilder wird die Bildaussage ganz auf die Figur von König David



Abb. 7 Esther und Ahasverus, von Konrad Witz, um 1434/35. Tempera auf Holz, 85 × 79,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

– oder eben Kaiser Sigismund ausgerichtet. Ahasver trägt als orientalischer Herrscher einen Mantel nach dem Vorbild desjenigen von David, karminrot, mit Gold und Edelsteinen verziert; darunter trägt er ebenfalls das schwarze, langarmige Untergewand. Bei der Kopfbedeckung werden alle Register der ikonographischen Spitzfindigkeit gezogen. Nicht die Krone trägt der Perserkönig auf seinem Haupt, auch nicht den orientalischen Turban, sondern einen Hut aus weissem Stoff. Die gespaltene Spitze weist einen roten Einsatz auf, ein weisses Band fällt in den Nacken. Die formale Parallel zur liturgischen Mitra ist nicht zu übersehen. Ahasver ist aber ein weltlicher Herrscher, kein kirchlicher Würdenträger; seine Krone ist mit einer Goldstickerei auf dem weissen Stoff angedeutet. Mit dem Szepter berührt er, dem biblischen Text folgend, die ihm zugewandte Esther. Die Goldkugel in

seiner linken Hand erweckt, zunächst nur oberflächlich besehen, den Eindruck des Zufälligen. Die äussere Erscheinung der neben Ahasver auf gleicher Augenhöhe sitzenden Esther verrät zeitgenössisches Modebewusstsein. Nur die goldene, mit farbigen Edelsteinen besetzte Krone zeichnet sie als Frau adeligen Standes aus.

Im Text des Heilspiegels werden Esther und Ahasver mit Maria und Christus gleichgesetzt.<sup>55</sup> Nicht von ungefähr betont Johannes von Segovia diesen Gedanken in seiner Geschichte des Basler Konzils. Er bezeichnet Maria als Kirche, die zur Braut Christi wird.<sup>56</sup> Und so ist es die Aufgabe der verschlüsselten Ikonographie, im Bild von Esther und Ahasver diese Gedankenspiele mit dem Kaiser in Verbindung zu bringen. Der Herrscher gestaltet nicht nur die weltliche Politik, dem Kaisertum wohnt ein sakraler Charakter inne. Dies befähigt den Kaiser, Statthalter Christi auf Erden zu sein. Dadurch wird er auch zum Beschützer und Verteidiger der Kirche. Das Krönungszeremoniell ist der sichtbare Ausdruck dieser Idee eines christlichen Weltreiches. Kaiser Sigismund zeigte sich bei seinen Amtshandlungen auf dem Münsterplatz den anwesenden Leuten im Herrscherornat und mit den Reichsinsignien, wie wir von Andrea Gattaro wissen. Wie Ahasver mit Mitra und der Sphaira in der Linken auf Kaiser und Kaisertum verweist, so lässt sich auch Esther mit einer bestimmten Funktion in Verbindung bringen. Diese ist aus der biblischen Geschichte zu erschliessen und wird uns später im Zusammenhang mit der Frage nach dem Auftraggeber wichtige Aufschlüsse geben können.

#### Salomon und die Königin von Saba

Die Begegnung von König Salomon mit der Königin von Saba steht für die Weisheit, die Weisheit Salomons und die Weisheit seines Sohnes David als Vorbild für die Weisheit des Kaisers (Abb. 8). Die Qualität des Bildes ist bescheiden, die Gewänder der beiden alttestamentlichen Herrscherfiguren sind einfach gegeben, wirken geradezu bürgerlich, vor allem die weisse Haube der Königin von Saba. Die beiden Figuren lassen sich nicht als bestimmte Rollenträger oder stellvertretende Bildnisse ausmachen, das Bild ist möglicherweise später dem ursprünglichen Zyklus mit Augustus, David, seinen drei Helden und Esther vor Ahasver zugefügt worden.

#### Der Basler Heilspiegelzyklus

Der Fächer der Witz'schen Heilspiegelbilder liegt nun geöffnet da. Es scheint sich dabei nicht so sehr um die durch einen glücklichen Zufall erhaltenen Bilder eines Flügelaltars zu handeln, vielmehr glauben wir, darin ein in sich geschlossenes Werk zu erkennen. Nicht die vordergründigen Darstellungen stehen dabei im Zentrum, son-

dern die verklausulierten Anspielungen im Hintergrund. Wir haben es mit einem einmaligen, komplexen Phänomen zu tun. Darin liegt das sich immer wieder manifestierende «kunsthistorische Unbehagen» mit Konrad Witz und seinem Basler Altar. Der Versuch, diesen gordischen Knoten zu lösen, macht es notwendig, weiter auszugreifen.



Abb. 8 Salomon und die Königin von Saba, von Konrad Witz, um 1435. Tempera auf Holz, 84,5×79 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

Die auf sieben Tafeln gemalten Erzählungen werden im Text des Heilspiegels in verschiedenen Kapiteln als Präfigurationen des neutestamentlichen Heilsgeschehens aufgeführt und so auch von der gebildeten Schicht verstanden. Dass solche Bilder ganz selbstverständlich einem Flügelaltar zugeordnet werden, erstaunt weiter nicht. Doch was bisher übersehen oder gar nicht beachtet wurde, sind die ikonographischen Hinweise, welche diese Bilder nicht als reine Textillustration erscheinen lassen. In den Handschriften und Drucken des *Speculum humanae salvationis* wird in den Bildern die Typologie veranschaulicht, hier aber werden die Bilder als Mittel eingesetzt, um eine ganz bestimmte Aussage zu formulieren. Und diese Aussage ist unseres Erachtens politischer Natur.

Den historischen Rahmen bilden die Stadt Basel und das in ihr tagende Allgemeine Konzil. Hier hält sich Sigis-

mund nach seiner Kaiserkrönung während sieben Monaten auf, und Giuliano Cesarini steht dem Konzil bis Ende 1437 als dessen Präsident vor. Diese beiden Würdenträger spielen in der Ikonographie eine zentrale Rolle. Sigismund wird realistisch im Bild Davids porträtiert. Von Giuliano Cesarini ist zwar kein Porträt überliefert, aber Antipater trägt, für einen antiken römischen Feldherrn ganz ungewohnt und in dieser Art auch nie dargestellt, den kardinalsroten, pelzgefütterten Mantel des Konzilspräsidenten.

### Der Auftraggeber

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen drängt sich die Frage nach dem Auftraggeber auf: War es Kaiser Sigismund, der die Ausführung dieses Gemäldezyklus veranlasste? Auf dem Höhepunkt seines politischen Wirkens traf er in Basel ein. Mit erstaunlicher Konsequenz und aussergewöhnlichem Beharrungsvermögen hatte er die Erneuerung der imperialen Gewalt und seine Kaiserkrönung erreicht. Sein Einsatz für die konstruktive Arbeit des Konzils zu Basel, nicht zuletzt auch die vom Präsidenten angestrebte Lösung des Hussitenproblems, war bei den Zeitgenossen unbestritten. Wie kein anderes literarisches Werk bietet sich der Heilspiegel geradezu an, in der verklusulierten Form bewusst ausgesuchter Erzählungen die geistige Grösse des Kaisertums und seine heilsgeschichtliche Bedeutung im Bild festzuhalten. Sigismund erscheint als König David mit seinen drei Helden. Im *Speculum* dient die alttestamentliche Erzählung als Präfiguration von Epiphanie. Epiphanie wiederum bedeutet nach Johannes Gerson, dem bedeutenden Theologen, dem Sigismund am Konzil von Konstanz begegnet sein muss, die Einheit der Kirche, am Basler Konzil aktueller denn je.<sup>57</sup>

Der Kreis scheint sich zu schliessen. In den Heilspiegelbildern setzt Sigismund sich und dem Kaisertum ein unvergängliches Denkmal, darin seinem Vater, Kaiser Karl IV., folgend.

Doch bei näherem Hinsehen sind Zweifel an Sigismund als Auftraggeber dieses Bilderzyklus angebracht. Hatte nicht eine andere, neben Giuliano Cesarini zur engeren Umgebung des Kaisers gehörende, einflussreiche Persönlichkeit die Hand im Spiel? Die Darstellung von Kaiser Augustus mit der Sibylle von Tibur mag diese Frage beantworten. Der noch junge Herrscher ist eine auffallende Erscheinung; er steht David, also Kaiser Sigismund, in nichts nach, auch darin nicht, was die prunkvolle Garderobe angeht. Aus ebenso kostbarem rotem Stoff und mit Goldfäden durchwirkt ist sein langer Mantel geschaffen, verziert mit edlem Pelz an den Borten. Und wie der Kaiser steht Augustus, zusammen mit der von ihm befragten Sibylle von Tibur in ihrem dunkelfarbigem Kleid mit den Edelsteinverzierungen und dem Goldreif

im Haar, auf einem dunkelgrünen Teppich. Im Hintergrund ist allerdings kein Thron aufgestellt, sondern in französischer Manier eine Bank mit Sitzkissen. Doch wie wenn Augustus seine standesgemässe Ebenbürtigkeit gegenüber dem Kaiser betonen müsste, trägt er über seinem Hut die goldene Krone mit dem Perlenschmuck auf den einzelnen Zacken, allerdings nichts Aussergewöhnliches, wie aus der zeitgenössischen französischen Buchmalerei bekannt ist.

Augustus ist als junger Mann dargestellt, nicht wie sonst üblich als ältere, bestandene Person. Sein Gehabe weist auf eine bestimmte Rollenfunktion, und sie kann nur für eine Person in der kaiserlichen Umgebung in Anspruch genommen werden, nämlich für den jungen René d'Anjou, Sohn Frankreichs, Herzog von Bar und Herzog von Lothringen. Er traf, wie schon festgehalten, in den ersten Tagen des Monats April 1434 mit grossem Gefolge in Basel ein und leistete damit der kaiserlichen Aufforderung Folge. Der in der Schlacht bei Bulgnéville (1431) von den Truppen des Grafen de Vaudémont geschlagene und vom Herzog von Burgund gedemütigte Herzog René ist von Kaiser Sigismund auf dem Münsterplatz zu Basel mit dem Land Lothringen belehnt und offiziell, im Namen seiner Gemahlin, als Herzog eingesetzt worden. In Anwesenheit der Konzilspräsidenten Cesarini und Albergati sowie der versammelten Konzilsgesellschaft widerfährt René aus dem Hause Valois, Schwager von König Karl VII., dieser Triumph; die Niederlage wird zum Sieg. Es liegt nahe, diesen politischen Hintergrund als ausschlaggebenden Grund für den Auftrag Renés für einzelne Bilder zu sehen, welche als Heilspiegelaltar in die Kunstgeschichte eingegangen sind. Die öffentliche Investitur bildete die ideale Gelegenheit, dem hohen Anspruch nach Selbstdarstellung zu genügen. Diese These wird von zwei bildnerischen Werken gestützt, die ebenfalls auf Veranlassung von René während seines Basler Aufenthaltes entstanden sein müssen.

Es handelt sich dabei um das unter dem Titel «Die heilige Familie mit den Heiligen Barbara und Katharina in einer Kirche» bekannte Bild in Neapel, sowie um eine Zeichnung mit dem Titel «Eine Prozession» in London. Françoise Rücklin hat als erste erkannt, dass die im Neapelner Bild vor Maria mit dem Kind kniende Figur mit dem geöffneten Stundenbuch in den Händen keineswegs als die hl. Katharina angesehen werden kann (Abb. 9).<sup>58</sup> Dargestellt ist ein junger Mann und zwar, nach Rücklin, kein geringerer als René d'Anjou. Tatsächlich trägt er den langen blauen Mantel mit den goldgestickten, kronenähnlichen Gebilden, einen ähnlichen Mantel wie ihn der junge Edelmann in der höfischen Gesellschaft auf dem Kalenderbild des Monats April in den «Très Riches Heures» des Duc de Berry trägt. Am Hals ist ein Kragen aus feinem Pelz angebracht, und die blonden Haare werden von einem feinmaschigen Netz zusammengehalten. René pflegte einen Frisurenstil, der schon beim Duc de Berry und seinen Brüdern in Mode war.<sup>59</sup>

Diskret liegt das blanke Schwert am Boden zur linken Seite des Herzogs. Die junge, neben der Gottesmutter sitzende Frau mit dem offenen blonden Haar und dem hellgrünen Kleid identifiziert Rücklin als hl. Barbara in Anspielung auf den grauen gotischen Turm als ihr Attribut. Doch hier scheinen Zweifel angebracht. Diese junge

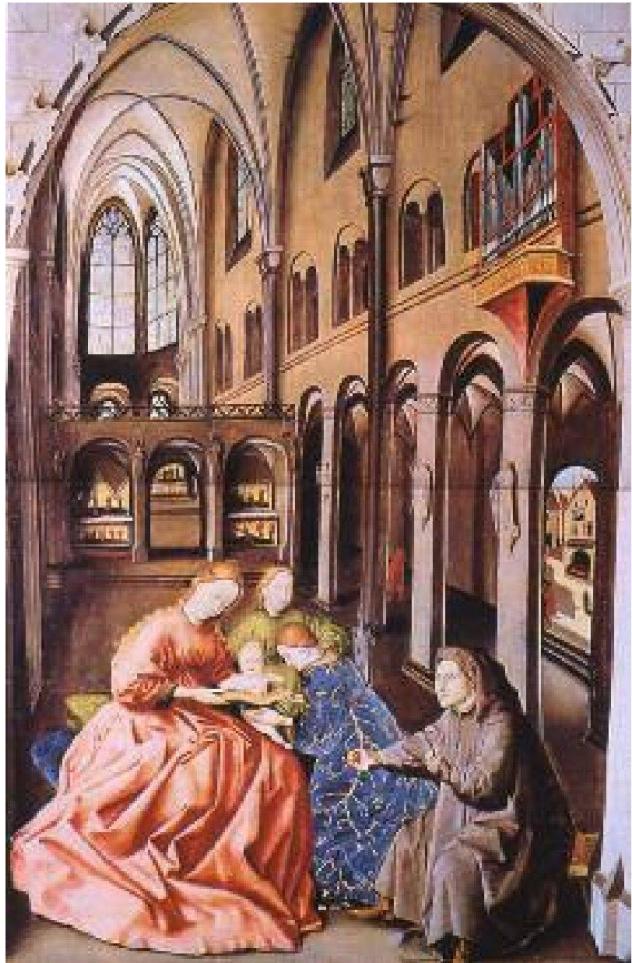


Abb. 9 Die heilige Familie mit den Heiligen Katharina und Barbara in einer Kirche, von Konrad Witz, um 1434(?). Tempera auf Holz, 63,5 × 44,3 cm. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.

Frau sitzt in vertrauter Art neben Maria, eine Haltung, die einer Heiligen so nicht zusteht. Auffallenderweise nimmt sie keinerlei Anteil am Geschehen um sie herum, sie lässt ihren Blick aus der Kirche heraus in eine unbestimmte Ferne schweifen. Und der graue Turm muss nicht zwingend ihr zugeordnet werden, genau betrachtet steht er nämlich neben René d'Anjou, und da macht er auch

Sinn. Nach der Niederlage von Bulgnéville wurde René in den Schlossturm von Dijon gebracht, der als «tour de Bar», in die Geschichte eingehen sollte. Ein Fenster in diesem königlichen Gefängnis hat René den Blick auf den Turm der Kirche St. Philibert in Dijon gewährt; der kleine Turm im Bild wird somit zu einem doppelten Symbol.

Dieses Tafelbild will als eine Dedicatio verstanden werden. In einem sakralen Raum führt der junge Herzog ein intimes Zwiegespräch mit Maria und ihrem göttlichen Kind. Er hat konkret erfahren, um was er gebetet und was er erhofft hat: die Befreiung aus dem Turm, das Wiedersehen mit seiner Gemahlin (die unbekannte junge Frau neben Maria kann als Anspielung verstanden werden) und die Investitur als Herzog von Lothringen. Der Betrachter des Bildes steht selbst mitten im Kirchenschiff und wird somit Zeuge des historischen Ereignisses, aber letztlich auch der himmlischen Offenbarung, die René widerfährt.

Zweifellos trägt die Ikonographie dieses Bildes die persönliche Handschrift des Auftraggebers. Der blaue Mantel zeichnet ihn als Sohn Frankreichs aus, das Schwert am Boden dokumentiert seine Investitur, und der Turm spielt auf die Gefangenschaft an, die nun beendet zu sein scheint. Der fromme Herzog unterlässt es nicht, Maria und dem Kind sein Stundenbuch zu präsentieren – ein Hinweis auf seine bibliophilen Neigungen? –, dessen Gebete er gebetet hat.

Der politische Triumph, der René und seiner Gemahlin Isabelle in Basel zuteil wurde, muss das Thema für eine grössere bildliche Darstellung gewesen sein. Welcher Art sie sein sollte, darüber kann nur spekuliert werden, eine Vorstellung davon liefert allein eine Federzeichnung im British Museum in London. Sie trägt den Titel «Eine Prozession» und wird von der Forschung in die Jahre zwischen 1430 und 1440 datiert und dem Umfeld des Rogier van der Weyden zugeschrieben (Abb. 10).<sup>60</sup> Der Betrachter sieht eine kirchliche Prozession in einer Stadt. Sie bewegt sich an Häusern vorbei über etliche Steinstufen wahrscheinlich zu einer Kirche hin. Hinter den Chorknaben und Priestern erscheint eine Gruppe von weltlichen Teilnehmern mit einer Frau, was besonders auffällt. Sie alle tragen ausgesprochen individuelle Züge, was auf historische Persönlichkeiten schliessen lässt. Tatsächlich erkennen wir in dem älteren bärtigen Herrn im langen, aus edlem Stoff gefertigten Gewand und dem Pelzhut auf dem Haupt Kaiser Sigismund. Zu seiner linken geht eine junge, modisch gekleidete und frisierte Frau, ihr Gesicht dem Herrscher zwar zugewandt, den Blick allerdings leicht demütig nach unten gesenkt. Diese Ehre der Teilnahme an einer von Klerikern in Anwesenheit des Kaisers geführten Prozession konnte nur einer den höchsten Kreisen angehörenden Dame gewährt worden sein. Ihr Begleiter steht ebenfalls noch in jungen Jahren, und er lässt seinen leicht melancholischen Blick in die Ferne schweifen, jedenfalls schenkt er dem sich ihm zuwendenden

den, ebenfalls noch jungen Herrn, keinerlei Beachtung. Hinter dem Kaiser folgen zwei geistliche und zwei weltliche Herren der Prozession.

Der für die Nachwelt so interessante Tagebuchschreiber Andrea Gattaro notiert unter dem Datum des 23. April 1434, dass eine «fromme» Prozession stattfand, an welcher der Kaiser mit allen Kardinälen und dem ganzen Konzil teilnahm. Nach der Prozession wurde die «Messe

hat uns der Künstler möglicherweise das Porträt von Cesarini überliefert.

An diesem gleichen Tag, so erfahren wir weiter bei Andrea Gattaro, verreiste Graf de Vaudémont in grossem Zwist mit dem Kaiser, weil ihm der Herrscher eine abschlägige Antwort bezüglich der lothringischen Erbangelegenheit überbringen liess. Am folgenden Tag fand auf dem Münsterplatz in Anwesenheit der illustren Konzils-



Abb. 10 Eine Prozession, Schule Rogier van der Weyden, um 1430–1440. Federzeichnung mit brauner Tinte über schwarzer Kreide. London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

des hl. Geistes» durch den Erzbischof von Zara – Zadar in Dalmatien – gelesen. Anschliessend wurden die beiden Präsidenten als Vertreter des Papstes von der Konzilsgesellschaft akzeptiert, nämlich Monsignor der Legat und Monsignor von Santa Croce, also die Kardinäle Cesarini und Albergati.

Was uns der Augenzeuge in seinen Aufzeichnungen schildert, hält ein unbekannter Künstler in der Londoner Zeichnung fest. Der Erzbischof mit Pluviale und Pallium hält mit seinen Händen das Ciborium. Hinter ihm geht unverkennbar der Kaiser, seine Hände in Gebetshaltung, gefolgt von den beiden Konzilspräsidenten. Ein Vergleich mit Jan van Eycks Porträt des Niccolò Albergati lässt in dem älteren Herrn mit dem gelichteten Haar und den breiten Nasenflügeln unschwer den aus Bologna gebürtigen Kardinal erkennen. Im jüngeren Kleriker neben ihm

gesellschaft die offizielle Belehnung des René d'Anjou mit dem Land Lothringen statt.<sup>61</sup>

Was der unbekannte Maler in seiner, mit aller Sorgfalt ausgeführten Zeichnung zum Ausdruck bringen wollte, ist die Verbindung eines historischen Ereignisses mit einer gezielten politischen Aussage, die im Interesse des Auftraggebers lag. Dieser, und es kann niemand anderer gewesen sein als René d'Anjou, nimmt mit seiner Gemahlin Isabelle in Gesellschaft der höchsten weltlichen und kirchlichen Würdenträger an dieser bedeutenden Prozession teil. Und die Konzilspräsidenten werden Zeugen der Investitur Renés als Herzog von Lothringen durch den Kaiser sein, die Legitimation ist im Bild festgehalten.

Die Frage nach der Bestimmung dieser Zeichnung bleibt offen, doch es ist nicht auszuschliessen, dass sie als

Vorlage für eine Tapisserie oder ein Wandbild gedient hat. Interessant jedenfalls ist die Feststellung, dass die Häuserarchitektur hinter den Prozessionsteilnehmern keineswegs zeitgenössischen baslerischen Charakter aufweist, sondern in den franco-flämischen Raum führt und dadurch Aufschluss geben könnte über die künstlerische Herkunft des Zeichners. Mit einiger Bestimmtheit dürfen wir davon ausgehen, dass ein so passionierter Kunstliebhaber wie es der junge Herzog von Bar und von Lothringen war, in seinem grossen Gefolge, mit welchem er in Basel seine Aufwartung machte, auch einen Maler mitführte, der seine Ausbildung in den südlichen Niederlanden erhalten haben musste (siehe unten). Jedenfalls hat der Künstler diese illustren Konzilsteilnehmer in Basel in Porträtskizzen festgehalten, um dann im Atelier diese Zeichnung als Vorlage für ein grösseres Werk zu komponieren.

In den Heilspiegelbildern hingegen wird einer ganz anderen Haltung Ausdruck verliehen. Allein die Tatsache, dass im *Speculum* festgehaltene Geschichten, die ja als Präfiguration für das Heilsgeschehen dienen, nun einzeln zur Darstellung politischer Ereignisse benutzt werden, weist auf eine spezielle Absicht hin. René d'Anjou, der Schwager des Königs von Frankreich, bringt dem Kaiser seine Ehrerbietung dar, und es steht ihm zu, sich auf gleicher Augenhöhe zu bewegen. Er liess sich in der Figur des Kaisers Augustus im prachtvollen Herrschermantel und der Krone auf dem Haupt darstellen. Die grossen Augen, die etwas breiten, wenn auch sehr einfach wiedergegebenen Nasenflügel und die auffallend langen Finger sind charakteristische Hinweise auf die Person des Herzogs von Lothringen.<sup>62</sup> Die drei Helden von König David in ihren Turnierrüstungen und modischen bestickten Waffentröcken stellen nicht bloss die alttestamentlichen Figuren dar, sie stehen für die Entourage des jungen Herzogs und überreichen dem Kaiser dessen kostbare Geschenke. Dass jener dem edlen Rittertum verfallen war, ist hinlänglich bekannt und ist auch Andrea Gattaro in Basel aufgefallen. In seinem Tagebuch erwähnt er ausdrücklich die grosse Anzahl Ritter, in deren Gefolgschaft René d'Anjou in der Konzilsstadt eintraf.

Sabobay trägt eine Turnierrüstung, wie sie gleichzeitig in der Werkstatt der Missaglia in Mailand für das französische Königshaus hergestellt wurden (Abb. 11). Mit geschlossenem Visier überreicht der Held seinem Herrscher das begehrte Wasser in einem Goldbecher. Somit wird sehr anschaulich in einer bekannten alttestamentlichen Erzählung das Ansehen und der gesellschaftliche Rang des Auftraggebers für jedermann sichtbar gemacht.<sup>63</sup>

Die Erbin Lothringens war Isabelle, die älteste Tochter Herzog Karls II. und Gemahlin Renés. Sie hat nach der Niederlage ihres Gatten das politische Geschick in die Hand genommen und sich bei Sigismund für ihren Gemahl und ihr Erbe eingesetzt. Der vom Kaiser eingesetzte Herzog von Lothringen setzt seiner Gattin im Bild der Begegnung von Esther und Ahasverus ein Denkmal. So



Abb. 11 Küriss Friedrichs des Siegreichen, von Tomaso Missaglia und Werkstatt, datiert um 1450. Eisen, blank, Leder, H. 189 cm, Br. 90–100 cm, T. 66 cm, Gewicht 32, 18 kg. Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer.

wie die junge und anmutige Esther beim König für ihr Volk bittet, so hat sich Isabelle für ihr Land und die Bewohner stark gemacht. In ihrer äusseren Erscheinung wird die junge Herzogin erkennbar im modischen, hochgegürten grünen Kleid – grün als Farbe der Liebe – mit dem edlen Pelz am Kragen und den Armborten, das Haar in den seitlichen Hörnchen versteckt und die goldene Krone mit den farbigen Edelsteinen auf dem Haupt. Sie

hat sich neben König Ahasverus, dessen Erscheinung eigentlich für den Kaiser steht, auf der gleichen Sitzbank niedergelassen.

Dieser historische Zusammenhang, die politische Schicksalsgemeinschaft zwischen Kaiser Sigismund und René d'Anjou während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Basel im Jahr 1434, dürfte unseres Erachtens als der eigentliche Anlass für den Auftrag zur Schaffung einzelner Bilder des Heilspiegelzyklus angesehen werden. Waren diese Tafelbilder als ein Geschenk des jungen Herzogs an den Kaiser für die erfolgte Investitur gedacht? Oder waren sie dazu bestimmt, in der Stadt Basel, dem für das persönliche Schicksal des René d'Anjou so bedeutungsvollen Ort, zu bleiben, zusammen mit den beiden, sich wohl auf Giuliano Cesarini und dessen harten Verhandlungen mit den abtrünnigen Hussiten am Konzil beziehenden Bildern? Diese Fragen werden sich wohl nie klären lassen, fehlen doch allein schon die schriftlichen Quellen.

#### *Konrad Witz, der Maler der Heilspiegelbilder?*

Der Maler Konrad Witz, diese Ikone der spätmittelalterlichen Malerei am Oberrhein, gilt seit Daniel Burckhardt-Werthmann als der unbestrittene Meister des vermeintlichen Heilspiegelaltares, ja diese Tafeln gelten als die frühen Meisterwerke eines Künstlers, der bis anhin nicht an die Öffentlichkeit getreten war. Dass die Quellenlage sehr dürftig ist, wurde bereits erwähnt. Die Zuschreibung an Konrad Witz beruht einzig auf den wenig überzeugenden stilistischen Vergleichen mit dem 1444 datierten Petrusaltar in Genf.

Unsere Kenntnisse über das künstlerische Basel, als Konrad Witz in dieser Stadt als Maler zu wirken begann, sind bescheiden. Allgemeine Bewunderung müssen die heute verlorenen Malereien in der Elendkreuzkapelle vor dem Riehentor in Kleinbasel ausgelöst haben. 1418 liess der Rat der Stadt Basel die im Jahr 1404 geweihte Kapelle auf seine Kosten ausmalen von Hans Tiefenthal, auch Hans von Schlettstadt genannt.<sup>64</sup> Der Maler erhielt seine Ausbildung in Dijon, und so legte der Rat fest, dass die Deckenmalereien «im Carthuser closter zu Dischun in Burgunden» als Vorbild dienen sollten. Das Gewölbe der Elendkreuzkapelle war mit blauer Farbe, goldenen Rippen und Sternen ausgemalt. In der Mitte befand sich ein Vierpass mit dem Wappen der Stadt Basel. Die Malereien an den seitlichen Wänden bestanden aus einem goldenen Vorhang, der an Ringen aufgehängt war und bis zum Gestühl reichte. Auf dem Mauersockel darunter waren Pfauen dargestellt. Allein einige Wandbilder in der Peterskirche vermittelten einen Eindruck baslerischer Malerei zu Beginn des 15. Jahrhunderts, also jener Kunst, die Konrad Witz bei seinem Eintreffen in der Stadt gesehen haben kann.<sup>65</sup> In der Efringer Grabnische gab Jakob Zibol im

Gedenken an seinen Vater Johannes ein Wandgemälde mit dem Thema der Kreuzannagelung in Auftrag, ein Werk, dessen stilistische Parallelen in Oberstammheim und auch in Rhäzüns zu finden sind. Ganz anders hingegen wirken die Passionsbilder wenige Jahre später in der Marienkapelle der gleichen Peterskirche. Die Formgebung der Körper, die straffen Gewandfalten, aber auch die ausgewogene Komposition führen nach Norden zu Meister Franke, während die Vorbilder der besonderen Formen des weiblichen Gesichtes eher in der Umgebung des Konrad von Soest zu suchen sind. Am schönsten wohl präsentiert sich die oberrheinische Malerei der frühen Jahre des 15. Jahrhunderts in der Solothurner Erdbeer-madonna und im Frankfurter Paradiesgärtlein. Die höfische Gewandung in ihrem weichen Faltenverlauf ist in feinen Abstimmungen koloriert, und die Gesichter der Frauen faszinieren durch ihre runden, lieblichen Formen. Die sechs Edelleute auf einem erhaltenen Basler Bildteppich gehören durchaus dieser Stilstufe an.<sup>66</sup> Auch der Erzengel Gabriel in der Peterskirche wirkt wie ein Abbild der edlen Damen auf den gleichzeitigen Wandteppichen. Welchen Stellenwert die Tradition der Heidnischwerke in Basel hatte, überliefern uns auch die Konzilsteilnehmer. Enea Silvio Piccolomini hegte grosse Bewunderung für die mit Tapisserien ausgekleideten Wohnräume der vornehmen Bürger,<sup>67</sup> Andrea Gattaro schreibt in seinem Tagebuch von den Wandteppichen, welche anlässlich der Fronleichnamsprozession aus den Fenstern gehängt wurden. Am Dreikönigsfest des Jahres 1435 konnte Andrea Gattaro im Gesellschaftshaus zur Mücke wiederum die erlesenen «Razzi» bewundern.<sup>68</sup> Den Konzilsteilnehmern aus Italien ist aufgefallen, dass die angesehenen Basler Familien eine Vorliebe für die Bildteppiche hegten. Sie folgten darin einer höfischen Tradition. In diesem Sinn beschenkte der Basler Rat Kaiser Sigismund mit drei Heidnischwerken.<sup>69</sup>

Die Stilrichtung dieser Werke der Wand- und Tafelmalerei und der Bildwirkerei lässt sich nun erstaunlicherweise nicht mit den Heilspiegelbildern in Verbindung bringen, und sie können nicht als Vorbild für das künstlerische Schaffen von Konrad Witz in Betracht gezogen werden. In den Heilspiegelbildern werden andere Einflüsse greifbar: die «ars nova» aus dem franco-flämischen Raum, die in eben jenen Jahren mit den Meisterwerken eines Robert Campin oder der van Eyck die allgemeine Bewunderung erregte. Man hat denn auch über einen Aufenthalt von Konrad Witz in den Niederlanden spekuliert.<sup>70</sup> Die vertiefte stilistische Analyse einzelner Heilspiegelbilder zeigt diesen niederländischen Einfluss tatsächlich. Die stilistischen Ungereimtheiten schliessen es jedoch aus, dass ein einzelner Künstler, Konrad Witz, für die Ausführung aller Heilspiegelbilder verantwortlich zeichnet.

Alle Heilspiegelbilder sind nach dem gleichen Schema konzipiert: Zwei Figuren agieren vor einem Goldhintergrund, die Versatzstücke, Thron oder Sitzbank, sind Be-

standteile der jeweiligen ikonographischen Aussage. Die dominante Erscheinung im ganzen Zyklus ist Kaiser Sigismund als König David. Mit dieser Darstellung des Herrschers verpflichtet sich der Künstler der zeitgenössischen niederländischen Malerei. Stammte der Maler aus diesem Gebiet? Wie der Kaiser im Porträt festgehalten ist, weist auf ein neues realistisches Verständnis hin, das in dieser radikalen Art in Basel nicht bekannt war. Das erwähnte Wiener Bildnis des Kaisers dürfte dem Künstler in Basel als Vorlage bekannt gewesen sein. Ist der Maler dieses Porträts aber bemüht, den nicht mehr in jungen Jahren stehenden Kaiser noch als schönen Menschen mit ebenmässigen Zügen im Bild festzuhalten, zeigt uns der Maler in Basel einen älteren Herrn mit Falten im Gesicht, entsprechend seinen Lebensjahren. In der Wiedergabe des kaiserlichen Prunkgewandes kommen die stilistischen Errungenschaften der neuen niederländischen Kunst voll zum Tragen. Wie der schwere Stoff in langen Faltenbahnen zu Boden fällt, um dann wie ein geöffneter Fächer auf den grünen Teppich gelegt zu werden, dieser Eleganz begegnen wir wenige Jahre zuvor im Turiner Stundenbuch, einem Werk aus dem van Eyckschen Umkreis.<sup>71</sup>

Das Augenmerk sei dabei auf die Kreuzigung und die unter dem Kreuz stehende Maria gerichtet. Ihre unverrückbar erscheinende Haltung wird betont durch die langen zu Boden fallenden Stofffalten, gleich wie im Basler Sigismundbild. Als ganz modern im Sinn der «ars nova» sind die Gold- und Edelsteinverzierungen am Saum und an den weiten Ärmelöffnungen des kaiserlichen Prunkgewandes anzusehen. Der Basler Künstler hat womöglich die hl. Veronika des Robert Campin oder das zeitgenössische «Weltwunder» der flämischen Malerei, den Genter Altar, gekannt.

In einer lokalen Basler Malerwerkstatt werden diese Errungenschaften niederländischer Malerei gleichzeitig zur Anwendung gebracht. Auch der Maler des Augustusbildes gehört in dieses franco-flämische Umfeld, und seine Vorbilder führen, weit mehr als beim Bild von Kaiser Sigismund, in die Buchmalerei. Die auffallend weisse und glatte Gesichtshaut und die schmalen Hände mit den langen dünnen Fingern gehören zu den Merkmalen der höfischen Gesellschaft, wie sie so elegant in den «Très Riches Heures» des Duc de Berry porträtiert ist. Und wie bei König David fällt auch bei Kaiser Augustus der prunkvolle Herrschermantel in langen Falten zu Boden, um in regelmässigen Abständen auf den Teppich gelegt zu werden. Ebenso verrät auch die Erscheinung der Königin Esther im Basler Bild diesen höfischen Charakter mit der feinen, geradezu durchsichtig wirkenden weissen Gesichtshaut und den schmalen Händen, die in eleganter Art, an Marienfiguren der Verkündigung und auch der Krönung erinnernd, ihre Zurückhaltung ausdrücken. Ihre zaghafte Sitzhaltung hingegen und die auffallend langen Oberschenkel unter den drapierten Gewandfalten führen unmittelbar zur Figur der Maria Magdalena auf der Madriger Kreuzabnahme des Robert Campin.<sup>72</sup>

Die raffinierte Körperhaltung, die der Meister aus Tournai seiner von Schmerz gepeinigten Magdalena gibt, muss beim Maler des Basler Heilspiegelbildes einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben. Auch für den neben Esther sitzenden König Ahasverus liegen die stilistischen Vorbilder im flandrischen Raum. Die breitbeinige Sitzpose des orientalischen Herrschers, seine massigen Knie und Unterschenkel und das darüber geworfene, faltenreiche Gewand, diese Formulierungen wendet Robert Campin bei Joseph im Mérodealtar an, aber auch Jan van Eyck bei Johannes dem Täufer auf dem Genter Altar.<sup>73</sup>

Vor diesem Hintergrund fallen die grossen stilistischen Unterschiede zu den anderen, ebenfalls zum Heilspiegelzyklus gehörenden Bildern auf. Unbeholfen wirken die Figuren von König Salomon und der Königin von Saba. Der Maler kannte das Bild mit Esther und Ahasver, es dürfte ihm auch als Vorlage gedient haben. Aber das Darstellen sitzender Personen war seine Sache nicht. Weder bei Salomon noch bei der Königin von Saba wollte ihm eine einigermassen korrekte Wiedergabe der Beine gelingen, beim Herrscher drücken die Knie so durch den Stoff, wie es anatomisch nicht nachvollziehbar ist. Und die Sitzhaltung der Esther wird bei der Königin von Saba gänzlich missverstanden. Grosse Schwierigkeiten hat dem Maler offensichtlich die Darstellung von Melchisedek bereitet, jegliches Gefühl für eine korrekte Wiedergabe des menschlichen Körpers scheint ihm gefehlt zu haben. Der Oberkörper wirkt in seinen Proportionen zu kurz und zu schmal, und die Schultern sind überhaupt nicht auszumachen, ebenso wenig die Beine. Das künstlerische Unvermögen fällt umso mehr ins Gewicht, wenn wir den Blick auf Abraham lenken, den eleganten Ritter, dessen Kniebeuge vor dem König geradezu formvollendet wirkt.

Bei der Darstellung von Caesar und Antipater konstatieren wir eine ähnliche Unbeholfenheit in der bildlichen Wiedergabe menschlicher Figuren. Caesar wirkt sehr gedrungen, ohne Hals sitzt der grosse Kopf auf dem Oberkörper, und die Beine verlieren sich irgendwo unter dem weiten Gewand. Bei Antipater sind es der linke Arm und die gänzlich unprofessionell und bar jeglicher anatomischer Kenntnis gemalte Hand.

Diese Feststellungen sind wohl kaum geeignet, die Heilspiegelbilder einem einzigen Künstler zuschreiben zu wollen. Die Unterschiede sind zu gross und lassen sich nur mit verschiedenen Händen erklären. Dies bedeutet, dass eine grössere Malerwerkstatt mit der Ausführung des Bilderzyklus betraut wurde, und die Arbeit wurde auf mehrere Gesellen verteilt. Doch bei der Frage nach der künstlerischen Verantwortung bewegen wir uns im Dunkeln. Für Konrad Witz fehlen jegliche schriftlichen Quellen, die nur annähernd einen Hinweis geben könnten. Der Umstand, dass er zusammen mit Niklaus Ruesch, genannt Lawelin, die Wandmalereien im Kornhaus ausführte und zudem dessen Nichte ehelichte, erlaubt die Annahme, er habe bei jenem Meister in der Werkstatt gearbeitet. Immerhin gehörte Niklaus Ruesch zu den an-

gesehensten Malern Basels, doch von seinen urkundlich erwähnten Wandmalereien ist nichts erhalten geblieben.<sup>74</sup> Wir können nur feststellen, dass die Hinweise zu spärlich sind, als dass sich die Frage nach der Werkstatt beantworten liesse; die Bilder sind in der traditionellen Temperatechnik ausgeführt und nicht in Ölmalerei, wie sie zu jenem Zeitpunkt in den Niederlanden in Mode gekommen war. Stilistisch hingegen sind einzelne Heilspiegel-

stellten Bilder, nämlich Abraham und Melchisedek sowie Caesar und Antipater, können die aufgestellte Hypothese nur bestätigen. Im Gegensatz zum Herzog von Lothringen hatte der Konzilspräsident keinen Künstler von Format zur Hand, er musste sich mit einem lokalen Maler in derselben Werkstatt begnügen. Dieser hat die von René d'Anjou in Auftrag gegebenen Bilder gekannt, denn die Darstellung der Turnierrüstung des Sabobay muss ihm als



Abb. 12 Ecclesia, von Konrad Witz, um 1435(?). Tempera auf Holz, 86 × 80,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.



Abb. 13 Synagoge, von Konrad Witz, um 1435(?). Tempera auf Holz, 86 × 80,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

bilder, modern im Sinn der «ars nova». Für die «Diskrepanz» zwischen modernem Stil und herkömmlicher Maltechnik gibt es eine mögliche Erklärung. Wir haben gute Gründe anzunehmen, dass der Herzog von Lothringen, René d'Anjou, der Auftraggeber der Heilspiegelbilder mit König David und seinen Helden, Kaiser Augustus und der Sibylle von Tibur sowie Esther und Ahasver war. Doch die örtlichen Basler Maler konnten seinen hohen künstlerischen Ansprüchen nicht genügen. Es wird immer eine Hypothese bleiben, doch hat sie einiges für sich, dass der anonyme Künstler im Gefolge des Herzogs, dem wir die Londoner Zeichnung «Eine Prozession» zuschreiben, dem Basler Atelier die Vorlagen für die Bilder lieferte. Inwieweit er auch für die sorgfältige malerische Ausführung zeichnet, ist schwerlich zu beantworten. Die beiden mit grosser Wahrscheinlichkeit von Kardinal Cesarini be-

Vorlage für diejenige des Abraham gedient haben. Das gleiche gilt auch für die Darstellung von Salomon mit der Königin von Saba, wer auch immer der Auftraggeber gewesen sein mag.

Doch um auf die zentrale Frage zurückzukommen: Wo ist der Künstler Konrad Witz zu finden? Kann von ihm als dem Maler der Heilspiegelbilder gesprochen werden? Die Rückseiten der Heilspiegelbilder gelten als die Ausseiten des vermeintlichen Flügelaltars. Auch bei ihnen kann von einer stilistischen Einheitlichkeit, wie man sie von einem einzigen Maler erwarten würde, keine Rede sein. Die Gegenüberstellung mit dem Genfer Petrusaltar trägt zur Beantwortung der Frage nach Konrad Witz nicht viel bei. Hans Aulmann<sup>75</sup> hat bei den technischen Untersuchungen der Heilspiegeltafeln die auffallenden Unterschiede der Malerei und der Farbaufträge bei den

Innen- und Aussenseiten festgestellt, auch wenn beide Holzseiten vor der Grundierung mit der gleichen Leinwand überzogen worden sind. Der Restaurator sucht für dieses Phänomen eine Erklärung. Da Konrad Witz von ihm als Maler dieser Bilder nicht in Frage gestellt wird, liegt die Antwort im zeitlichen Unterschied. Konkret bedeutet dies, dass Konrad Witz die Arbeit am Altar mit den Innenseiten begann. Die Aussenseiten nahm er wohl



Abb. 14 Engel der Verkündigung, von Konrad Witz, um 1435(?). Tempera auf Holz, 86 × 69,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

zu einem späteren Zeitpunkt in Angriff und malte sie in schneller, handwerklicher Routine, legte also nicht mehr dieselbe Sorgfalt an den Tag, welche die Innenseiten kennzeichnet, ein Sachverhalt, der sich übrigens auch an anderen Altartafeln beobachten lässt. Der Unterschied jedoch beruht nicht allein auf den verschiedenen Ausführungstechniken, die Bilder stehen inhaltlich mit den einzelnen Erzählungen aus dem *Speculum* in keiner direkten Verbindung. Darauf hinaus sind stilistische Gemeinsamkeiten nur schwer auszumachen, vielmehr vermitteln sie den Eindruck von Einzelwerken. Augenfällig präsentiert sich dieser Unterschied bei den beiden typologischen

Frauenfiguren Ecclesia und Synagoge (Abb. 12, 13). Inhaltlich gehören sie zwar zusammen, doch wie weit sind sie stilistisch voneinander entfernt. Zwar ist für beide der gleiche einfache Kastenraum mit einer seitlichen Fensteröffnung gegeben, aber in der künstlerischen Darstellung der Figuren kann nicht übersehen werden, dass zwei verschiedene Maler am Werk gewesen sein müssen. Die Synagoge präsentiert sich dem Betrachter «de face». Die junge Frau mit den ungepflegten offenen Haaren und den geschlossenen Augen neigt ihr Haupt zu ihrer linken Seite. Als Ausdruck ihres mosaischen Glaubens hält sie nicht nur eine gebrochene Wimpelstange in der linken Hand und die Gesetzestafeln im rechten Arm, sondern sie trägt ein langes gelbes Gewand. Dieses hochgegürte Kleid lässt der Maler allerdings in langen Faltenbahnen zu Boden gleiten, um dann die gebrochenen Falten in kleinen regelmässigen Abständen hinzulegen. Die langgezogenen, schmalen Ärmelöffnungen sollen die modische Eleganz zusätzlich betonen. Wie anders dagegen nimmt sich die Ecclesia aus. Die gewisse Leichtigkeit der Figur, welche der Maler der Synagoge durch eine Stand-Spielbeinhaltung zu vermitteln versucht, ist einem erratischen Block gewichen, dessen Unförmigkeit durch eine wahre Stofffülle noch zusätzlich betont wird. Zwar ist diese Auffassung der menschlichen Figur nicht ganz unbekannt, im Genter Altar begegnen wir bei Christophorus und bei den Patriarchen diesem voluminösen Menschentypus. Doch was dem Basler Maler nicht gelingen wollte, ist der anatomisch richtige Aufbau der Figur unter dem weiten Gewand. Die Ecclesia bildete ursprünglich die Rückseite des Esther und Ahasver-Bildes. Der Maler hat die modische Frisur der jungen Königin zwar studiert, sie auch als Vorbild für seine Ecclesia benutzt, doch die korrekte Wiedergabe ist ihm nicht gelungen.

Dem Motiv des einfachen, engen Kastenraumes fühlt sich auch der Maler des Verkündigungsgels verpflichtet (Abb. 14). Das dazugehörige Bild mit Maria war anscheinend noch im Besitz der Markgrafen von Baden, dann haben sich seine Spuren verloren.<sup>76</sup> Wie eingezwängt in einen zu kleinen, fensterlosen Raum wirkt dieser Engel unbeholfen, die unstrukturierte Architektur, wenn man überhaupt davon sprechen kann, betont noch zusätzlich die ungeschickte Haltung des Himmelsboten. Es ist nicht ganz klar, ob er sitzt, oder doch nicht vielmehr Maria den englischen Gruss mit einer Kniebeuge entbietet.

In welcher architektonischen Kulisse sich die Figuren ebenfalls bewegen können, beweisen die beiden Bilder mit dem Kirchenvater Augustinus und mit dem Apostel Bartholomäus (Abb. 15, 16). Beim Bischof von Hippo könnte es sich möglicherweise um ein Kryptoporträt eines führenden Konzilteilnehmers handeln.<sup>77</sup> Er steht im bischöflichen Ornat in seinem Studiolo, dessen einfache Fensteröffnung den Blick auf eine Landschaft freigibt. Einige Bücher auf dem Regal und der Band in seiner Hand zeugen von der Gelehrsamkeit des Dargestellten, und der Verschluss am Pluviale mit einer Trinitätsdarstel-

lung verweist auf seine theologischen Abhandlungen. Die Sitzbank mit dem Kissen hinter dem stehenden Heiligen entbehrt nicht einer, wenn auch sehr bescheidenen, Anspielung auf ein niederländisches Interieur. Der Apostel Bartholomäus steht als einzige Figur dieses Zyklus in einem architektonisch komponierten Raum. Der Künst-

engen Nische, sondern in einem architektonisch gestalteten Raum, der seiner Körperfülle ausreichend Platz bietet. Dem Basler Maler schwebt es aber nicht vor, den Apostel als eine steinerne, leblose Skulptur vortäuschen zu wollen; im Gegenteil ist er bemüht, in der malerischen Gestaltung des Gesichtsausdruckes, vor allem der Augen,



Abb. 15 Heiliger Augustinus, von Konrad Witz, um 1435(?). Tempera auf Holz, 101,5 × 81,5 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts.



Abb. 16 Heiliger Bartholomäus, von Konrad Witz, um 1435(?). Tempera auf Holz, 101 × 70 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

ler ist bemüht, eine gewisse Tiefenwirkung zu erzielen; ein Schlagschatten fällt auf die hintere Wand. Ins Auge allerdings springt die Figur des Apostels. Es ist nicht zu übersehen, dass dem Maler die damals in den Niederlanden in Mode gekommene Grisaillemalerei Pate gestanden hat, jene Malerei also, die Bildhauerei vortäuschen soll. Doch der Basler Bartholomäus nimmt dabei eine Zwischenstellung ein. Der Heilige steht nicht wie Jakobus Maior des Robert Campin auf einem Sockel in einer

ein lebendiges Wesen vorzustellen. Diesen Charakter soll nicht zuletzt der weite, weisse liturgische Mantel mit den mit Gold und Edelsteinen verzierten Borten unterstreichen.

Auffallend im Bild sind die Baumeisterzeichen, die auf den den architektonischen Rahmen begrenzenden Pfeilern gemalt sind. François Maurer ist geneigt, in diesen beiden Zeichen die Kryptosignatur des Konrad Witz zu sehen.<sup>78</sup> Sollte dem so sein, hätten wir einen Anhalts-

punkt für seine künstlerische Handschrift. Demnach hat Konrad Witz in der Basler Malerwerkstatt die neuen künstlerischen Stilrichtungen aus dem franco-flämischen Raum kennengelernt und auf seine Weise im Apostelbild umgesetzt. Stilistische und ikonographische Verbindungen zu den übrigen Aussenseitenmalereien sind aber keine auszumachen. Diese Feststellung könnte darauf hindeuten, dass die Heilspiegelbilder nach ihrer Fertigstellung die Basler Malerwerkstatt nicht verlassen haben. Zu einem späteren Zeitpunkt, als wahrscheinlich kein Interesse mehr an diesen Bildern vorhanden war – möglicherweise wurde auch deren Inhalt nicht mehr verstanden – sind die Rückseiten, die ja mit der gleichen Leinwand bespannt sind – bemalt worden. In wessen Auftrag allerdings die einzelnen Bilder ausgeführt und zu welchem Zeitpunkt sie von welchen Künstlern gemalt wurden, entzieht sich unserer Kenntnis, wahrscheinlich wird diese Frage nie vollständig beantwortet werden können.

Zurück zu den Heilspiegelbildern, als deren Auftraggeber wir René d'Anjou vermuten. Wer könnte der unbekannte Künstler sein, der aller Wahrscheinlichkeit nach zum Gefolge des Herzogs von Lothringen gehörte und das Basler Atelier mit der «ars nova» vertraut machte?

Seit dem Jahr 1438 stand der Maler und Sticker Pierre du Billant bis zu seinem Tod 1476 im Dienst von René d'Anjou.<sup>79</sup> Er war mit Ydria Exters verheiratet, der Witwe des Hubert van Eyck, und es ist anzunehmen, dass er in der Werkstatt der van Eyck gearbeitet hat. Als sich René im Februar 1433 in Brüssel bei Philipp dem Guten von Burgund aufhielt, stattete der Herzog dem in seinen Diensten stehenden Maler Jan van Eyck einen Besuch ab, und wir können davon ausgehen, dass er sich dabei von seinem kunstbegeisterten «königlichen» Gefangenen begleiten liess.<sup>80</sup> Dass bei dieser Gelegenheit René die Bekanntschaft mit Pierre du Billant machte und ihn schon zu diesem Zeitpunkt in seine Dienste nahm, kann nicht ausgeschlossen werden. Als der Herzog ein Jahr später mit grossem Pomp in Basel eintraf, ist unserem aufmerksamen Tagebuchschreiber Andrea Gattaro nicht entgangen, dass die vierzig Edelknaben in seinem Gefolge auf einem Ärmel ihres Gewandes ein Segel und darin den königlichen Sinspruch gestickt hatten. René selbst trug einen ganz mit Goldfäden bestickten Waffenrock.<sup>81</sup>

Wie schon erwähnt, die schriftlichen Quellen belegen die Tätigkeit du Billants für König René erst vom Jahr 1438 an. Doch der Bewunderung erregende goldbestickte Waffenrock des jungen René verlangte nach einem professionellen Sticker. Hinzu kommt, dass Herzog René seine Reise nach Basel von Chambéry aus angetreten hat, wo er an den drei Tage dauernden Hochzeitsfestivitäten von Louis von Savoyen, dem Sohn von Herzog Amadeus VIII., mit Anne de Lusignan teilgenommen hatte. Natürlich erforderte ein solches Ereignis eine prunkvolle Garderobe, und ein Sticker in persönlichen Diensten konnte

nur von Vorteil sein. Es ist jedenfalls nicht von der Hand zu weisen, dass René den «peintre et brodeur» Pierre du Billant bald nach seinem Besuch in Brüssel bei sich verpflichtete und nicht erst 1438, als er nach Neapel aufbrach, um das ihm zugefallene Königreich in Besitz zu nehmen. Allerdings verbrachte René die Jahre zwischen der Investitur in Basel und dem Aufbruch nach Neapel in erneuter burgundischer Gefangenschaft. Herzog Philipp der Gute widersetzte sich dem Kaiser, da er eine ihm genehme politische Lösung bezüglich Lothringen vorsah, und brachte René kurzerhand erneut in Gefangenschaft. Während dieser schweren Zeit in Dijon liess der Gedemütierte in sein Stundenbuch fünf Miniaturen einfügen, die ikonographisch nur aus seinen damaligen tristen Lebensumständen zu verstehen sind.<sup>82</sup> Françoise Robin schreibt diese Malereien dem Maler und Sticker Pierre du Billant zu, dessen Bekanntschaft, wie sie festhält, René während seines Brüsseler Aufenthaltes 1433 gemacht haben muss.<sup>83</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, dass eine der fünf Miniaturen die Geschichte von David und seinen drei Helden zum Thema hat. Die gedankliche Verbindung führt nach Basel zu den Heilspiegelbildern. Dort bezieht sich die Geschichte auf Kaiser Sigismund als den neuen David, die Miniatur im Stundenbuch steht in einem direkten Zusammenhang mit Herzog René.

Im Jahr 1434, nach dem Tod seines älteren Bruders Louis, wurde René Titularkönig von Jerusalem und nun seinerseits ein neuer König David. Und so erleidet er das gleiche Schicksal wie der grosse alttestamentliche Herrscher. Die feindlichen Philister hatten David die Rückkehr in seine Geburtsstadt Bethlehem verweigert und ihn gezwungen, in der Höhle Adullam auszuharren. René wurde von seinen Widersachern daran gehindert, an den Hof von Nancy heimzukehren. Die aufgehängte Harfe über dem Thron kennzeichnet David nicht nur als Verfasser der Psalmen, sie ist ein Hinweis auf die trostlose Lage der Israeliten im babylonischen Exil wie sie in Psalm 137 (138) beklagt wird. René seinerseits fiel in der harten Gefangenschaft in schwere Depressionen, die Musik, am Hof von Nancy ganz besonders gepflegt, muss ihm sehr gefehlt haben.

Otto Pächt sieht in dieser Davidminiatur eine künstlerische Verbindung zum Werk der van Eyck, nämlich in der Parallele zwischen dem geschnitzten Relief des Drachentöters in der Thronwange zum Erzengel Michael am Sängerpult im Engelskonzert des Genter Altares.<sup>84</sup>

Die Frage stellt sich nach den Verbindungen zwischen den einzelnen Heilspiegelbildern in Basel und den Miniaturen im Londoner Stundenbuch. Folgen wir der These von Françoise Robin, dass nämlich René den Maler und Sticker bereits 1433 in seine Dienste nahm, von ihm während seiner Gefangenschaft die Miniaturen in sein Stundenbuch einfügen liess, dann ist es nur folgerichtig, dass du Billant im Gefolge des Herzogs auch in Basel am Konzil weilte. Welcher Künstler hätte sich diese Gelegenheit entgehen lassen?

## Der Genfer Petrusaltar

Kehren wir nochmals zur Frage nach Konrad Witz zurück. Wo ist er letztlich in diesen Basler Bildertafeln, allgemein als Heilspiegelaltar bekannt, greifbar? Das «pièce de résistance» für die Zuschreibung an diesen Meister bildet der Genfer Petrusaltar, signiert und datiert 1444. Doch bewegen wir uns hier nicht auch auf unsicherem Boden? Gehen wir der Sache näher auf den Grund, stellen wir stilistische Vergleiche innerhalb der vier Altartafeln an und dann zwischen diesen und den Basler Bildern, kommen wir nicht umhin, etliche Unterschiede und verschiedene Einflüsse festzustellen, was die Frage nach dem verantwortlichen Maler nicht erleichtert. So kann im Genfersee-Landschaftsbild über eine gewisse Diskrepanz nicht hinwiegesehen werden. Der Charakter der Landschaftsgestaltung mit dem lieblichen See und den harmonisch eingeteilten Feldern – Ausdruck der «*Sabaudia felix*» – des glücklichen Savoyen, ist als die erste realistische Darstellung einer erkennbaren Landschaft in die Kunstgeschichte eingegangen. Gerade die Idee einer edlen, auf Schönheit ausgerichteten Umgebung ist der zeitgenössischen französischen Buchmalerei verpflichtet. Die Apostel im Fischerboot hingegen wirken deutsch, denjenigen im Wurzacheraltar von Hans Multscher nicht unähnlich.<sup>85</sup> Die Christusfigur wiederum weist Anlehnungen an das Typologische Fenster im Berner Münster auf.

Überhaupt scheinen engere stilistische Verbindungen zwischen dem Genfer Altar und den Glasmalereien im Berner Münster zu bestehen. Brigitte Kurmann vertritt die These, dass die für das Berner Münster tätigen Glasmalermeister, allen voran Hans von Ulm, ihre Werkstatt in Basel betrieben und somit ein künstlerischer Kontakt mit Konrad Witz stattgefunden haben muss.<sup>86</sup> Die sitzende Haltung des schlafenden Petrus in der Gefängnissszene im Genfer Altar ist uns aus dem Berner Passionsfenster bekannt, aber auch Lucas Moser malt in seinem Tiefenbronner-Altar den schlafenden Bischof Cedonius in dieser Stellung.<sup>87</sup> Und der höfischen Erscheinung der beiden jungen Könige aus dem Genfer Epiphaniebild begegnen wir ebenfalls im Berner Dreikönigsfenster, wie auch die sitzende Maria mit dem Kind auf ihrem Schoss durchaus diesem Stil verpflichtet ist. Wie unbeholfen und keineswegs auf der Höhe der Zeit stehend wirken dagegen die Architekturkulissen im Genfer Dreikönigsbild und im Petrusbild, wie ein Fremdkörper nehmen sie sich aus. Interessanterweise waren nun die künstlerischen Vorlieben des Auftraggebers, Bischof François de Metz von Genf, keineswegs in den süddeutschen Raum, sondern doch viel eher nach Flandern ausgerichtet. Er wählte für die Darstellung seiner Person das Epitaph, der Komposition und dem Geist nach jenem für Jean du Bois in der Kathedrale von Tournai ähnlich.<sup>88</sup> Es ist der Apostel Petrus, der den knienden Bischof der thronenden Gottesmutter empfiehlt. Er tut dies als Patron der Genfer Kathedrale, dem Sitz des Bischofs. Petrus aber war der

erste Papst, und mit der Wahl Amadeus VIII. von Savoyen zum Papst – er ist als Gegenpapst Felix V. in die Geschichte eingegangen – wird Genf das «neue Rom». Dass sich der demütige Kirchenfürst den Fürbitten Mariens anvertraut, wird im Mariengebet zum Ausdruck gebracht, welches der Maler in den Saum des blauen Mantels eingeschrieben hat.<sup>89</sup>

Der Bischof hat ein reich besticktes, rotes Pluviale um seine Schultern gelegt, dessen Stoff sich in mehrfach gebrochenen Falten auf dem Boden ausbreitet; die Ähnlichkeit mit dem Pluviale des Erzengels Gabriel auf dem gleichzeitig entstandenen Verkündigungsbild in Aix-en-Provence fällt auf.<sup>90</sup>

Die angesprochenen stilistischen Vergleiche zwischen den vermeintlichen Basler Altarbildern und dem Genfer Altar machen bewusst, dass die Frage des für die Basler Tafelbilder verantwortlichen Künstlers letztlich nicht beantwortet werden kann. Die beiden gross angelegten Werke in Basel und in Genf sind künstlerisch gesehen das Ergebnis verschiedener Stilrichtungen und Einflüsse, mit welchen die lokalen Basler Maler während dieser lebendigen Zeit des Konzils konfrontiert wurden. Und sie sind somit auch das Produkt verschiedener künstlerischer Handschriften. Sehr anschaulich äussert sich diese Vielfalt in der Figur des Apostels Bartholomäus, alles Zeitgenössische brachte der Maler zur Anwendung: die Grisaillemalerei, die mit Goldblech und Edelsteinen verzierten Borten des liturgischen Mantels und die harten Röhrenfalten am Untergewand, wie sie bei Lucas Moser im Tiefenbronneraltar vorgebildet sind und auch am Genfer Altar bei der Petrusfigur zur Anwendung gelangten.

## Schlusswort

Der Basler Heilspiegelaltar des Konrad Witz: War er ein Flügelaltar, von dem einige Bilder erhalten geblieben sind, und ist er das Werk jenes Konrad Witz, der 1434 erstmals in Basel genannt wird, um 1445 aber nur noch indirekt Erwähnung findet, indem von seiner Witwe im Zusammenhang mit der Entrichtung der Wochensteuer die Rede ist?

Die Auseinandersetzung mit den vermeintlichen Altartafeln, die Fragen nach der Ikonographie, des Stiles, des Künstlers und des möglichen Auftraggebers machen die Vielschichtigkeit dieses Kunstwerkes bewusst, das wohl letztlich nie ganz geklärt werden kann. In seiner einmaligen und eindrücklichen Form erweist es sich weit mehr als blosse grossformatige Illustration einzelner Erzählungen aus dem *Speculum*. In ungewohnter Art werden bekannte, im Heilspiegel festgehaltene Erzählungen, durch eine ausgeklügelte Ikonographie zu Bildträgern damaliger politischer Ereignisse, zu einer Chronik ohne das geschriebene Wort, aber nicht minder aussagekräftig. Die beiden möglichen Auftraggeber, der Herzog von Lothrin-

gen und der Kardinalallegat, erweisen nicht nur Kaiser Sigismund die Ehre, sie setzen auch sich selbst als Träger einer historischen Rolle ein Denkmal. René d'Anjou hat es verstanden, das Ansehen und die Würde seiner Person in der Rolle als Kaiser Augustus zur Geltung zu bringen, und er bewegt sich somit auf gleicher Augenhöhe mit dem Kaiser. Als ein dem edlen Rittertum zugetaner französischer Königsohn lässt er durch seine, in der Turnierausrüstung erscheinenden Ritter dem Herrscher seine kostbaren Geschenke überbringen. Dagegen nimmt sich Kardinal Giuliano Cesarini in der Rolle des gedemütierten Antipater bescheiden aus.

Den hohen künstlerischen Ansprüchen, die René zu stellen pflegte, konnten die lokalen Basler Künstler nicht genügen. Dem jungen Herzog müssen die illuminierten

Handschriften des Duc de Berry bekannt gewesen sein, kamen sie doch nach dessen Tod teilweise in den Besitz der Yolande von Aragon, der Mutter Renés. Nicht weniger werden ihn die Werke der van Eyck in ihren Bann gezogen haben. Diese entscheidenden Begegnungen mit der franco-flämischen Kunst haben René nachhaltig geprägt und sie geben eine Erklärung für Heilspiegelbilder, für welche nur ein Maler aus diesem Raum die Vorlagen geliefert haben kann.

Einem für die Nachwelt glücklichen, letztlich nicht mehr erklärbaren Zufall ist es zu verdanken, dass dieser Heilspiegelbilderzyklus in seiner Vollständigkeit erhalten geblieben ist. Er ist ein einmaliges Zeugnis historischer Begebenheiten während der Konzilsjahre und ein zeitgenössisches Dokument der *«ars nova»* in Basel.

## ANMERKUNGEN

- 1 DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Das Werk des Konrad Witz*, in: Festschrift der Stadt Basel zum 400. Jahrestag des Ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, Basel 1901, S. 273–311.
- 2 JULES LUTZ / PAUL PERDRIZET, *Speculum humanae salvationis*, Band I und II, Leipzig und Mulhouse 1907, 1909.
- 3 UTA FELDGES-HENNING, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 67, 1967, S. 23–88, und Bd. 68, 1968, S. 81–176.
- 4 HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, III. Der Oberrhein, Quellen II, Stuttgart 1936, S. 20–25.
- 5 FLORENS DEUCHLER, *Ars memorativa und Inspirationsgefässe des Künstlers im Mittelalter. Bemerkungen zu «Konrad Witz und Italien»*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 44, 1987, Heft 2, S. 83–88. – HERWARTH RÖTTGEN, *Konrad Witz. Der Farbkünstler und der Zeichner*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 44, 1987, Heft 2, S. 89–104.
- 6 DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN (vgl. Anm. 1), S. 276.
- 7 HORST VEY, *Die Gemälde der Markgrafen von Baden-Durlach nach den Inventaren von 1688, 1736 und 1773*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 39, München 2002, S. 38–70.
- 8 Das Bild wurde von Baron Henri Pichot l'Amabilais (gest. 1869) erworben, wann und wo ist nicht bekannt, möglicherweise aber beim Antiquar Frédéric Tagini in Dijon. Marie-Henriette Dard kam nach dem Tod ihres Vaters in den Besitz seiner Bildersammlung, die sie 1916 dem Musée des Beaux-Arts in Dijon vermachte. Freundliche Mitteilung von Mme. Dominique Bardin, Musée des Beaux-Arts, Dijon.
- 9 HORST VEY (vgl. Anm 7), S. 18, Anm. 15.
- 10 WALTER UEBERWASSER, *Konrad Witz* (= Basler Kunstbücher, Bd. 1), Basel o.J. [um 1938], S. 10.
- 11 JOSEPH GANTNER, *Konrad Witz*, 2. Auflage, Wien 1943, S. 8.
- 12 WALTER UEBERWASSER (vgl. Anm. 10), S. 10.
- 13 WALTER UEBERWASSER (vgl. Anm. 10), S. 10, Anm. 17.
- 14 BERTHE WIDMER, *Enea Silvio Piccolomini, Papst Pius II. Ausgewählte Texte aus seinen Schriften*, herausgegeben, übersetzt und biographisch eingeleitet von Berthe Widmer, Basel 1960, S. 349.
- 15 UTA FROMHERZ, *Johannnes von Segovia als Geschichtsschreiber des Konzils von Basel* (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft), Basel 1960, S. 81.
- 16 JÖRG K. HOENSCH, *Kaiser Sigismund*. Lizenzausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997, S. 444. – *Handbuch der Kirchengeschichte*, Bd.III/2, Freiburg 1968/1985, S. 577.
- 17 *Deutsche Reichstagsakten*, Bd. 10: Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Sigismund, 4. Abt., Gotha 1906, S. 837–841.
- 18 THEODORA VON DER MÜHLL, *Vorspiel zur Zeitenwende. Das Basler Konzil 1431–1448*, München 1959, S. 24. – Zu Kaiser Sigismund: JÖRG K. HOENSCH, *Kaiser Sigismund*, Darmstadt 1997. – JOSEPH ASCHBACH, *Geschichte Kaiser Sigmunds*, 4 Bände, Hamburg 1838–1845.
- 19 ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *Le roi René. Sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie*, 2 volumes, Paris 1875 et 1879, vol. I, S. 108. – JOSEPH ASCHBACH (vgl. Anm. 18), 4. Band, S. 1174–1178.
- 20 ANDREA GATTARO, *Diario del concilio di Basilea di Andrea Gattari*, in: *Concilium Basiliense*, Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel, Band V, Tagebücher und Acten, Basel 1904, S. 377–422. – ANDREA GATTARO, *Tagebuch des Venezianischen Gesandten beim Konzil zu Basel*, Hrsg. RUDOLF WACKERNAGEL (= Basler Jahrbuch), Basel 1885, S. 1–58.
- 21 ANDREA GATTARO, 1904 (vgl. Anm. 20), S. 398: «Adi venere 9 aprile zonse il Duca di Bari de la cha'de Franza. E venne com trexento cavagli e molti cavalierj et menò xl donzelli tuti vestidi a una divisa, che era una vella d'arzentzo recamada suso una manega con lettere d'arzentzo. E menò dui araldi con luj con doe zornede all' arma de Franza, ch'è tri zigli zali in campo azuro; et simil avea li so trombetti su penony, et lui era vestido d'una zornea tuta rechamada d'oro. E venne per esser con l'Imperador de la questiom». – ANDREA GATTARO, 1885 (vgl. Anm. 20), S. 34.
- 22 *Concilium Basiliense*, Tagebücher und Acten, Band III, Basel 1900, S. 63: »Dominus Dux Barrensis et Lotharingie accisit ad congregacionem generalem et habuit locum inter dominum cardinalem legatem et presidentem et cardinalem Bononiensem».
- 23 ANDREA GATTARO, 1904 (vgl. Anm. 20), S. 400–401: «Adi vintiquattro aprile l'Imperadore se fe'adure suso la piazza del domo al tribunal usado, el quale era stado aparechiato più magnificamente che fosse ancora de belle cortine; montado l'Imperador ne la variega fo vestido segondo usanza et simele el Marchese de Brandinborg. In questo istante venne el Duca di Bari con una gran comitiva de prelati et cavalierj tuti francesi con doe bandiere, una tuta rossa l'altra tutta zalla con una bianca. E tuti li altri avean una banderuola rossa in mano per zascauno. Zonto ch'el fo al tribunal desmontò da cavalo con tutta soa compagnia e inzonihiisse davanti al Imperador e l'Imperador disse uno bello sermone concludando che lui zurasse d'esser liale al santo Imperio e difensore de pupilj. Zurato ch'el ebe, tolsse una spada nuda et quela ge messe in mano et investilo del dito paexe. Fato questo subito fo despoiato del so vestimento. E in questo stante fo strazade tute quele bandirole e l'Imperador per far più honor al dito Duca fece xxij Cavalierj fra il quale ge fo el fiolo che fo del gran Conte de Ungaria. Fato questo l'Imperador se fè portar a chasa.» – ANDREA GATTARO, 1885 (vgl. Anm. 20), S. 36–37.
- 24 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt*, Bd. 4: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 2. Teil: St. Katharina bis St. Niklaus, von FRANÇOIS MAURER, Basel 1961, S. 223.
- 25 HANS ROTT (vgl. Anm. 4), S. 127–128.
- 26 OTTO FISCHER, *Konrad Witz*, Bremen/Berlin 1938, S. 4.
- 27 LUC MOJON, *Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger. Studien zu seinem Werk* (= Berner Schriften zur Kunst 10), Bern 1967, S. 7, 10. – ALBERT CHÂTELET, *Le retable du miroir du salut. Quelques remarques sur sa composition*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, Heft 2, S. 112–114.
- 28 HANS WENDLAND, *Konrad Witz. Gemäldestudien*, Basel 1924, S. 33–55.
- 29 HANS WENDLAND (vgl. Anm. 28), S. 50.
- 30 JOSEPH GANTNER (vgl. Anm. 11), S. 22–25.
- 31 PAUL LEONHARD GANZ, *Meister Konrad Witz von Rottweil*, Bern/Olten 1947, S. 47.
- 32 DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Aus der Vorgeschichte des Konrad Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 5, 1943, Heft 2, S. 76.
- 33 MARIANNE BARRUCAND, *Le retable du Miroir du Salut dans l'œuvre de Konrad Witz* (= Travaux d'humanisme et Renaissance, Bd. 124), Genf 1972, S. 103, 107.
- 34 ALBERT CHÂTELET (vgl. Anm. 27), S. 105–116.
- 35 MICHAEL SCHAUDER, *Der Basler Heilspiegelaltar des Konrad Witz. Überlegungen zu seiner ursprünglichen Gestalt*, in:

- Flügelaltäre des späten Mittelalters. Hrsg. von HARTMUT KROHM und EIKE OELLERMANN, Berlin 1992, S. 103–122.
- <sup>36</sup> ALBERT CHÂTELET, *Jan van Eyck enlumineur. Les heures de Turin et de Milan-Turin*, Strasbourg 1993.
- <sup>37</sup> Zu jedem Kapitel gehören vier Bilder und der sich auf die Darstellung beziehende Text. Jeweils auf einer Doppelseite werden die Miniaturen oben an der Seite angebracht, darunter wird der Text geschrieben.
- <sup>38</sup> OTTO PÄCHT, *Altniederländische Malerei*, München 1994, Abb. S. 51.
- <sup>39</sup> OTTO PÄCHT (vgl. Anm. 38), S. 99–110. Abb. S. 101.
- <sup>40</sup> FLORIDUS RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, hrsg. vom Stift Klosterneuburg, 3. Auflage, 1955, S. 71–72, Abb. 20.
- <sup>41</sup> *Concilium Basiliense*, Band VIII: Tagebücher und Acten, Basel 1936, S. 34.
- <sup>42</sup> *Concilium Basiliense* (vgl. Anm. 41), S. 34.
- <sup>43</sup> UTA FROMHERZ (vgl. Anm. 15), S. 105.
- <sup>44</sup> Nach der Legende hat Augustus die Sibylle gefragt, ob nach ihm ein grösserer Herrscher geboren werde. Die Sibylle weist den Herrscher auf die Erscheinung der jungen Frau mit ihrem Söhnchen und antwortet: «Er wird mächtiger sein als du, darum sollst du ihn anbeten.» JULES LUTZ / PAUL PERDRIZET (vgl. Anm. 2), Kap. 8, S. 19.
- <sup>45</sup> Unbekannter Meister (früher Antonio Pisanello zugeschrieben), Kaiser Sigismund (1432?). Öl und Tempera auf Pergament auf Holz aufgezogen. Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 2630. – *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, a cura di LIONELLO PUPPI, Milano 1996, Abb. S. 129. – Zur neuen Zuschreibung siehe *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*, hrsg. von IMRE TAKÁCS (Ausstellungskatalog Budapest und Luxemburg), Budapest/Luxemburg 2006, S. 153–154. – Zum Bezug Kaiser Sigismund – König David siehe auch *Sigismundus rex et imperator* (wie oben), S. 163, Kat. Nr. 2. 14.
- <sup>46</sup> JÖRG K. HOENSCH (vgl. Anm. 18), S. 482, 602, Anm. 1.
- <sup>47</sup> ANDREA GATTARO, 1904 (vgl. Anm. 20), S. 379. – ANDREA GATTARO, 1885 (vgl. Anm. 20), S. 5.
- <sup>48</sup> ERNST KANTOROWICZ, *Die zwei Körper des Königs*, München 1990 (Deutsche Erstausgabe), S. 100 und 102.
- <sup>49</sup> HERMANN FILLITZ, *Die Schatzkammer in Wien*, 1986, S. 18, S. 165–166, Abb. S. 34–40.
- <sup>50</sup> *Deutsche Reichstagsakten*, Band 10: Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Sigismund, 4. Abt., Gotha 1906, S. 837–841.
- <sup>51</sup> ANDREA GATTARO, 1904 (vgl. Anm. 20), S. 385: «Adì zobia 29 hotobre venne l'Imperador suso la piazza dal domo e montò suso un tribunale alto e magnifico che a veva fato farre la comunità e li se vesti a modo imperiale suso una chariega involta de panno d'oro, e lui uno manto cremixi e d'oro con una mitria in testa con una magnifica corona fata a pietre preziose. Da uno lato geran el dux Guielmo de Baiviera el quale tenia uno pomo d'oro in mano con una croxeta d'oro suso. Presso a lui el gran mereschalcho e tenia una spada nuda in mano. Da l'altro lato misier Michiele Ongaro e tenia el separo.» – ANDREA GATTARO, 1885 (vgl. Anm. 20), S. 12–13.
- <sup>52</sup> ANDREA GATTARO, 1904 (vgl. Anm. 20), S. 386: »Adì 7 novembre 1433 fo assunado tuto el concilio in la chiesa catedrallle... e zonti che furono l'Imperatore montò suso una chariega involta di u no panno d'oro... confida la messa L'Imperador se despoiò soe vestimente e vestisse uno amico e uno camino e una vesta d'archidiachono e uno piviale tuto de panno d'oro e una berretta rossa e suso una mitria biancha con una corona d'oro con pietre preziose.» – ANDREA GATTARO, 1885 (vgl. Anm. 20), S. 14.
- <sup>53</sup> Über Kaiser Karl IV.: *Prague. The crown of Bohemia 1347–1437*, New Haven/ London 2005, Abb. S. 22, 27.
- <sup>54</sup> *Concilium Basiliense*, Band V: Tagebücher und Acten, Basel 1904, S. 541.
- <sup>55</sup> JULES LUTZ / PAUL PERDRIZET (vgl. Anm. 2), Kap. 39, S. 81.
- <sup>56</sup> UTA FROMHERZ (vgl. Anm. 15), S. 140–141.
- <sup>57</sup> JOHANNES GERSON, *Opera omnia*, ediert von MGR. GLORIEUX, Band VII, Lille 1969, No. 342, S. 521–522.
- <sup>58</sup> FRANÇOISE RÜCKLIN, *Konrad Witz et ses commanditaires français*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 57, 2000, S. 108–113, Abb. S. 109.
- <sup>59</sup> EBERHARD KÖNIG, *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy D'Eyck*, Graz 1996, Abb. S. 32.
- <sup>60</sup> Federzeichnung mit brauner Tinte und schwarzer Kreide. Sie besteht aus zwei zusammengeklebten Blättern und misst 29,2 × 54,1 cm. British Museum, London, Inv. Nr. 1895-9-15-1001. Über den Stand der Forschung: MICHELINE SONKES, *Dessins du XV<sup>e</sup> siècle, groupe van der Weyden*, Brüssel 1969, S. 167–171. – DOROTHEE EGGENBERGER, *Die Prozession von Kaiser Sigismund am Basler Konzil. Überlegungen zur Zeichnung im British Museum*, in: horizonte. Beiträge zur Kunst und Kunsthistorischen Wissenschaft, Zürich 2001, S. 33–38.
- <sup>61</sup> ANDREA GATTARO, 1904 (vgl. Anm. 20), S. 400. – ANDREA GATTARO, 1885 (vgl. Anm. 20), S. 35–36.
- <sup>62</sup> Siehe das Porträt von René d'Anjou in seinem Stundenbuch, das zu Beginn seiner zweiten Gefangenschaft um 1435/36 in Dijon gemalt wurde. René hat sich während dieser Zeit einen Bart wachsen lassen. – Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 1156A, fol. 81v. – EBERHARD KÖNIG (vgl. Anm. 59), Abb. S. 31.
- <sup>63</sup> *Karl der Kühne. Kunst, Krieg und Hofkultur* (Ausstellungskatalog, Historisches Museum Bern), Zürich 2008, Abb. S. 233.
- <sup>64</sup> *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Band III: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 1. Teil: St. Alban bis Kartause, von C. H. BAER, Basel 1941, S. 336, 338–342.
- <sup>65</sup> URSULA RAEBER-KEEL, *Spätgotische Wandmalereien in St. Peter zu Basel. Die Grabnische mit den Efringerwappen*, Sigmaringen 1979, Abb. S. 109–180.
- <sup>66</sup> ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *Zahn und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, S. 104.
- <sup>67</sup> ENEA SILVIO PICCOLOMINI, in: *Concilium Basiliense*, Band V: Tagebücher und Acten, Basel 1904, S. 370.
- <sup>68</sup> ANDREA GATTARO, 1904 (vgl. Anm. 20), S. 412. – ANDREA GATTARO, 1885 (vgl. Anm. 20), S. 38, 45.
- <sup>69</sup> ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 66), S. 83.
- <sup>70</sup> EMIL MAURER, *Konrad Witz und die niederländische Malerei*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 158–166. – HANS J. VAN MIEGROET, *De invloed van de vroege Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15de eeuw op Konrad Witz* (= Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jg. 48, 1986, Nr. 42), Brüssel 1986.
- <sup>71</sup> ALBERT CHÂTELET, *Jan van Eyck enlumineur*, Strasbourg 1993. – OTTO PÄCHT, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, Abb. S. 209.
- <sup>72</sup> FELIX THÜRLMANN, *Robert Campin*, München 2002, S. 58–76 und S. 111–117.
- <sup>73</sup> OTTO PÄCHT (vgl. Anm. 71), S. 119–170, Ausfalttafel.
- <sup>74</sup> THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 29, Leipzig 1935, S. 172.
- <sup>75</sup> HANS AULMANN, *Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-Ultravioletts- und Infrarotstrahlen. Zum Werk des Konrad Witz*, Basel 1958, S. 12–18.

- <sup>76</sup> HORST VEY (vgl. Anm. 7), S. 61–62.
- <sup>77</sup> Das Tafelbild mit Kaiser Augustus und dem hl. Augustinus auf der Rückseite ist das einzige Gemälde aus dem Heilspiegelbilderzyklus, das sich nicht in der Sammlung der Markgrafen von Baden befand. Es bleibt die Vermutung, dass der Auftraggeber des Augustinusbildes dieses mitnahm, wo es später, zu einem unbekannten Zeitpunkt, im Kunsthandel in Frankreich auftauchte.
- <sup>78</sup> FRANÇOIS MAURER, *Zwei verschlüsselte Signaturen des Konrad Witz?*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 15, 1964, S. 70–71.
- <sup>79</sup> FRANÇOISE ROBIN, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris 1985, S. 197–200.
- <sup>80</sup> ALBERT CHÂTELET, *Pour en finir avec Barthélemy d' Eyck*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 131, 6<sup>e</sup> période, 140<sup>e</sup> année, 1998, S. 214.
- <sup>81</sup> ANDREA GATTARO, 1904 (vgl. Anm. 20), S. 398. – ANDREA GATTARO, 1885 (vgl. Anm. 20), S. 34.
- <sup>82</sup> OTTO PÄCHT, *René d'Anjou et les van Eyck*, in: *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, No. 8, 1956, S. 44.
- <sup>83</sup> FRANÇOISE ROBIN (vgl. Anm. 79), S. 199–200.
- <sup>84</sup> OTTO PÄCHT, *René d'Anjou Studien I–II*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 69, 1973, S. 110. – OTTO PÄCHT (vgl. Anm. 71), Farbtafel 25.
- <sup>85</sup> Hans Multscher: *Bildhauer der Spätgotik in Ulm* (Ausstellungskatalog Ulmer Museum), Ulm 1997, Abb. S. 119.
- <sup>86</sup> BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ, *Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster* (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz 4), Bern 1998.
- <sup>87</sup> WILHELM BOECK, *Der Tiefenbronner Altar von Lucas Moser*, München 1951, Abb. 14.
- <sup>88</sup> ROLAND RECHT / ALBERT CHÂTELET, *Ausklang des Mittelalters 1380–1500*, München 1989, S. 90, Abb. 62.
- <sup>89</sup> WALTER UEBERWASSER (vgl. Anm. 10), S. 15, Abb. 19.
- <sup>90</sup> ALBERT CHÂTELET (vgl. Anm. 80), S. 200.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 4, 5, 7, 12–14, 16: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
- Abb. 3, 15: Musée des Beaux-Arts, Dijon.
- Abb. 6: Reproduktion aus: *Sigismundus rex et imperator* (vgl. Anm. 45).
- Abb. 8: Gemäldegalerie, Berlin.
- Abb. 9: Reproduktion aus: *Konrad Witz* (= I maestri del colore 84), Mailand 1965.
- Abb. 10: British Museum, London, Departement of Prints and Drawings.
- Abb. 11: Reproduktion aus: *Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur* (Ausstellungskatalog Historisches Museum Bern), Zürich 2008.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Heilspiegelbilder des Konrad Witz gelten als das bedeutende Meisterwerk eines oberrheinischen Künstlers, der vor der Entstehung dieser Gemälde als Maler nicht in Erscheinung getreten war. Da sich die einzelnen Szenen ikonographisch auf das *Speculum humanae salvationis* beziehen, stand für die Forschung immer fest, dass die erhaltenen Tafelbilder zu einem Flügelaltar gehörten, der während der Reformation dem Bildersturm teilweise zum Opfer fiel. Eine vertiefte Analyse der Ikonographie der einzelnen Bilder lässt an der These von einem Flügelaltar berechtigte Zweifel aufkommen. Die Darstellungen der dem Heilspiegel entnommenen Erzählungen sind nach Meinung der Autorin dazu bestimmt, in verschlüsselter Form politische Aussagen zu machen. Im April 1434 wurde René d'Anjou in Basel anlässlich des Konzils von Kaiser Sigismund offiziell als Herzog von Lothringen eingesetzt. Dieses Ereignis wird mittels einer symbolischen Ikonographie in den Bildern mit König David und seinen Helden, Augustus und die Sibylle sowie Esther und Ahasver festgehalten. Dem Konzilspräsidenten Giuliano Cesarini gelang es, die Gefahr der hussitischen Häresie durch Verhandlungen zu bannen. Die beiden Tafelbilder Abraham und Melchisedek und Antipater vor Caesar scheinen einen verklusulierten Hinweis auf die damalige Bedrohung zu enthalten. Die stilistischen Unterschiede der einzelnen Bilder sprechen gegen die Annahme, sie seien von einem alleinigen Künstler geschaffen worden. Vielmehr dürften sie das Produkt verschiedener Hände in einer Werkstatt sein. Diese Feststellung gilt auch für die sogenannten Aussentafeln, die zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein dürften. Im Vergleich mit dem Genfer Petrusaltar lässt sich die Handschrift des Konrad Witz nur schwer eruieren. Die Basler Malerwerkstatt wurde hingegen durch den mutmasslichen Auftraggeber René d'Anjou mit der eben in den südlichen Niederlanden in Mode gekommenen «ars nova» bekannt gemacht.

## RÉSUMÉ

Les tableaux du Miroir du salut de Konrad Witz sont considérés comme un remarquable chef-d'œuvre de cet artiste originaire de la région du Rhin supérieur, dont on ne connaît pas l'activité de peintre avant la création de ces peintures. Étant donné que les différentes scènes se réfèrent, sur le plan iconographique, au *Speculum humanae salvationis*, il a toujours été établi pour la recherche que les panneaux peints conservés faisaient partie d'un retable à volets, victime en partie de la vague iconoclaste durant la Réforme protestante. Une analyse approfondie de chaque image permet toutefois d'avancer des doutes justifiés quant à la thèse selon laquelle il s'agirait d'un retable à volets. D'après l'auteure de l'article, les scènes des récits tirés du Miroir du salut auraient été conçues pour exprimer des opinions politiques sous une forme cryptée. En avril 1434, à l'occasion du concile de Bâle, René d'Anjou fut officiellement investi du titre de duc de la Lorraine par l'empereur Sigismond. Cet événement est fixé, à travers une iconographie symbolique, dans les scènes représentant le roi David et ses héros, Auguste et la Sibylle, ainsi qu'Esther et Ahasver. Giuliano Cesarini, qui présidait le concile, parvint à conjurer le danger d'une hérésie hussite grâce à ses talents de négociateur. Les deux panneaux représentants Abraham et Melchisédech ainsi que Antipater devant César semblent contenir une obscure référence à la menace qui pesait à l'époque. Les différences stylistiques entre les tableaux contredisent l'hypothèse selon laquelle ils seraient l'œuvre d'un seul artiste. Il est plus probable qu'ils aient été réalisés par plusieurs peintres d'un atelier. Cette constatation vaut également pour les «panneaux extérieurs», qui devraient avoir été peints à une date ultérieure. Par rapport à l'autel de Saint-Pierre à Genève, on y décèle difficilement la main de Konrad Witz. Par contre, l'atelier de peinture bâlois a peut-être fait la connaissance de l'«ars nova», devenue à la mode précisément dans les Pays Bas méridionaux, par le probable commanditaire de l'œuvre, René d'Anjou.

## RIASSUNTO

I dipinti su tavola dedicati alla salvezza dell'uomo (*speculum humanae salvationis*) eseguiti da Konrad Witz, un pittore proveniente dalla regione del Reno superiore, erano considerati le opere più importanti di questo artista rimasto piuttosto nella penombra fino alla loro realizzazione. Poiché le singole illustrazioni si riferiscono in termini iconografici allo *Speculum*, la ricerca ha sempre sostenuto che i dipinti conservati appartenessero a una pala d'altare in parte distrutta dalla furia iconoclasta durante il periodo della riforma. Un'analisi iconografica approfondita delle singole immagini solleva ragionevoli dubbi su tale tesi. Secondo l'autore, la raffigurazione dei racconti ripresi dallo *Speculum* hanno lo scopo di esprimere dei messaggi politici i codificati. Nell'aprile 1434, nell'ambito del concilio di Basilea, René d'Anjou fu nominato duca di Lorena dall'imperatore Sigismondo. L'evento fu rappresentato con un'iconografia simbolica che raffigura Re David e i suoi eroi, l'imperatore Augusto con la Sibilla Tiburtina ed Esther l'ebrea con l'imperatore Sérse. Il presidente del concilio Giuliano Cesarini riuscì a sventare i pericoli dell'eresia hussita promuovendo dei negoziati. I due dipinti su tavola Abramo e Melchisedec e Antipater al cospetto di Cesare sembrano contenere un'indicazione in codice riferita alla minaccia incombente. Le differenze stilistiche dei singoli dipinti lasciano sorgere dubbi sulla tesi che siano stati realizzati da un singolo autore. È invece più probabile che siano stati eseguiti da diversi artisti appartenenti alla stessa bottega. Questa constatazione vale anche per le cosiddette tavole esterne, probabilmente risalenti a un periodo successivo. Rispetto all'altare ginevrino dedicato a San Pietro, risulta difficile individuare la «mano» di Konrad Witz. Il presunto committente René d'Anjou fece conoscere alla bottega dei pittori di Basilea la cosiddetta «ars nova», un movimento artistico allora appena diventata di moda nelle regioni meridionali dei Paesi Bassi.

## SUMMARY

Konrad Witz's representations of the Mirror of Salvation are the earliest works ascribed to this Early Renaissance master from the Upper Rhine. Since the scenes reference the iconography of the *Speculum humanae salvationis*, it has always been assumed that the panel paintings are the remains of an altarpiece that did not survive the iconoclasm of the Reformation intact. In-depth analysis of the iconography of the panels raises doubts about the assumption of a destroyed altarpiece. The writer suggests that the representations of narratives drawn from the Mirror of Salvation are in effect encoded political statements. In April 1434, the Holy Roman Emperor Sigismund officially granted René d'Anjou the title of Duke of Lorraine. This event is conveyed in the symbolic iconography of the paintings of King David and his heroes, Emperor Augustus and the Tiburtine Sybil as well as Esther in front of Ahasver. Through negotiations, Cardinal Giulio Cesarini managed to avert the threat of the Hussite heresy. The two paintings Abraham and Melchizedek and Antipater in front of Caesar seem to make veiled reference to that situation. Differences in style between the panels challenge the supposition that they were created by one single artist. It is more likely that they were the product of several artists in a workshop. This observation applies to the so-called outside panels which were probably painted at a later date. In comparison with the fragment from the St. Peter altar of Geneva, it is extremely difficult to determine the hand of Konrad Witz. On the other hand, René d'Anjou, who presumably commissioned the works, will have introduced the painting workshop in Basel to the *Ars nova* style that had just become the fashion in the southern Netherlands.