Jana Lucas

# EUROPA IN BASEL

## Das Konzil von Basel (1431–1449) als Laboratorium der Kunst

SCHWABE

Dieses eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und verfügt u.a. über folgende Funktionen: Volltextsuche, klickbares Inhaltsverzeichnis sowie Verlinkungen zu Internetseiten. Die gedruckte Ausgabe erhalten Sie im Buchhandel sowie über unsere Website www.schwabeverlag.ch. Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.

Jana Lucas

# EUROPA IN BASEL

## Das Konzil von Basel (1431–1449) als Laboratorium der Kunst

Schwabe Verlag Basel

Publiziert mit Unterstützung von:

Schweizerischer Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Freiwillige Akademische
Gesellschaft Basel

Max Geldner-Fonds

Basler Studienstiftung

Abbildungen auf dem Umschlag: Werkstatt des Konrad Witz,
Karten des Ambraser Hofjagdspiels, um 1445. Wien, Kunsthistorisches Museum.
© KHM-Museumsverband.

Erschienen 2017 im Schwabe Verlag Basel

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commens Attribution-
NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)
Lektorat: Iris Becher, Schwabe Verlag
Umschlaggestaltung: Franca Fosco, Howald Fosco Biberstein, Basel
Gesamtherstellung: Schwabe AG, Basel
Printed in Switzerland
ISBN Printausgabe 978-3-7965-3575-8
ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-3800-1
Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche.
Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch
www.schwabeverlag.ch

# Inhalt

**Vorwort und Dank** . . . . . 7

**1. Einleitung** . . . . . 11
1.1 Prolog . . . . . 13
1.2 Das Konzil von Basel – eine Dauerinstitution . . . . . 18
1.3 Methodische Überlegungen . . . . . 29
1.4 Forschungsüberblick . . . . . 33

**2. Basel – Topografie und Physiognomie** . . . . . 43
2.1 Basel aus der Sicht zweier italienischer Konzilsteilnehmer . . . . . 45
2.2 Exkurs: Die zweite Stadtbeschreibung Basels von Enea Silvio Piccolomini und der Genfer Petrusaltar des Konrad Witz . . . . . 52
2.3 Vom Zentrum der Christenheit zur Mikrostruktur der Stadt: Die erste Stadtbeschreibung Basels von Enea Silvio Piccolomini . . . . . 64

**3. Basel und seine Künstler zur Zeit des Konzils** . . . . . 69
3.1 Die Organisation der Künstler in der Lukasbruderschaft . . . . . 71
3.2 Wege des Bildtransfers bei Konrad Witz . . . . . 86

**4. Das Kloster als Ort der Konzilsmemoria: Die Kartause St. Margarethental in Kleinbasel** . . . . . 121
4.1 Einführung . . . . . 123
4.2 Die Geschichte der Kartause in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts . . 125
4.3 Die Wohltäter des Klosters und ihre Stiftungen . . . . . 131
4.4 Heiligenverehrung als Ordenspropaganda: Die Wandmalereien mit der Vita des heiligen Bruno im Verbindungsgang zwischen den Kreuzgängen . 135
4.5 Die bemalten Glasfenster in den Kreuzgängen der Kartause . . . . . 140
4.6 Totenschilde als Erinnerungszeichen der Konzilsväter . . . . . 153
4.7 Zwischen Politik und Heilsvorsorge: Die Votivtafel der Isabella von Portugal, Herzogin von Burgund . . . . . 157

**5. Mobile Medien des Kunsttransfers** . . . . . 179
5.1 Illuminierte Handschriften als Prestigeobjekte und Luxusgegenstände auf dem Konzil von Basel . . . . . 181
5.2 Bildgewordene Zukunftsangst: Die Papstvatizinien aus der Werkstatt des Konrad Witz . . . . . 211
5.3 Das Ambraser Hofjagdspiel . . . . . 236
5.4 Das Konzilssiegel als bildliches Manifest . . . . . 251

**6. Nachwirkungen des Konzils in der bildenden Kunst** . . . . . 263
6.1 Papierherstellung, Buchdruck und Kupferstich in Basel und am Oberrhein . . . . . 265
6.2 Süddeutsche Malerei . . . . . 266
6.3 Savoyen . . . . . 274
6.4 Das Konzil von Ferrara-Florenz . . . . . 277
6.5 Auswirkungen der Konzilsbeschlüsse auf die Kunst . . . . . 279

**7. Fazit** . . . . . 281

**Anhang** . . . . . 289
Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . . 291
Personenregister . . . . . 369
Ortsregister . . . . . 377
Abbildungsnachweis . . . . . 380

**Abbildungen** . . . . . 385

# Vorwort und Dank

Die Geschichte im Rücken und den Rhein im Blick: Mit diesen Privilegien konnte ich meine Doktorarbeit verfassen, denn mein Arbeitsplatz befand sich mitten in der Basler Altstadt, genauer in der Alten Universität am Rheinsprung. Hier etablierte sich im sogenannten Schalerhof ab 1460 die städtische Universität mit einer theologischen, juristischen, medizinischen und artistischen Fakultät. Offiziell gegründet wurde die Universität mit einer Stiftungsurkunde im November 1459 durch Papst Pius II. In ihren Ursprüngen geht sie jedoch auf eine bereits während des Basler Konzils eingerichtete Universität zurück. Seit seiner Teilnahme am Basiliense war Pius II. eng mit der Rheinstadt verbunden. Unter seinem bürgerlichen Namen Enea Silvio Piccolomini hatte er die Synode als humanistischer Gelehrter und Netzwerker entscheidend geprägt. Seine Beschreibungen der Konzilsstadt führen noch heute das Erscheinungsbild des spätmittelalterlichen Basels eindrücklich vor Augen.

Trat ich, etwa in einer Mittagspause, aus der Alten Universität und spazierte über den Münsterhügel, passierte ich zahlreiche für das Konzilsgeschehen und damit für meine Forschungsarbeit relevante Orte: das Staatsarchiv mit den dort verwahrten im Kontext des Konzils entstandenen Urkunden, Briefen und Siegeln, die Augustinergasse, in der im gleichnamigen Kloster an der Stelle des heutigen Naturhistorischen Museums die unter dem Schutz des heiligen Lukas stehende Bruderschaft der Künstler ansässig war, das «Haus zur Mücke» am Schlüsselberg, in welchem unter strengster Geheimhaltung im Jahr 1439 das Konklave stattfand, und schliesslich der Münsterplatz mit dem Münster. Hier tagte im Innern die Konzilsversammlung und zelebrierte feierliche Messen. Draussen auf dem Platz vor der Kathedrale wurden prunkvolle Zeremonien wie beispielweise die Krönung von Felix V. zum Papst durchgeführt. Hinter dem Münster schaut man von der Pfalz hinunter auf das Kleinbasler Ufer mit der Kartause St. Margarethental, die den Konzilsgästen als Rückzugsort vom hektischen Tagesgeschehen diente. In dieser räumlichen Nähe zu den historischen Orten des Konzils zu arbeiten war, als flöge mir eine zauberhafte Melodie aus der Vergangenheit entgegen, deren detaillierte Partitur es im Verlauf der Arbeit freizulegen galt.

Den Blick zurück in die Gegenwart führte immer wieder der Rhein, auf den ich von meinem Schreibtisch schaute. Der Fluss schob beständig neue Bilder vor mein Fenster, die mal beruhigend, mal unterhaltsam wirkten. So boten die vorbeifahrenden Frachtschiffe, die über das Wasser gleitenden Kormorane, die mit dem Wind spielenden Möwen und die in der Sommerhitze Abkühlung suchenden Rheinschwimmer mit ihren bunten ‹Wickelfischli› gerade dann einen wohltuenden Anblick, wenn sich meine Gedanken in Formulierungen oder komplexen Fragestellungen verhakt hatten. Einmal spielte sogar ein Matrose auf dem stählernen Deck seines Frachters wie auf einer riesigen Bühne E-Gitarre, sodass der elektronische Sound laut ans Ufer krachte.

Ausser dem historischen Geist, der den Räumen der Alten Universität und den Gassen des Münsterhügels anhaftet, prägten viele Gespräche und Kaffeepausen mit Reto Thüring, Anna Szech und Hanns-Paul Ties, dem ich herzlich für das Korrekturlesen danke, das Arbeiten am Rheinsprung. Hier war der Ort, an dem sich die Basler Abteilung des vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten Graduiertenkollegs Pro*Doc «Kunst als Kulturtransfer» befand. Neben dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel partizipierten das Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern und das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich an diesem Forschungsprogramm.

Die vorliegende Arbeit wurde im Winter 2012 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel als Promotionsschrift mit dem Titel «Europa in Basel. Akteure und Medien künstlerischer Übertragungsprozesse auf dem Konzil von Basel (1431–1449)» angenommen. Für die Drucklegung wurde der Text auf der Grundlage der Gutachten stellenweise überarbeitet und ergänzt. Ich danke Andreas Beyer, der als Erstgutachter mit entscheidenden Impulsen zum Gelingen meiner Arbeit beigetragen hat und immer darauf bedacht war, dass die zahlreichen analysierten Kunstwerke durch eine theoretische Klammer zusammengehalten wurden. Norberto Gramaccini danke ich für die Erstellung des Zweitgutachtens und für den Ansporn, die Geschichte der Votivtafel der Isabella von Portugal, Herzogin von Burgund, in ihrer Ursprungsregion, den burgundischen Niederlanden, nachzuverfolgen. Dem viel zu früh verstorbenen Andreas Tönnesmann danke ich für seine wache Neugierde, mit der er insbesondere während der Retraiten unseres Graduiertenkollegs in Castasegna im Bergell, in Mariastein sowie in Bern ein herzlicher und zum Weiterdenken anregender Gesprächspartner war. Zudem sei den Koordinatoren des Graduiertenkollegs Johannes Rössler und Lothar Schmitt, dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel sowie den Kolleginnen und Kollegen vom NFS Bildkritik *eikones* für ihre Gastfreundschaft gedankt.

Noch in Leipzig förderte Frank Zöllner die ersten Promotionsvorbereitungen und wies mir den Weg nach Basel. Nach Abschluss der eigentlichen Forschungsarbeit trugen zunächst Marianne Wackernagel, ehemalige Co-Verlagsleiterin des Schwabe Verlags, und anschliessend Iris Becher mit ihrem zielgerichteten Lektorat massgeblich zur Realisierung des vorliegenden Buches bei. Herzlichen Dank dafür. Auch den Museen und Bibliotheken, welche den Druck des Buches durch das unentgeltliche Bereitstellen von Abbildungen unterstützt haben, gebührt mein Dank, ebenso den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Staatsarchivs Basel-Stadt, der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Basel, des Historischen Museums Basel sowie des Kunstmuseums Basel.

Der grösste Dank gilt allerdings jenen, die mich in den vielen Jahren von der Findung des Promotionsthemas bis zur Drucklegung des Buches begleitet haben. Für ihre ausdauernde Diskussionsbereitschaft sowie für zahlreiches Korrekturlesen danke

ich Theresia F. Steiner. Gleichermassen haben meine Eltern Gabriele Lucas und Ludwig Drees zum Entstehen dieses Buches beigetragen, indem sie meine Arbeit immer unterstützt und mit anregendem Interesse verfolgt haben.

Zum Fliegen gelangen Forschungsvorhaben erst durch ihre Finanzierung. Deshalb danke ich abschliessend für die grosszügige finanzielle Förderung meiner Forschungstätigkeit sowie für die Übernahme der Publikationskosten dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF) und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel (FAG). Einen weiteren Teil der Druckkosten übernahmen der Max Geldner-Fonds und die Basler Studienstiftung.

Mit der Geschichte im Rücken, dem Rhein im Blick, einer ausgezeichneten Forschungsförderung und der Einbindung in das Graduiertenkolleg fand ich im humanistisch geprägten Basel einzigartige Arbeitsbedingungen vor, um die Ereignisse des Basler Konzils, seine Akteure und die in dieser Zeit im Spannungsfeld zwischen Politik, Kirche und Kunstsinnigkeit entstandenen Artefakte zu analysieren und miteinander in Beziehung zu setzen.

Basel, im Mai 2017 *Jana Lucas*

# 1. EINLEITUNG

## 1.1 Prolog

«Basel ist, wie mir scheint, entweder der Mittelpunkt der Christenheit
oder liegt doch nicht weit von ihm entfernt.»[1]

Richten wir unseren Blick auf ein Bild, sehen wir stets andere Bilder mit. Suchend ergründen wir dabei das bildliche Gewebe aus Bekanntem und Unbekanntem. Bei den künstlerischen Artefakten, die im Zusammenhang des Basler Konzils im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sind, wurde von jeher nach Vorgängerwerken und Anregungen durch andere Künstler gefragt. Mehr noch, die kunsthistorische Forschung verglich die damals in Basel geschaffenen Bilder zumeist direkt mit Werken der italienischen Kunst sowie mit solchen der historischen Niederlande. Denn seit dem Sommer des Jahres 1431 reisten zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten aus Kirche und Politik nach Basel, um ein Generalkonzil abzuhalten, welches fast zwei Jahrzehnte dauern sollte. Basel entwickelte sich für kurze Zeit zum «Mittelpunkt der Christenheit», wie es der italienische Humanist Enea Silvio Piccolomini (1405–1464) in einem Brief formulierte. Mit den Konzilsteilnehmern gelangte ein enormes Bildwissen in die Rheinstadt. Dies gilt als ein Grund, weshalb während des Konzils, zwischen 1431 und 1449, zahlreiche Werke geschaffen wurden, welche Kenntnisse der Malerei und Skulptur verschiedenster Regionen bedingten. Hervorgegangen ist daraus eine Art polyphoner Klang der europäischen Kunst an der Schwelle vom Mittelalter zur Renaissance.

Als Enea Silvio Piccolomini im Jahr 1438 die Konzilsstadt Basel zum Mittelpunkt der Christenheit stilisierte, übertrieb er damit keineswegs, denn die Generalkonzilien des 15. Jahrhunderts, zu denen neben dem Basiliense sowie dem daraus hervorgegangenen Konzil von Ferrara-Florenz (ab 1438) das Konzil von Pisa (1409), jenes von Konstanz (1414–1418) und jenes von Pavia-Siena (1423) zählen, versammelten ihrem Anspruch zufolge die gesamte lateinische Kirche. Dementsprechend verstand sich, wie es der Philosoph und Theologe Wilhelm von Ockham im 14. Jahrhundert zusammenfasste, «jene Versammlung als ein allgemeines Konzil […], bei welcher sich verschiedene Personen in der Vollmacht und Stellvertretung sämtlicher Teile der gesamten Christenheit zur Verhandlung des gemeinsamen Besten in rechtmässi-

1 Enea Silvio Piccolomini zitiert nach: Alfred Hartmann (Hg.): Basel in einigen alten Stadtbildern und in den beiden berühmten Beschreibungen des Aeneas Silvius Piccolomini, Basel 1951, S. 35.

ger Weise zusammenfinden».[2] Die zentralen Themen der Konzilsversammlung in Basel waren die Bekämpfung der Häresie, insbesondere der Umgang mit den Hussiten, der Friede in der Christenheit sowie die Reform der Kirche.

Aus Anlass des Konzils strömten zahlreiche geistliche und weltliche Würdenträger sowie deren Gefolge aus ganz Europa in die zentral gelegene Reichsstadt. Die Vielzahl der Teilnehmer wird durch die Inkorporationslisten des Konzils verdeutlicht: Sie verzeichnen von Beginn des Jahres 1431 bis 1442 weit über 3000 Personen, wobei diese Zahlen noch nicht die Entouragen der Inkorporierten mit einschliessen.[3] Parallel zu den aktiven Konzilsteilnehmern kamen Künstler, Kunsthandwerker, Händler und darüber hinaus Vertreter von Niederlassungen europäischer Bankhäuser an den Oberrhein.[4] So erlangte das Basiliense nicht nur eine ausserordentliche Bedeutung als Kommunikations-, sondern überdies als Kunstzentrum und Büchermarkt.

In der vorliegenden Arbeit wird aus kunsthistorischer Perspektive und analog zum politischen und kirchenpolitischen Geschehen nach Korrelationen in Kunst und Kultur im Zusammenhang des Basler Konzils gefragt. Die Rolle Basels und des Konzils wird in Hinblick auf künstlerisch-kulturelle Austauschprozesse unter Einbezug der daran beteiligten Medien und Akteure beleuchtet. Das Basiliense steht zeitlich an der Epochenschwelle zwischen Spätmittelalter und Renaissance. Basel und das Oberrheingebiet befanden sich zu dieser Zeit topografisch an einem Kreuzungspunkt. Verschiedene Regionen und bedeutende Handelsstrassen, die am Rhein entlang zwischen Norden und Süden und zwischen Osten und Westen verliefen, trafen hier aufeinander.

Den Forschungen zu diesem Thema ging die grundsätzliche Frage voraus, in welcher Weise die grossen Konzilien des 15. Jahrhunderts, vor allem das Basiliense, tatsächlich – wie immer wieder behauptet wird – eine Rolle in den subtilen Prozessen geistigen und künstlerischen Transfers ihrer Zeit gespielt haben. Um diese Frage zu beantworten, wird anhand einiger paradigmatisch ausgewählter Beispiele aus Buch-, Tafel- und Wandmalerei sowie der Ausstattungsstücke des im Kleinbasel gelegenen Klosters St. Margarethental illustriert, auf welche Weise künstlerische Entäusserungen

2 «Illa igitur congregatio esset concilium generale reputanda, in qua diverse persone gerentes auctoritatem et vicem universarum partium totius christianitatis ad tractandum de communi bono rite conveniunt.» Guilelmus de Occam, Opera plurima 1, London 1962, f. 97rb-va. Übersetzung zitiert nach Jürgen Miethke: Die großen Konzilien des 15. Jahrhunderts als Medienereignis: Kommunikation und intellektueller Fortschritt auf den Großtagungen, in: Laurent Cesalle / Nadja Germann u. a. (Hg.): University, council, city: intellectual culture on the Rhine (1300–1550): acts of the XIIth International Colloquium of the Société Internationale pour l'Etude de la Philosophie Médiévale, Freiburg im Breisgau, 27–29 October 2004, Turnhout 2007, S. 291–322, hier S. 292.

3 Ebd., S. 297.

4 Zu den Auswirkungen des Konzils und seiner Gäste auf die Stadt Basel vgl. Claudius Sieber-Lehmann: Basel und «sein» Konzil, in: Heribert Müller / Johannes Helmrath (Hg.): Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institution und Personen, Ostfildern 2007, S. 173–204.

durch das Konzilsgeschehen bedingt waren. Zugleich vermisst die Arbeit den Abstand zwischen dem vielfach ausgesprochenen Postulat Basels als einem temporärem Kunstzentrum,[5] das Künstler aus ganz Europa anzog, und der tatsächlich belegbaren Künstlerdichte in der Konzilsstadt. Dieses Unterfangen zählte bisher zu den Desideraten der Forschung. Die durch das Basler Konzil motivierte künstlerische Mobilität wird in diesem Zusammenhang einer ohnehin vorhandenen Migration von Künstlern und Kunsthandwerkern auf der Suche nach Aufträgen gegenüber gestellt. Bedurfte es wirklich Grossereignissen wie dem Basler Konzil für das Zustandekommen künstlerischer Austauschprozesse, oder existierte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ohnehin eine hohe Mobilität der Kunstschaffenden?[6] Des Weiteren erläutert die Arbeit, welche Rolle mobile Artefakte wie etwa illuminierte Handschriften in den vielschichtigen künstlerischen Austauschprozessen spielten. Nicht zuletzt bietet die vorliegende Untersuchung einen fundierten Überblick über das künstlerische Geschehen zur Zeit des Basler Konzils und zeigt auf, welche Wirkungen von dieser fruchtbaren Phase auf die süddeutsche und schweizerische Kunst ausgingen.

Im Fokus der Untersuchung steht das Medium Bild, dessen Bedeutung im Kontext des Konzils eng mit dem Namen Konrad Witz verknüpft ist. Mit dem ab 1434 in Basel nachweisbaren Künstler entwickelte sich ein neuartiger Realismus in der altdeutschen Kunst, welcher durch ein bis dahin nicht gekanntes Menschenbild geprägt ist und paradigmatisch die tiefgreifenden Veränderungen der Bildkonzepte und Darstellungsinteressen der süddeutschen Malerei ab dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts verdeutlicht. In der Formensprache des Konrad Witz manifestieren sich sowohl sein Wirkungsort Basel als auch die zentrale Lage der Stadt zwischen den grossen Kunstzentren der Zeit, den burgundischen Niederlanden, Burgund, den italienischen Territorien sowie Südwestdeutschland. So wirken die Bilder des Konrad Witz, als hätte er Kenntnis von einem grossen Teil dieser verschiedenen, regional geprägten Stile genommen.

Die Arbeit wird durch eine Einführung in das Konzilsgeschehen, einen Forschungsüberblick sowie durch methodische Überlegungen zum Kunsttransfer am

5 So Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Bd. 4, München, Berlin 1951, S. 45; Berthe Widmer: Kulturelles Leben in Basel unter dem Einfluss des hier tagenden Konzils (1431–1449), in: Unsere Kunstdenkmäler, 2 (1990), S. 139–151; Johannes Helmrath: Das Basler Konzil 1431–1449. Forschungsstand und Probleme, Köln 1987, S. 69; Christoph und Dorothee Eggenberger: Malerei des Mittelalters, Disentis 1989 (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz, Bd. 5), S. 229. Auch Anna Moraht-Fromm bemerkte, dass die Konzilien von Konstanz und Basel «Scharen von Künstlern und Handwerkern geradezu magnetisch» anzogen. Anna Moraht-Fromm: Schwaben und Oberrhein, in: Till-Holger Borchert (Hg.): Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530, Ausst.-Kat. Groeningemuseum Brügge, Stuttgart 2010, S. 277–284, hier S. 277.

6 Eine allgemeine Einführung in das Thema bietet: Peter Moraw (Hg.): Unterwegssein im Spätmittelalter, Berlin 1985 (Beiheft 1 Zeitschrift für Historische Forschung).

Beginn der Renaissance eingeleitet (1. Kapitel). Das 2. Kapitel führt aus, wie die Physiognomie der Stadt Basel in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Beschreibungen italienischer Konzilsteilnehmer dargestellt wurde. Dabei ergibt sich der erstaunliche Befund, dass die Art und Weise der berühmten Beschreibung Basels durch den Humanisten Enea Silvio Piccolomini Auswirkungen auf die minutiöse Erfassung der savoyischen Landschaft im Genfer Petrusaltar des Konrad Witz hatte. Das 3. Kapitel widmet sich den im konziliaren Basel selbst entstandenen Kunstwerken und nimmt insbesondere Prozesse des Kunsttransfers am Beispiel des Heilsspiegelaltars von Konrad Witz in den Blick. Das 4. Kapitel beleuchtet das Kartäuserkloster St. Margarethental in Kleinbasel mit seinen zahlreichen, durch Gäste der Generalsynode geleisteten Stiftungen als einen Ort der Konzilsmemoria, während das 5. Kapitel anhand der Medien Buch, Kartenspiel und Siegel künstlerische Austauschprozesse im Zusammenhang des Basler Konzils nachzeichnet. Die Artefakte in der Kartause sowie Buchmalereien und preziöse Objekte wie die künstlerisch virtuos gestalteten Karten des Ambraser Hofjagdspiels dokumentieren Inszenierungen einzelner Konzilsteilnehmer, welche mithin ein Gesamtkunstwerk wie den Glasgemäldezyklus des grossen Kreuzgangs in der Kartause hervorbrachten. Gleichwohl markieren Stiftungen Einzelner, wie beispielsweise die metallene Votivtafel der Isabella von Portugal, Herzogin von Burgund, und der Genfer Petrusaltar, welcher im Umkreis des Konzilspapstes Felix V. in Auftrag gegeben wurde, wie das politische Geschehen einerseits und die kulturell lebendige Atmosphäre des Basler Konzils andererseits das Entstehen innovativer künstlerischer Ausdrucksformen bewirkten. So gestaltete Konrad Witz auf dem Genfer Altar das erste vermeintlich fotorealistisch wirkende Landschaftsbild in der Geschichte der Malerei. Die Arbeit schliesst mit einem Blick auf die Auswirkungen des Konzils auf die Kunst nach dessen Ende im Jahr 1449 (6. Kapitel).

Die einzelnen Analysen sind von der Prämisse geleitet, zu zeigen, wie sich an einem Ort wie dem konziliaren Basel als einem *carrefour culturelle* die Verdichtung humanistischen Wissens gleichermassen in Werken der bildenden Kunst manifestiert. In diesem Sinne beschäftigt sich die Arbeit besonders mit den kulturellen Auswirkungen des Konzils als Sekundärfunktionen des dortigen Zusammentreffens von Bildungs- und Machteliten.[7]

7 Im Gegensatz zur Kunstgeschichte wurden in der Geschichtswissenschaft diese kulturellen Auswirkungen bereits herausgearbeitet, insbesondere von Johannes Helmrath. Vgl. Johannes Helmrath: Diffusion des Humanismus und Antikenrezeption auf den Konzilien von Konstanz, Basel und Ferrara/Florenz, in: Ludger Grenzmann / Klaus Grubmüller / Fidel Rädle / Martin Staehelin (Hg.): Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1999 bis 2002, Göttingen 2004 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen), S. 9–54, sowie Werner Maleczek: Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institution und Personen: Zusammenfassung, in: Müller/Helmrath 2007, S. 371–392, hier S. 390.

## «und verbranten alle goetzen» – Der Bildersturm in Basel

Die vorliegende Untersuchung muss sich der Tatsache stellen, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts die spätmittelalterliche Kunst in Basel fast vollständig zerstört wurde.

> Also mornist an der eschenmittwuchen machten sy ein uszschutz, namlich uff 400 man wol gerust, und zugent nach mittag den nechsten uff Burg in das munster. Und zoch meister Jacob der henchker vor innen allen, und zerschlugent im munster alle bylder und altar und daffelen, und was sy funden, und trugentz uff den Munsterplatz und machten 5 fur und verbranten alle goetzen.[8]

So beschreibt ein städtischer Chronist die Geschehnisse des 10. Februar 1529, die wie viele andere Zerstörungen aus der Zeit des Bildersturms für die Kunstgeschichte Basels eine Katastrophe bedeuteten. Das Reformationsmandat vom 10. Februar 1529 schaffte in Basel die katholische Messe ab und verlangte die Einführung des evangelischen Gottesdienstes. Die ersten reformatorischen Bewegungen hatten in Basel bereits im Jahr 1522 eingesetzt.[9] Bildersturm und Reformation liessen die meisten Kunstwerke verschwinden;[10] der Bilderreichtum Basels zur Zeit des Konzils ist daher heute nur noch zu erahnen. Dies erschwert die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte Basels im 15. Jahrhunderts, haben sich doch – vor allem in den schriftlichen Quellen – viele Künstlernamen erhalten, deren Werk sich nicht mehr rekonstruieren lässt. Dennoch beansprucht die Arbeit, den spätmittelalterlichen Glanz Basels schildern zu können, besonders weil andere Gattungen wie etwa die Buchmalerei Werke der zeitgleich entstandenen Tafelmalerei reflektieren. Eine zweite Schwierigkeit ergibt sich durch den Umstand, dass zwar im Allgemeinen die Namen der Konzilsteilnehmer, jedoch nicht die der Mitglieder ihrer Entouragen, zu denen auch Künstler gehörten, verzeichnet sind. Daher lässt sich heute vor allem anhand der Kunstwerke selbst feststellen, ob auswärtige Kunstschaffende Bischöfen, Kardinälen oder weltlichen Herrschern nach Basel gefolgt sind.

8 Chronik des Konrad Schnitt, in: August Bernoulli (Hg.): Basler Chroniken, Bd. VI, Leipzig 1902, S. 116.

9 Kaspar von Greyerz: Basel zur Holbein-Zeit, in: Hans Holbein d.J. – die Jahre in Basel 1515–1532, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, München 2006, S. 72–78, hier S. 72.

10 Zu Reformation und Bildersturm in Basel siehe: Kaspar von Greyerz: Reformation, Humanismus und offene Reformationspolitik, in: Georg Kreis / Beat von Wartburg (Hg.): Basel – Geschichte einer städtischen Gesellschaft, Basel 2000, S. 80–109, und Lucas Burkart: Bild – Schatz – Geschichte. Medien und Politik im spätmittelalterlichen Basel, in: Sigrid Schade u. a. (Hg.): SchnittStellen, Basel 2005, S. 591–605. Vgl. auch den vielbeachteten Ausstellungskatalog zum Bildersturm: Cécile Dupeux / Peter Jezler / Jean Wirth (Hg.): Bildersturm – Wahnsinn oder Gottes Wille?, Ausst.-Kat. Bernisches Historisches Museum, Zürich 2000, sowie Jana Lucas: Spätmittelalterliche Buch- und Tafelmalerei im Bodenseeraum – Die Geschichte eines Verlustes, in: Hans W. Hubert u. a. (Hg.), Das Konstanzer Konzil. Weltereignis des Mittelalters 1414–1418. Essays, Stuttgart 2013, S. 199–203.

## 1.2 Das Konzil von Basel – eine Dauerinstitution

### Die ersten Jahre des Konzils

Kaum 20 Jahre nach dem Konzil von Konstanz tagte in Basel die zweite auf deutschem Boden ausgerichtete Generalsynode. Im Gegensatz zum Konstanzer Konzil entwickelte sich das Basler Konzil zu einer langwierigen Veranstaltung, die 18 Jahre andauern sollte.[11] Nachdem Papst Martin V. Kardinal Giuliano Cesarini am 1. Februar 1431 zum Konzilspräsident ernannt hatte, wurde das Konzil am 29. Juli desselben Jahres offiziell eröffnet.[12] Damit kam man dem auf dem Constantiense erlassenen Dekret «Frequens» nach, welches die regelmässige Einberufung von Generalkonzilien vorsah. Noch im Februar 1431 verstarb der konzilsfreundliche Papst Martin V.; ihm folgte am 3. März 1431 Eugen IV. als neuer Pontifex auf den Heiligen Stuhl. Dieser stand dem Konzil jedoch von Beginn an ablehnend gegenüber, was den Konflikt zwischen Konzil und Papst begründete und später zur Abspaltung der Anhänger Eugens IV. und der Einberufung des Konzils von Ferrara und Florenz im Jahr 1438 führte.

Das Basiliense erhielt anfangs kaum Resonanz, sodass zunächst nur wenige Teilnehmer nach Basel reisten. Eugen IV. nutzte Ende des Jahres 1431 die Gelegenheit, die Versammlung aufzuheben, um in Hinblick auf die in Aussicht stehenden Verhandlungen mit den Griechen ein neues Konzil nach Bologna einberufen zu können.[13] Doch die daraufhin einsetzenden diplomatischen und propagandistischen Bemühungen der Basler Konzilsversammlung aktivierten in ganz Europa zahlreiche Kräfte, die sich vom Basler Konzil die in Konstanz nicht zu Ende gebrachte Kirchen-

11 Ein ausführlicher chronologischer Abriss des Konzilsgeschehens liegt bisher nicht vor. Ich orientiere mich im Folgenden an Erich Meuthen: Art. «Basler Konzil», in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, München 1980, Sp. 1517–1521; Johannes Helmrath: Art. «Basel, Konzil von», Ereignisse, Organisation, kirchliche und kulturelle Bedeutung, in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 2, Basel 2003, S. 57f., sowie A. N. Edward D. Schofield: Art. «Basel-Ferrara-Florenz I», in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 5, Berlin 1980, S. 284–289. Für ausführliche Analysen zum Konzilsgeschehen vgl. Johannes Helmrath: Das Basler Konzil 1431–1449. Forschungsstand und Probleme, Köln 1987, sowie Stefan Sudmann: Das Basler Konzil. Synodale Praxis zwischen Routine und Revolution, Frankfurt am Main u. a. 2005. Beide mit ausführlichem Quellen- und Literaturverzeichnis. Eine knappe Zusammenfassung der Zeit des Schismas und der Reformkonzilien bietet darüber hinaus Paul Ourliac: Das Schisma und die Konzilien (1378–1449), in: Michel Mollat du Jourdin / André Vauchez (Hg.): Die Zeit der Zerreissproben (1274–1449), Freiburg u. a. 1991, S. 75–131, sowie Giuseppe Alberigo (Hg.): Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II., Düsseldorf 1993, S. 252–291.

12 Helmrath 2003, S. 57.

13 Meuthen 1980, Sp. 1517.

reform erhofften.[14] Die politisch-militärische Konsolidierung Frankreichs, welches sich seit langem im Krieg gegen England befand, das von den Hussiten angenommene Verhandlungsangebot des Basiliense, der beschwichtigende Einfluss Cesarinis und schliesslich die positive Haltung Kaiser Sigismunds festigten die Stellung des Basler Konzils, sodass Eugen IV. bis Ende 1433 das Konzil mit der Bulle «Dudum sacrum» wieder anerkannte und neue Legaten in die Rheinstadt schickte.[15] Für die Konzilsteilnehmer wurde nach einem Beschluss vom Juni 1433 das *studium generale* eingerichtet, welches als Vorläufer der im Jahr 1460 eröffneten Universität Basel betrachtet werden darf.[16]

Neben den Anstrengungen um die Anerkennung und Fortdauer des Konzils bestimmten Beschlüsse zur Absetzung des Papstes, zum Selbstverständnis als dem Papst übergeordnete Gewalt und zu Verfahrensfragen die ersten Jahre der Generalsynode.[17] In Anlehnung an die Organisation der römischen Kurie wurde in Basel ein vollständiger Verwaltungsapparat aufgebaut. Die Jahre bis 1436 waren durch die Reformarbeit geprägt. Dekrete wurden erlassen gegen unhaltbare Zustände im Klerus (Nichteinhaltung des Zölibats) sowie gegen die missbräuchliche Anwendung der Kirchenstrafen wie Exkommunikation und Interdikt, über die würdige Gestaltung der Messe und die Abschaffung der Annaten, die letztlich nicht durchgesetzt werden konnte,[18] des Weiteren über die Papstwahl und über die Verkleinerung des Kardinalkollegs.[19] Die Verhandlungen mit den Hussiten führten am 5. Juli 1436 zu den «Iglauer Kompaktaten», welche zunächst das Ende der Hussitenkriege markierten. Bereits im Frühjahr 1433 war eine böhmische Gesandtschaft der Einladung des Konzils nach Basel gefolgt.

## Der Bruch mit dem Papst

Der Konflikt über die Ortswahl für die Union mit den Griechen führte zur endgültigen Trennung zwischen der papstfreundlichen Minderheit und den übrigen Konzilsvätern und damit ab Mitte der 1430er Jahre zu einem erneuten Bruch mit Papst Eugen IV. Schliesslich trennten sich die Anhänger Eugens IV. in der 25. Session vom 7. Mai 1437 von der unter französischem Einfluss für Avignon eintretenden Mehr-

14 Ebd.

15 Ebd. sowie Schofield 1980, S. 284f.

16 Michael Lauener: Art. «Basel, Konzil von», Das Konzil, die Stadt Basel und die Eidgenossenschaft, in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 2, Basel 2003, S. 58. Vgl. auch Gießmann 2014, S. 274ff., sowie Helmrath 1987, S. 157–160.

17 Meuthen 1980, Sp. 1517.

18 Helmrath 2003, S. 57.

19 Meuthen 1980, Sp. 1517.

heit. In der Folge reiste die päpstliche Minderheit – darunter Nikolaus von Kues – aus Basel ab. Auch Cesarini schloss sich Anfang des Jahres 1438 der propäpstlichen Partei an, nachdem Eugen IV. am 18. September 1437 ein neues Konzil in Ferrara einberufen hatte, wo dann auch die byzantinische Delegation mit etwa 700 Personen im März 1438 eintraf.[20] Das Basler Konzil enthob unter der Führung des neuen französischen Konzilspräsidenten Kardinal Louis Aleman am 25. Juni 1439 Eugen IV. von seinen päpstlichen Funktionen und wählte am 5. November 1439 Herzog Amadeus VIII. von Savoyen als Felix V. zum neuen Pontifex.[21] Der Konzilspapst fand bei den europäischen Mächten nur geringe Unterstützung, doch erschien es einigen Fürsten vorteilhaft, sich beiden Päpsten gegenüber neutral zu positionieren.[22]

Ab 1437 entwickelte sich der Kampf gegen Eugen IV. und das damit verbundene Ringen um Anerkennung bei den europäischen Herrschern zur Haupttätigkeit des Basler Konzils, wodurch die Reformarbeit in den Hintergrund trat.[23] Die Verteidigung des korporativen, also konziliaren Charakters gegenüber dem monarchisch-päpstlichen Verfassungsprinzip dominierte nun als konziliaristischer Selbstzweck den Diskurs in Basel. Schliesslich wurde in der 33. Session am 16. Mai 1439 die bereits im Dekret «Haec sancta» verbalisierte Superiorität des Konzils als *veritas fidei catholicae* zum Dogma erklärt.[24] Die ebenfalls 1439 erfolgte Dogmatisierung der Unbefleckten Empfängnis Mariens (17. September 1439) zählt zu den wenigen gesamtkirchlich bedeutenden Konzilsbeschlüssen aus der Zeit nach der Abspaltung von Eugen IV.

Die ungewöhnlich lange Dauer der Konzilsversammlung liess ihre Beurteilung in der Christenheit immer problematischer werden. Die Synode diente nun zunehmend als kirchenpolitisches Druckmittel der Fürsten gegen den Papst.[25] Der französische König Karl VII. erkannte zwar das Konzil und diejenigen Reformen an, welche seinen Einfluss über die französische Kirche ausdehnten, wandte sich aber trotz Interventionen Basels selbst nicht gegen Eugen IV.[26] Die deutschen Kurfürsten verhielten sich ebenfalls neutral und leisteten zunächst keiner Seite Obödienz. Sie übernahmen zwar in der «Mainzer Akzeptation» im März 1439 zusammen mit Friedrich III. viele Basler Dekrete, erkannten aber zugleich auch Eugen IV. an.[27] Als Friedrich III. 1440 zum römischen König gewählt wurde und damit die deutsche Neutra-

20 Ebd., Sp. 1518, sowie Jan Louis van Dieten: Art. «Ferrara-Florenz, Konzil von», in: LexMa, Bd. 4, München 1989, Sp. 390–393, hier Sp. 391.

21 Zu Amadeus VIII. / Felix V. vgl. Gießmann 2014 sowie den Tagungsband Bernard Andenmatten / Agostino Paravicini Bagliani (Hg.): Amédée VIII – Félix V premier duc de Savoie et pape (1383–1451), Lausanne 1992. Siehe darin insbesondere Joachim W. Stieber: Amédée VIII et le concile de Bâle, S. 339–362.

22 Vgl. Schofield 1980, S. 287.

23 Meuthen 1980, Sp. 1518.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Schofield 1980, S. 287.

27 Ebd. sowie Meuthen 1980, Sp. 1518.

litätspolitik zugunsten Eugens IV. aufgab, erlitt die Basler Synode eine essentielle Schwächung, die auf lange Sicht zur Auflösung der Konzilsversammlung führte.[28] Zu Beginn der 1440er Jahre setzte ein starker Rückgang der Basler Konzilsteilnehmer ein, der nicht zuletzt auf einem Prestigegewinn Eugens IV. durch die 1439 erlangte Union mit den Griechen in Florenz fusste. Nachdem der Konzilspapst Felix V. den päpstlichen Hof 1442 von Basel nach Lausanne verlegt und sich im Jahr 1443 mit dem Übertritt König Alfons V. von Neapel zu Eugen IV. ein wichtiger Souverän vom Konzil abgewendet hatte, wurde der Verfall der Synode immer deutlicher.[29] Im Mai 1443 trat das Konzil zu einer letzten Versammlung zusammen, doch erst auf Druck Friedrichs III. wurde die Synode 1448 im Nachgang des Wiener Konkordats von den Stadtbehörden gezwungen, Basel zu verlassen.[30] Das Konzil zog am 4. Juli 1448 aus Basel ab und tagte seither als Rumpfkonzil in Lausanne.[31] Nachdem Felix V. am 7. April 1449 abgedankt hatte, beschloss man am 25. April 1449, die Synode aufzulösen.[32]

Was blieb vom Basler Konzil? Die Ekklesiologie des sogenannten Basler Konziliarismus, die schlagwortartig mit Begriffen wie Repräsentation, Konsens und konziliarer Unfehlbarkeit beleuchtet werden kann, gilt als eine der wichtigsten Errungenschaften des Konzils.[33] Im Fokus stand dabei immer die Frage nach der Superiorität von Konzil oder Papst.[34] Der andauernde Konflikt zwischen monarchischer und korporativer Theorie führte – mit den Worten Johannes Helmraths – zum «grössten Traktatkrieg vor der Reformation».[35] Damit bildete das Basler Konzil, wie es Erich Meuthen formulierte, einen «dramatischen Höhepunkt der europäischen Verfassungsdiskussion».[36] Obwohl sich die Selbstidentifikation des Konzils mit der Gesamtkirche politisch als nicht tragfähig erwies, konnte das Basiliense eine antipäpstliche Bewegung in Gang setzen, die knapp 70 Jahre später in der Reformation kulminieren sollte.

28 Schofield 1980, S. 287.
29 Meuthen 1980, Sp. 1518.
30 Schofield 1980, S. 287.
31 Meuthen 1980, Sp. 1519.
32 Schofield 1980, S. 287, sowie Meuthen 1980, Sp. 1519.
33 Helmrath 2003, S. 58.
34 Ebd.
35 Ebd.
36 Meuthen 1980, Sp. 1520.

## Zusammensetzung und Organisation des Konzils

Wie gestaltete sich der Alltag der Konzilsversammlung in Basel? Alle inkorporierten Kleriker, vom Kardinal bis zum Priester, konnten als Konzilsväter abstimmen.[37] Anders als noch in Konstanz war das Basiliense nicht in Nationen, sondern in vier Fachdeputationen organisiert: die «Deputatio fidei», die «Deputatio pacis», die «Deputatio pro reformatorio» sowie die «Deputatio pro communibus».[38] Das Plenum trat regelmässig in Generalkongregationen und feierlichen Sessionen zusammen. Von den zusammen etwa 3500 inkorporierten Mitgliedern hielten sich aufgrund der starken Fluktuation im Allgemeinen höchstens 500 Teilnehmer zur gleichen Zeit in Basel auf.[39] Ein Grossteil der Teilnehmer waren Mitglieder von Stiften und Universitäten und zählte zur mittleren Klerusschicht.[40] Elf Orden, neun Universitäten, zehn Könige und
18 Herzöge liessen sich durch Gesandte in Basel vertreten.[41] Hinsichtlich ihrer politischen Herkunft und Anzahl stellten die Konzilsteilnehmer aus französischen, süddeutschen und savoyischen Herrschaftsgebieten den überwiegenden Anteil dar.[42] Zwischen diesen Regionen, welche Basel auch geografisch am nächsten lagen, lässt sich zugleich auf künstlerischer Ebene ein reger Austausch beobachten, wie im Verlauf der Arbeit gezeigt werden soll.

## Das Konzil von Ferrara-Florenz

Ende des Jahres 1437 verlegte Papst Eugen IV. das Konzil von Basel nach Ferrara, wo am 8. Januar 1438 unter der Präsidentschaft von Kardinal Niccolò Albergati die Geschäfte aufgenommen wurden.[43] Neben dem Basler Konzil hatte auch Eugen IV. mit den Griechen über einen gemeinsamen Konzilsort verhandelt. Eugen IV. nutzte die

37 Helmrath 2003, S. 57.

38 Ebd. sowie zur Entstehung der Deputationen vgl. Hans-Jörg Gilomen: Bürokratie und Korporation am Basler Konzil. Strukturelle und prosopographische Aspekte, in: Müller/Helmrath 2007, S. 205–255, bes. S. 211ff.

39 Helmrath 2003, S. 57.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Bei der Schilderung des Konzils von Ferrara-Florenz beziehe ich mich vor allem auf Joseph Gill: Art. «Das Konzil von Florenz», in: Theologische Realenzyklopädie 1980, Bd. 5, S. 289–296, sowie auf Van Dieten 1989. Eine umfassende Analyse des Konzils von Ferrara-Florenz bieten: Joseph Gill: The Council of Florence, Cambridge 1959; August Leidl: Die Einheit der Kirchen auf den spätmittelalterlichen Konzilien von Konstanz bis Florenz, Paderborn 1966 sowie Jean Décarreaux: Les Grècs au Concile de l'Union Ferrare-Florence (1438–1439), Paris 1970.

Forderung der Griechen nach einer guten Erreichbarkeit des Ortes, um die Verlegung der Basler Synode nach Italien zu forcieren und die Basler dadurch handlungsunfähig zu machen.[44] Die Gesandten Eugens IV., unter denen sich auch Nikolaus von Kues befand, konnten die Griechen letztlich von einer Teilnahme am Konzil überzeugen. Man einigte sich auf die oberitalienische Stadt Ferrara als Ort der Synode. Am 18. Oktober 1437 verliessen die Griechen auf einer eigens zu ihrer Abholung ausgesandten päpstlichen Flotte Konstantinopel in Richtung Italien. Die Basler Delegation musste sich hingegen erfolglos vom Bosporus auf die Heimreise begeben.[45] Ausschlaggebend für die Entscheidung der Byzantiner war vor allem, dass sie von Eugen IV. und Kaiser Sigismund leichter als von den Baslern wirkungsvolle militärische Unterstützung gegen die Türken erwarten konnten.[46]

Nur ein kleiner Teil der Basler Konzilsväter folgte der Verlegung der Synode von Basel nach Ferrara. Nachdem die byzantinische Delegation, bestehend aus Kaiser Johannes VIII. Paläologos, dem achtzigjährigen Patriarchen Joseph II. sowie zwanzig Metropoliten und Klerikern, die alle zusammen mit ihrem Gefolge und Hofstaat etwa 700 Personen ausmachten, Anfang März 1438 in Ferrara eingetroffen war, wurde das Konzil am 9. April feierlich eröffnet.[47] Da die Verhandlungen über eine militärische Hilfe für Byzanz nicht aufgenommen werden konnten, erzwang Johannes VIII. Paläologos den Aufschub der Plenarsitzungen.[48] Grund des Aufschubs waren der Tod Kaiser Sigismunds am 9. Dezember des Vorjahres sowie die fehlende Teilnahme weltlicher Vertreter am Konzil. Jedoch entsandten in der Folge lediglich René d'Anjou und Philipp von Burgund offizielle Repräsentanten. Die erste Plenarsitzung fand schliesslich am 8. Oktober 1438 statt. Thematisiert wurde sogleich der grösste theologische Dissens zwischen der Ost- und Westkirche, nämlich die Legitimität des lateinischen Zusatzes *filioque* zum Glaubensbekenntnis, der im Bekenntnis der orthodoxen Kirche nicht enthalten ist. Zähe Verhandlungen und Unstimmigkeiten führten dazu, dass die Byzantiner schon bald die Abreise erwogen. Kaiser Johannes VIII. Paläologos konnte am 10. Januar 1439 die Mehrheit davon überzeugen, der vom Papst gewünschten Verlegung des Konzils nach Florenz zuzustimmen.[49] Der Grund der Verlegung war weniger die Pest in Ferrara als eine mögliche militärische Bedrohung der Stadt durch den Herzog von Mailand, Filippo Maria Visconti, sowie die Finanzierung des Konzils, welcher der Papst schon lange nicht mehr nachkommen konnte, durch die Medici.[50] Da sich beide Verhandlungsparteien in der Frage nach

44 Van Dieten 1989, Sp. 390.
45 Vgl. Gill 1980, S. 289, sowie Van Dieten 1989, Sp. 390.
46 Van Dieten 1989, Sp. 390.
47 Ebd., Sp. 391.
48 Ebd.
49 Ebd.
50 Gill 1980, S. 291.

dem *filioque* nicht einigen konnten, wurde im April eine Kommission aus je zehn Delegierten beider Kirchen einberufen.[51] Obzwar die Formulierungen der Byzantiner nicht angenommen wurden, erklärten sich nach einer Rede Eugens IV. am 30. Mai 1439 Patriarch Joseph II. und zehn griechische Bischöfe zur Anerkennung des *filioque* bereit.[52] Zugleich versicherte sich Kaiser Johannes VIII. Paläologos militärischer Unterstützung durch Eugen IV.[53] Endlich konnte am 5. Juli 1439 das Einigungsdekret «Laetentur coeli» unterzeichnet werden. Der tags darauf nach lateinischem Ritus zelebrierte Einigungsgottesdienst führte jedoch zu einem Eklat, da die Bitte des byzantinischen Kaisers an die Lateiner, an einer griechischen Eucharistiefeier teilzunehmen, abgelehnt wurde. Die Griechen reisten daraufhin ab.[54]

Auch nach der Union mit den Griechen wurde der Kampf gegen die Basler Synode fortgeführt. Er gipfelte darin, dass die Basler am 16. Mai 1439 das Konzil von Florenz für schismatisch erklärten und Eugen IV. am 4. September desselben Jahres das Basler Konzil mit der Bulle «Moyses vir Dei» verurteilte.[55] Weitere Verhandlungen erzielten die Wiedervereinigung mit der armenischen Kirche von Caffa, der jakobitischen Kirche von Ägypten, Libyen und Jerusalem und mit dem König von Bosnien, der syrischen Kirche des Zweistromlandes und den kleinen Gemeinden der chaldäischen Nestorianer und der Maroniten auf Zypern.[56] 1443 wurde das Konzil von Florenz nach Rom verlegt. Es bleibt unklar, wann genau es beendet wurde, da kein Auflösungsdekret überliefert ist.[57]

In Konstantinopel wurde die Union als Verrat an der Orthodoxie betrachtet. Daher widerriefen die meisten der Griechen, die das Dekret «Laetentur coeli» unterzeichnet hatten, die Einigung nachträglich.[58] Johannes VIII. Paläologos verkündete die Union nie.[59] Als der letzte byzantinische Kaiser Konstantin XI. (1449–1453) sie am 10. Dezember 1452 dennoch bekannt gab, stiess er auf umfangreichen Widerstand, zumal weitere zugesagte westliche Militärhilfe nach dem gescheiterten Kreuzzug von Varna am Schwarzen Meer 1444, der die Osmanen aus Europa vertreiben sollte und bei dem Kardinal Cesarini und König Wladislaw III. von Polen und Ungarn getötet wurden, nicht in Aussicht stand.[60] Nach wochenlanger Belagerung stürmte am 29. Mai 1453 Sultan Mehmet II. Konstantinopel.

51 Van Dieten 1989, Sp. 392.
52 Gill 1980, S. 292, sowie Van Dieten 1989, Sp. 392.
53 Van Dieten 1989, Sp. 392.
54 Ebd.
55 Ebd.
56 Ebd.
57 Gill 1980, S. 294.
58 Van Dieten 1989, Sp. 392f.
59 Ebd.
60 Van Dieten 1989, Sp. 393, sowie Gill 1980, S. 293.

Obwohl die Kirchenunion zwischen der Ost- und Westkirche nie richtig vollzogen wurde, beschäftigten sich die Humanisten aufgrund des Konzils von Ferrara-Florenz und des Zusammentreffens der byzantinischen und lateinischen Gelehrten nun verstärkt mit der griechischen Kultur und Geschichte. Künstlerisch belegen unter anderem die durch Antonio Pisanello von Johannes VIII. Paläologos gefertigten Medaillen und die dazugehörigen Zeichenstudien der griechischen Gesandtschaft das weitreichende Interesse an den Byzantinern.

## Geballtes Wissen – der intellektuelle Diskurs im konziliaren Basel

Oft wurde das Basler Konzil als Ideenbörse, Kommunikationszentrum sowie als Diffusionsort des italienischen Humanismus beschrieben.[61] Herausragende Theoretiker wie Nikolaus von Kues, Johannes von Ragusa, Niccolò Tudeschi, Heymericus de Campo oder Johannes von Segovia, der nach Ablauf der Generalsynode die monumentale Geschichte des Konzils «Historia gestorum generalis synodi Basiliensis» verfasste,[62] prägten das intellektuelle Klima des Basiliense. Viele italienische Humanisten besuchten Basel als Kuriale, Gesandte oder Sekretäre. Namentlich ist die Anwesenheit von Giovanni Aurispa, Stefano Caccia, Ambrogio Traversari, Francesco Pizolpasso, Pietro Donato, Enea Silvio Piccolomini, Petrus de Noxeto, Ugolino Pisani, Gregorio Corraro und Ludovico da Pirano nachweisbar.[63] Ihre Teilnahme belegt die Bedeutung der Stadt Basel als Ausgangspunkt für die Diffusion des italienischen Humanismus nördlich der Alpen. Besonders verdient gemacht hat sich Johannes Helmrath mit Forschungen über die kulturelle Bedeutung des Basler Konzils.[64] Er benennt einen Basler Kreis von Humanisten um Enea Silvio Piccolomini, dem Männer wie Petrus de Noxeto, Giovanni Campisio, Scipione Mainenti, Cinzio Romano und Francesco Pizolpasso aus Pavia angehörten.[65]

Doch genügt es in Hinblick auf kunsthistorische Fragestellungen nicht, allein die Präsenz der Humanisten auf dem Konzil zu konstatieren. Vielmehr muss es um die Frage gehen, ob in ihren Schriften Themen verhandelt wurden, welche die Kunst be-

61 Kurt Flasch: Nikolaus von Kues in seiner Zeit: ein Essay, Stuttgart 2004, S. 23ff.; Helmrath 2004; Miethke 2007.

62 Johannes de Segobia: Historia gestorum generalis synodi Basiliensis, ed. Ernestus Brink et Rudolfus Beer, Wien 1873–1935.

63 Johannes Helmrath: «Vestigia Aeneae imitari»: Enea Silvio Piccolomini als «Apostel» des Humanismus: Formen und Wege seiner Diffusion, in: Ders. / Ulrich Muhlack / Gerrit Walther (Hg.): Diffusion des Humanismus: Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten, Göttingen 2002, S. 99–141, hier S. 105, sowie Helmrath 2004, S. 13.

64 V. a. Helmrath 2002 und Helmrath 2004.

65 Helmrath 2002, S. 105. Zum Basler Humanistenkreis vgl. Georg Voigt: Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, oder, das erste Jahrhundert des Humanismus, 2 Bde., Berlin 1960, Bd. 1, S. 221–224.

treffen, und in welchem Umfang ihre Anwesenheit sowie diejenige weltlicher Herrscher das Erscheinen von Künstlern auf dem Konzil motivierte. Inwiefern entwickelte sich damals in Basel eine Atmosphäre, welche – um mit Johannes Helmrath zu sprechen – die Antikenrezeption allgemein, die Performanz des italienischen Humanismus, den Transfer der damit verbundenen Techniken und Denkweisen sowie die mit ihm einhergehenden Neuerungen in der bildenden Kunst in Basel und dem Oberrheingebiet unterstützte?[66] Es muss offen bleiben, ob das Konstanzer und das Basler Konzil trotz ihrer grossen Diffusionsmöglichkeiten letztlich für den Humanismus und die bildende Kunst im Norden eine Generation zu früh kamen.[67] Denn ungeachtet aller humanistischen Aktivitäten auf den deutschen Konzilien war weder in Konstanz noch in Basel oder in Süddeutschland die Bildungselite nach Ablauf der Konzilsepoche humanistisch geprägt.[68] Schon Enea Silvio Piccolomini konstatierte während des Konzils, die Basler seien an antiker Literatur nicht interessiert und würden nicht einmal den Namen Ciceros oder eines anderen antiken Redners kennen.[69] Ein abschliessendes Urteil über das Mass einer indirekten, gleichsam subkutanen Übernahme humanistischen Gedankenguts zu fällen erscheint nur schwer möglich.

Im Folgenden soll überblicksartig das stark von der Anwesenheit italienischer Humanisten geprägte geistige Klima in Basel beschrieben werden. Vieles kann an dieser Stelle nur angerissen werden; die wenigen und lediglich schlaglichtartig vorgestellten Denker bilden zweifelsohne nur einen kleinen Ausschnitt der Konzilselite.

Als die in kulturell-geistiger Hinsicht wichtigsten Protagonisten des Konzils gelten Enea Silvio Piccolomini sowie Nikolaus von Kues (1401–1464).[70] Der Kusaner, der bereits von Ernst Cassirer als Vermittler zwischen Mittelalter und Renaissance verstanden und von Rudolf Haubst als «Pförtner der neuen Zeit» bezeichnet wurde,[71] darf ebenso wie Piccolomini als Brückenfigur zwischen Italien und dem Reich betrachtet werden. Vor allem an diesen beiden Hauptfiguren, insbesondere an Nikolaus von Kues, wurde bisher der Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien zu Beginn der Renaissance personalisiert, und in diesem Zusammenhang wurden auch Fragen nach Austausch, Wechselwirkungen und Rezeption gestellt.[72]

66 Vgl. Helmrath 2002, S. 15.

67 Vgl. ebd., S. 16.

68 Vgl. Helmrath 2004, S. 52.

69 «Scientias non affectant neque peritiam gentilium litterarum, ut nec Ciceronem nec alium quemuis oratorum nominari audiuerint.» Enea Silvio Piccolomini in einem Brief an Kardinal Giuliano Cesarini von 1433/34, zitiert nach Hartmann 1951, S. 32.

70 Eine kurze Einführung zu Enea Silvio Piccolomini findet sich auf S. 48f. dieser Arbeit.

71 Ernst Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig 1927; Rudolf Haubst: Nikolaus Kusanus – Pförtner der neuen Zeit, Trier 1988.

72 Etwa in Helmrath 2002, S. 99–141, oder Martin Thurner (Hg.): Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien, Berlin 2002.

Den Konzilstraktat «De concordantia catholica» aus den Jahren 1432/33 beginnt Nikolaus von Kues mit den nachstehenden Zeilen, in denen er sich als Mensch eines neuen Zeitalters definiert:

> Videmus autem per cuncta ingenia etiam studiosissimorum omnium liberalium ac mechanicarum artium vetera repeti, et avidissime quidem, ac si totius revolutionis circulus proximo compleri spectaretur, resumimus non tantum graves sententiosos auctores, verum et eloquio et stilo et forma litterarum antiqua videmus omnes delectari, maxime quidem Italos, qui non satiantur disertissimo, ut natura Latini sunt, huius generis litterali eloquio, sed primorum vestigia petentes Graecis litteris maximum etiam studium impendunt.[73]
>
> Aber wir sehen auch, dass bei allen grossen Geistern sich das zum Alten gehörige wiederholt, besonders bei denen, die den freien und mechanischen Künsten nachgehen. Jedenfalls nehmen wir sehr begierig die gewichtigen und gedankenreichen Autoren wieder in Besitz; es ist, als wenn eine ungeheure Kreisbewegung buchstäblich wieder an ihren Ausgangspunkt gelangt. Aber nicht nur das; wir sehen, dass alle von der antiken Literatur wirklich entzückt sind, vom Ausdruck, vom Stil, von der literarischen Gestalt. Am meisten freilich die Italer – ihrer Natur nach Lateiner –, denen die hoch beredte, buchstäbliche Sprachkunst ihres Volkes nicht genügt; sondern welche die Spuren der Alten anstrebend intensiv die Literatur der alten Griechen studieren.[74]

Cusanus nimmt hier konkret Stellung zur kulturellen Situation seiner Zeit und verortet sich an den Beginn der Renaissance.[75] Es bestehe, so hebt er hervor, sowohl in den freien als auch in den mechanischen Künsten ein Eifer, sich anzueignen, was die Antike geleistet habe. Auch geht der Theologe darauf ein, dass sich heute viele an den Inhalten und an der schönen literarischen Form antiker Autoren erfreuten. Inzwischen seien die Italiener dabei, sich auch den Gedanken- und Formenschatz Griechenlands anzueignen. Wir Deutschen, setzt Cusanus fort, seien unter abwei-

73 Nicolaus Cusanus: De concordantia catholica, ed. Gerhard Kallen, (opera omnia Bd. 14), Hamburg 1959–1968, Praefatio n. 2, 25–33, S. 3.

74 Übersetzung der Autorin.

75 Das «Renaissancebewusstsein» der *concordantia catholica* bedeutet zufolge Kurt Flasch bei Cusanus das Quellenstudium der antiken Kirchengeschichte und mittelalterlicher Reichs- und Papstgeschichte zum Zweck der Wiederherstellung des alten Rechtes. Verbunden sei damit die Aufforderung zur *concordantia*, insbesondere von Kaiser und Bischöfen, damit Kirche und Reich reformiert werden können. In diesem Sinne bedeute es Abstandsbewusstsein von der mittelalterlichen Entwicklung von Kirche und Reich, bleibe aber immer noch bezogen auf die mittelalterlichen Instanzen Kaiser und Papst. Kirchliche Missstände und der Verfall des Reiches hätten zu Befremden gegenüber dem gegenwärtigen Zustand geführt. Erst durch die Frage, wann und wo der Niedergang begann, habe ein neuer Blick in die Vergangenheit entstehen können. Diese Suche habe jetzt, mit Cusanus, ein neues Instrument gewonnen, nämlich das genaue, das philologische, das historische Studium der Texte. Insofern, so Flasch, habe Cusanus mit «De concordantia catholica» einen Weg beschritten, dessen Ende er nicht überschauen konnte. Kurt Flasch: Nikolaus von Kues, Geschichte einer Entwicklung: Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie, Frankfurt am Main 1998, S. 88.

chenden Sternen geboren: Wir hätten nicht die Leichtigkeit des Stils und der Form der Italiener.

Zum Konzil reiste ferner als Vertreter der Universität Köln der Brabanter Gelehrte Heymericus de Campo (1395–1460), der im Jahr 1425 in Köln Nikolaus von Kues unterrichtet hatte. In seiner Schrift «De sigillo aeternitatis», einer von mehreren im Zuge des Konzils entstandenen Abhandlungen, versucht Heymericus, im Kontext zwischen Malerei und Philosophie die Ganzheit des menschlichen Wissens in farbigen Diagrammen zu verbildlichen.[76] Die Grundfigur des Diagramms besteht bei Heymericus aus einem in einen Kreis eingeschriebenen gleichseitigen Dreieck, von dessen Ecken Radien in den Mittelpunkt des Kreises verlaufen. Heymericus bezeichnet die Darstellung als «Siegel» beziehungsweise «Abdruck der Ewigkeit».

Heymericus de Campo wurde gelegentlich mit den Grössen der altniederländischen Malerei wie Jan van Eyck in Zusammenhang gebracht, wie es etwa Harald Schwaetzer in seinen Forschungen zu diesem Thema ausgelotet hat.[77] Bekanntheit erlangte der Brabanter zudem durch seine Koran-Interpretationen, mit denen er unter anderem Nikolaus von Kues beeinflusste. Die Auseinandersetzung mit dem Koran, der in Basel von vielen Gelehrten erstmals studiert wurde, spielte in Hinblick auf die Vorbereitungen für die Verhandlungen mit den Byzantinern eine entscheidende Rolle.[78]

Auf dem Konzil entstanden neben kirchenpolitischen Schriften auch literarische Texte. 1440 verfasste Enea Silvio Piccolomini den «Libellus dialogorum de auctoritate concilii generalis ac de gestis Basileensium et Eugenii papae contradictione».[79] In dem als Doppeldialog konzipierten Text diskutieren zum einen Nikolaus von Kues und

76 Vgl. Lioba Geis: Das «Siegel der Ewigkeit» als Universalsymbol. Diagrammatik bei Heymericus de Campo (1395–1460), in: Dominik Gross / Stefanie Westermann (Hg.): Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften, Kassel 2007, S. 131–148. Harald Schwaetzer: Bunte Geometrie. Die Farben im Sigillum aeternitatis des Heymericus de Campo im Kontext von Malerei und Philosophie, in: Klaus Reinhardt (Hg.): Heymericus de Campo: Philosophie und Theologie im 15. Jahrhundert, Regensburg 2009, S. 183–204, sowie Cecilia Rusconi: Symbolik und Wissenschaft bei Heymericus de Campo und Nicolaus Cusanus, in: Klaus Reinhardt (Hg.): Heymericus de Campo: Philosophie und Theologie im 15. Jahrhundert, Regensburg 2009, S. 169–182. Zum «Siegel der Ewigkeit» allgemein siehe Florian Hamann: Das Siegel der Ewigkeit. Universalwissenschaft und Konziliarismus bei Heymericus de Campo, Münster 2006.

77 Als Ergebnis der Forschungen des Cluster «Theorien des Sehens und Techniken der Visualisierung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts» des Flämischen Akademischen Zentrums der Königlich Flämischen Akademie der Wissenschaften von Belgien entstand der Band Wolfgang Christian Schneider / Harald Schwaetzer / Marc de Mey / Inigo Bocken: «videre et videri coincidunt» – Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Münster 2010.

78 Vgl. dazu den Abschnitt «Die Generation Basel und der Koran» bei Florian Hamann: Das Siegel der Ewigkeit. Universalwissenschaft und Konziliarismus bei Heymericus de Campo, Münster 2006, S. 37–42.

79 Enea Silvio Piccolomini: Libellus dialogorum de auctoritate concilii generalis ac de gestis Basileensium et Eugenii papae contradictione, in: Analecta monumentorum omnis aevi Vindobonensia, hg. von Adam

Stefano Caccia, zum anderen Enea Silvio Piccolomini und Martin Le Franc miteinander. Letztere haben sich, so der Text, von ihren Konzilsverpflichtungen freigemacht, um vor den Toren der Stadt Basel über die Wiesen Hüningens zu spazieren. Zwischen beiden entspinnt sich ein Gespräch über die Annehmlichkeiten des Landlebens, fernab von Konzilsgeschäften, Studien und enervierenden Tischgebeten.[80] Als sie jedoch den Kusaner und seinen Begleiter sich nähern sehen, suchen sie ein Versteck hinter einem Busch und belauschen das Gespräch der beiden Männer. An dieser Stelle nimmt der zunächst etwas launig erscheinende Text schlagartig eine brisante politische Wendung, denn nun geht es um die pro- und antipäpstlichen Parteien des Konzils. Enea Silvio Piccolomini, der zum Sekretär des Konzilspapstes Felix V. aufgestiegen war, schrieb das Stück vermutlich als Antwort auf die Stellungnahme des Kusaners zu einem Gutachten der Kölner Universität in der Konzilsfrage. Cusanus hatte bereits 1437 klar für Papst Eugen IV. Position bezogen.[81]

Neben dem «Libellus dialogorum» zählen die beiden Stadtbeschreibungen Basels von Enea Silvio Piccolomini zum literarischen Vermächtnis aus der Konzilszeit. Sie vermitteln noch heute ein lebendiges Bild der Konzilsstadt und werden daher im 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlich erläutert. Ebenfalls zu nennen ist der als kunstsinnig bekannte Kardinal Niccolò Albergati, welcher bei den Verhandlungen über die Stiftungen der Isabella von Portugal, Herzogin von Burgund, an die Basler Kartause intervenierte (4. Kapitel).

## 1.3 Methodische Überlegungen

Im Folgenden werden die wichtigsten im Kontext des Basler Konzils entstandenen Kunstwerke analysiert und parallel die Auswirkungen dieses europäischen Grossereignisses auf das künstlerische Schaffen der 30er und 40er Jahre des 15. Jahrhunderts

Franz Kollár, Teil II, Vindobonae 1762, Sp. 686–790. Zum Libellus dialogorum vgl. etwa Fritz Nagel: Der belehrte Lehrer. Nicolaus Cusanus und Enea Silvio Piccolomini, in: Terzoli 2006, S. 35–54, S. 41ff.

80 Ein unterhaltsam-lehrreicher Essay über das Natur- und Landschaftsverständnis von Piccolomini bzw. Pius II. findet sich bei Arnold Esch: Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II., München 2008, bes. das Kapitel «Auf Ausflug mit Pius II. Ein Papst erlebt die Landschaft der Frührenaissance», S. 6–68.

81 Nikolaus von Kues war bei der Spaltung des Konzils auf Seiten der Minderheit geblieben, welche für sich in Anspruch nahm, der *sanior pars* des Konzils zu sein. Dieses Argument wird im Dialog von Stefano Caccia zerlegt. Seine Theorie über die Auswahl der beschlussfähigen Prälaten nach Amt und Fähigkeit sei falsch und das Dekret der *sanior pars* nicht gültig gewesen. Piccolomini tritt allerdings nicht selbst als Redner auf, sondern verbirgt die eigene Meinung hinter der Aussage des Freundes Stefano Caccia. Im 14. Dialog, jedoch nicht im wirklichen Leben, gab sich Cusanus geschlagen und bekannte sich als gewandelt. Vgl. Wilhelm Baum: Nikolaus von Kues und Enea Silvio Piccolomini – eine Humanistenfreundschaft?, in: Thurner 2002, S. 315–338, hier S. 322.

thematisiert. Dabei werden Ansätze der Kulturtransferforschung aufgegriffen und weiterentwickelt. Entgegen der traditionellen Wirkungs-, Einfluss- und Rezeptionsgeschichte versucht diese Arbeit nicht nur, Prozesse des künstlerischen Austauschs zu beschreiben, sondern sie untersucht vielmehr die Gründe der Inanspruchnahme fremder künstlerischer Formen und Techniken sowie deren Funktionen und Wirkungen in einem neuen Zusammenhang. Aus einer kunst- beziehungsweise kulturhistorischen Perspektive lässt sich unter dem Aspekt des Kulturtransfers mit folgenden Fragekomplexen auf das Basiliense blicken:[82] Wie stellt sich der Austausch 1. auf formaler Ebene (z. B. in Malweise und Material, in stilistischen Besonderheiten oder Bildformaten) und 2. auf inhaltlich-thematischer Ebene dar (z. B. Bildthemen wie Landschaftsdar-

82 Grundlegende Beiträge zur Kulturtransferforschung lieferten vor allem die französischen Germanisten Michel Espagne und Michael Werner. Sie untersuchten, später zusammen mit dem deutschen Kulturwissenschaftler Matthias Middell, wie sich die Gelehrtenkultur zwischen Frankreich und Deutschland zur Zeit der Nationalstaatenbildung gegenseitig bedingte. Die Methode fokussiert nicht mehr den Einfluss einer «Kultur» auf eine andere, sondern analysiert die wechselseitige Durchdringung von Kulturen. Aus der Vielzahl der mittlerweile zur Kulturtransferforschung entstandenen Publikationen seien die folgenden exemplarisch herausgegriffen: Michel Espagne / Michael Werner (Hg.): Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII$^{e}$ et XIX$^{e}$ siècle), Paris 1988; Michel Espagne: Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle, in: Genèses 17 (1994), S. 112–121; Michel Espagne: Au delà du comparatisme, in: Ders.: Les transferts culturels franco-allemands, Paris 1999, S. 35–49; Michel Espagne: Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften, in: Comparativ 10, 1 (2000), S. 42–61; Michel Espagne: Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung, in: Wolfgang Schmale (Hg.): Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Innsbruck u. a. 2003, S. 63–75; Michel Espagne: Jenseits der Komparatistik. Zur Methode der Erforschung von Kulturtransfers, in: Ulrich Mölk (Hg.): Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medien transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung, Göttingen 2006 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Bd. 273), S. 13–32; Matthias Middell: Kulturtransfer und historische Komparatistik. Thesen zu ihrem Verhältnis, in: Comparativ 10, 1 (2000), S. 7–41; Ders. (Hg.): Kulturtransfer und Vergleich, Leipzig 2000; Ders.: Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten, in: Andrea Langer / Georg Michels (Hg.): Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien, Stuttgart 2001, S. 15–51; Michael Werner: Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kulturtransfer-Forschung, in: Lothar Jordan / Bernd Kortländer (Hg.): Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa, Tübingen 1995, S. 20–33; Michael Werner / Bénédicte Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft, 28/4 (2002), S. 607–636; Michael Werner / Bénédicte Zimmermann: De la comparaison à l'histoire croisée, Paris u. a. 2004; Michael Werner: Transfer und Verflechtung. Zwei Perspektiven zum Studium soziokultureller Interaktionen, in: Helga Mitterbauer / Katharina Scherke (Hg.): Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart, Wien 2005, S. 95–108, sowie Wolfgang Schmale (Hg.): Kulturtransfer: Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Innsbruck 2003; Peter Burke: Kultureller Austausch, Frankfurt am Main 2000; Thomas Fuchs / Sven Trakulhun (Hg.): Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850, Berlin 2003.

stellungen, Porträts, Individualisierung der Personendarstellung)? 3. Wie lassen sich die Transferprozesse kategorisieren (z. B. als Modifizierung, Aneignung, ‹kreative Rezeption›, Synkretismus, Nachahmung, Akkommodation etc.)? 4. Welche Rolle spielen Akteure (Künstler, Auftraggeber, Trägergruppen, Institutionen) und Systeme, in denen die Akteure handeln und den Austausch fördern und lenken (Kirche, Städte, Reich, Länder, Universitäten)? Zusammengefasst heisst das: Wie lässt sich am Beispiel des Konzils von Basel mit kunsthistorischen Methoden ein spätmittelalterlicher Kulturaustausch beschreiben und rekonstruieren? Welche verschiedenen künstlerischen Positionen werden artikuliert und über welche Medien werden diese ausgetauscht? Wie werden Kunstwerke reproduziert und modifiziert? Gibt es Kunstgattungen, bei denen sich in der Konzilszeit ein besonders intensiver Austausch beobachten lässt (z. B. zwischen Tafel- und Buchmalerei), und welche Personengruppen dienen dabei als Funktionsträger? Welche Bedeutung haben personale Vermittler und ‹Kulturträger› bei Transferprozessen? Welcher Stellenwert im Transferprozess ist – neben der Tafel- und Buchmalerei sowie der Grafik – Gattungen wie Textilkunst, Glasmalerei sowie liturgischem Gerät beizumessen?

Nicht erst die Kulturtransferforschung hat eine Analyse der wechselseitigen Vermittlungskanäle von künstlerischen Austauschprozessen angeregt, vielmehr bildete deren Untersuchung von jeher einen integralen Bestandteil der kunstgeschichtlichen Forschung. Bereits 1902 ging Julius von Schlosser Fragen zur künstlerischen Überlieferung im Spätmittelalter nach und untersuchte dabei die Rolle von Modellbüchern.[83] Robert W. Scheller erläuterte anhand umfangreicher Beispiele die Bedeutung von Zeichnungen und Modellbüchern für künstlerische Übertragungsprozesse in Mittelalter und Renaissance.[84] Im Zusammenhang des Transfers von architektonischem Formengut stellte Mario Carpo 2001 die Frage, wie man ein Bauwerk imitieren könne, ohne es jemals gesehen zu haben. Carpo analysierte dabei das Verhältnis von mündlicher Tradierung und gezeichneter Überlieferung von Kunstwerken, wobei sich Letztere mit Beginn der Renaissance immer mehr durchsetzen konnte.[85] Besonders wies Carpo auf die abweichende Darstellung von Zeichnungen gegenüber dem originalen Artefakt hin, da der kreative Prozess des Abzeichnens immer eine Veränderung und Variabilität impliziere.[86] Gedruckte Blätter hingegen seien bei der weiteren

83 Julius von Schlosser: Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XIX (1902), S. 279–286 und 318–326.

84 Robert W. Scheller: Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470), Amsterdam 1995.

85 Mario Carpo: How do you imitate a building that you have never seen? Printed images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 64, H. 2 (2001), S. 223–233.

86 Ebd., S. 230.

Verbreitung weniger anfällig für Modulationen als Zeichnungen. Der Band «Original – Kopie – Zitat» hat die Bedeutung dieser Begriffe in der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit thematisiert.[87] Die Beiträger fragen jedoch weniger nach den weitestgehend politisch-kulturell motivierten Gründen der Inanspruchnahme von bereits vorhandenem Formengut.

Die Analyse künstlerischer Austauschprozesse in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lässt sich nicht vornehmen, ohne nach der Mobilität von Künstlern zu fragen. Maler und andere ‹Kunsthandwerker›, als die man die Künstler zwischen Spätmittelalter und beginnender Renaissance zum Teil noch bezeichnen kann, gehörten zu den mittelalterlichen Gewerbetreibenden, welche teils durch Europa wanderten und die Möglichkeit hatten, auswärtige Impulse aufzunehmen.[88] Dass die vielfach vorhandene Mobilität bei der Analyse von Kunstwerken nachgerade vorauszusetzen ist und nicht nur als singuläres Merkmal einzelner Künstler beziehungsweise einzelner Kunstwerke postuliert werden kann, soll hier paradigmatisch aufgezeigt werden. Anlass zu Reisen boten neben den Gesellenwanderungen vor allem die Konzilien und Reichstage sowie Messen. Diese Grossereignisse ermöglichten bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen regen Kunsthandel mit ‹mobilen Bildern›.[89]

Doch auch abseits von Veranstaltungen wie dem Basler Konzil ist eine rege Migration von Kunstschaffenden zu beobachten. Dass Künstler zur Zeit des Konrad Witz als Gesellen und Meister reisten und die Alpen überquerten, verdeutlichen paradigmatisch der Aufenthalt des Münchner Malers Gabriel Angler in Venedig sowie die Pilgerreise Rogier van der Weydens im Jahr 1450 nach Rom.[90] Auch Robert Campin musste infolge einer von der Stadt Tournai im Jahr 1428 verhängten Strafe eine Bussreise nach Saint-Gilles in der Provence antreten.[91] Von dem um 1405 in München geborenen Maler Gabriel Angler, der vor allem durch die Tafel mit dem «Kalvarienberg» aus der Benediktinerklosterkirche St. Quirinus in Tegernsee Bekanntheit erlangte, ist überliefert, dass er vor 1434 nach Venedig reiste, um Farben und

87 Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding (Hg.): Original – Kopie – Zitat: Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Passau 2010.

88 Wilfried Reininghaus: Wanderungen von Malern und anderen Handwerkern im Mittelalter, in: Thomas Schilp / Barbara Welzel (Hg.): Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, Bielefeld 2004, S. 123–140, hier S. 136.

89 Speziell zu diesem Thema vgl. die Dissertationsschrift von Berit Wagner: Bilder ohne Auftraggeber: der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert mit Überlegungen zum Kulturtransfer, Petersberg 2014.

90 Zur Überlieferung der Pilgerreise Rogier van der Weydens vgl. Elisabeth Dhanens: Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten (Verhandelingen van de Koniklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schonen Kunsten, 57, Nr. 59), Brüssel 1995, S. 109f.

91 Georg Troescher: Die Pilgerfahrt des Robert Campin. Altniederländische und südwestdeutsche Maler in Südfrankreich, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 9 (1967), S. 100–134, bes. S. 100f.

Lasur zu kaufen.[92] Diese Beispiele unterstützen die Annahme, dass zahlreiche Personenkreise, unter anderem Künstler, an der Grenze zwischen Spätmittelalter und Renaissance eine hohe Mobilität besassen.[93] Eindrücklich veranschaulichen das die Biografien des Enea Silvio Piccolomini oder des Nikolaus von Kues: Der Erste besuchte im Verlauf seines Lebens unter anderem Schottland, Deutschland, Wien und die Niederlande, der Zweite pendelte lebenslang zwischen Italien und den deutschsprachigen Gebieten.

Als eine Art Spezialisierung der Tradierung künstlerisch relevanter Informationen soll in dieser Arbeit insbesondere die mündliche Überlieferung als eine veritable Form des Kunsttransfers untersucht werden.[94] Im Zusammenhang des Basiliense bietet es sich an, nicht nur Künstler, sondern auch den hohen Klerus, Gelehrte und weltliche Herrscher als ‹Träger› künstlerischer Informationen zu beleuchten. Als Erste haben Florens Deuchler und später Jürgen Miethke in ihren Schriften eine *ars memorativa* im Kontext von nicht an materielle Medien gebundenen Transferprozessen thematisiert.[95] Hier soll es jedoch nicht um die Darlegung von seit der Antike etablierten Gedächtnislehren gehen,[96] sondern vielmehr um die Beschreibung einer verstärkt seit Beginn des 15. Jahrhunderts praktizierten mündlichen Tradierung von Bildwissen. Gleichwohl soll nicht unerwähnt bleiben, dass während des Konzils unter den französischen Konzilsteilnehmern eine Gruppenvorlesung über die *ars memorativa*, eine Anleitung zum Gedächtnistraining, vorgestellt und verbreitet wurde.[97]

## 1.4 Forschungsüberblick

In der kunsthistorischen Forschung wurden vor allem die Verbindungen zwischen Italien und dem Norden, zwischen italienischer Renaissance und altniederländischer

92 Rüdiger an der Heiden: Die Alte Pinakothek: Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998, S. 94. Vgl. auch Helmut Möhring: Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430–1450, München 1997, S. 89ff.; Martin Schawe: Altdeutsche und altniederländische Malerei. Alte Pinakothek, Ostfildern 2006, S. 74.

93 Zum Thema Mobilität und Reisen vgl. Moraw 1985 sowie Norbert Ohler: Reisen im Mittelalter, Zürich und München 2004.

94 Nicht zuletzt wurde ich von Prof. Andreas Beyer angeregt, über ein künstlerisches Schaffen nachzudenken, welches durch mündliche Erzählungen, beispielsweise von Konzilsteilnehmern, inspiriert ist, um so zu einem besseren Verständnis etwa der Werke des Konrad Witz zu gelangen.

95 Vgl. Florens Deuchler: Ars memorativa und Inspirationsgefässe des Künstlers im Mittelalter. Bemerkungen zu «Konrad Witz und Italien», in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 44 (1987), S. 83–88. sowie Miethke 2007, S. 322.

96 Es sei etwa auf Aristoteles' Schrift «De memoria et reminiscentia» verwiesen. Vgl. auch Herwig Blum: Die antike Mnemotechnik, Hildesheim 1969.

97 Miethke 2007, S. 317.

Kunst untersucht. Die Beschäftigung mit der Bedeutung von Konzilien als Orten künstlerischen Austauschs blieb Desiderat; lediglich das Tridentinum mit seinem Bilderdekret und die daraus hervorgegangenen Auswirkungen auf Architektur und Bildkunst wurden in der kunsthistorischen Literatur gewürdigt.[98] Als grundlegend zur Geschichte des Basler Konzils sind die Dissertationen von Johannes Helmrath und Stefan Sudmann zu nennen.[99] Besonders verdienstvoll und als Ausgangspunkt für viele Untersuchungen dienend ist das von Hans Rott in den 1930er und 1940er Jahren zusammengestellte Quellenmaterial zu den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts am Oberrhein.[100]

Bezüglich der Frage nach den kulturellen Auswirkungen des Basler Konzils stand bislang vor allem die Beschäftigung mit Konrad Witz im Fokus. Schon 1913 sprach Daniel Burckhardt-Werthemann von «den zahlreichen Malern, die das Basler Konzil besucht haben».[101] Dieses Abstraktum mit konkreten Namen zu füllen vermochte bisher jedoch kaum jemand.[102] 1987 konstatierte Johannes Helmrath, die kunsthistorische Forschung beschränke sich in Hinsicht auf das Basler Konzil lediglich auf Untersuchungen zu Konrad Witz.[103] Dorothee und Christoph Eggenberger wiesen

98 Stefan Heid (Hg.): Operation am lebenden Objekt. Roms Liturgiereformen von Trient bis zum Vaticanum II, Berlin 2014, darin besonders: Christian Hecht: Bilder und Bildersturm: Die Sakralkunst nach dem Trienter und dem Zweiten Vatikanischen Konzil, S. 121–138; Katharina Christophers: Il Gesù: das Konzil von Trient und seine Auswirkungen auf die römische Sakralarchitektur, München 2010. Jutta Held: Die Gemäldezyklen von Pacheco und Zurbarán für die Mercedarier in Sevilla und die Ordensformen nach dem Tridentinum, in: Dies. (Hg.): Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien, Frankfurt am Main 2004, S. 225–277; Luise Leinweber: Bologna nach dem Tridentinum: private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim 2000; Jean Wirth: Soll man Bilder anbeten?: Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient, in: Ausst.-Kat. Bern 2000, S. 28–37; Josef Wohlmuth: Bild und Sakrament im Konzil von Trient, in: Alex Stock (Hg.): Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990, S. 87–103; Peter B. Steiner: Tintorettos «Himmelfahrt Mariae» aus dem Bamberger Dom und die Erneuerung der kirchlichen Kunst in Süddeutschland nach dem Konzil von Trient, in: Michael Petzet (Hg.): Die Bamberger «Himmelfahrt Mariae» von Jacopo Tintoretto: internationales Kolloquium in München, 27. und 28. Januar 1986 und Restaurierungsbericht, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1988, S. 53–60; Eva Karcher: Ursache und Wirkung des Bildverständnisses des Konzils von Trient, in: Rainer Beck / Rainer Volp / Gisela Schmirber (Hg.): Die Kunst und die Kirchen: der Streit um die Bilder heute, München 1984, S. 82–92.

99 Helmrath 1987; Sudmann 2005.

100 Hans Rott: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein, 3 Bde., Stuttgart 1936–1938.

101 Daniel Burckhardt-Werthemann: Art. «Konrad Witz», in: Schweizer Kunstverein (Hg.): Schweizerisches Künstlerlexikon, Frauenfeld 1913, Bd. 3, S. 514–519, hier S. 517.

102 Zuletzt Moraht-Fromm 2010, S. 277.

103 Helmrath 1987, S. 69. Zu Konrad Witz und dem Konzil von Basel vgl. Dorothee Eggenberger: Konrad Witz and the Council of Basel, in: Heinz Horat (Hg.): 1000 years of Swiss art, New York 1992, S. 104–

darauf hin, dass die internationale Atmosphäre des Basler Konzils wohl am deutlichsten in der bildenden Kunst zum Ausdruck gekommen sei.[104] Sie führten neben Konrad Witz das zweibändige Brevier und das Lehensbuch des Bischofs Friedrich zu Rhein, die Buchmalereien der Vullenhoe-Gruppe und die ersten Universitätsmatrikel auf. 1990 schilderte die Basler Historikerin Berthe Widmer in einem Aufsatz das kulturelle Leben in Basel zur Zeit des Konzils, erwähnte dabei aber vor allem bereits bekannte Auswirkungen der Synode.[105]

Zu Konrad Witz fehlte bisher – nicht zuletzt mangels ausreichenden Quellenmaterials – eine neuere monografische Studie, in welcher die zahlreichen zu Werk und Leben aufgestellten Thesen kritisch überdacht werden. Wegweisende ältere Publikationen neben jenen des ‹Entdeckers› des Konrad Witz, Daniel Burckhardt-Werthemann, stammen von Hans Wendland, Mela Escherich, Paul Ganz, Joseph Gantner, Herwarth Röttgen, Marianne Barrucand, Uta Feldges-Henning sowie Hans van Miegroet.[106] Zeitgleich zum Entstehen der diesem Buch zugrunde liegenden Dissertationsschrift wurde in Basel erstmals eine grosse monografische Ausstellung zum

114, sowie Molly Teasdale Smith: Conrad Witz's miraculous draught of fishes and the Council of Basel, in: The Art Bulletin, 52 (1970), S. 150–153. Zum Verhältnis von Witz und der Utrechter Buchmalerei siehe Hans J. van Miegroet: De invloed van de vroege nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15de eeuw op Konrad Witz, Brüssel 1986, S. 27ff.; Michael Schauder: Konrad Witz und die Utrechter Buchmalerei, in: Koert van der Horst / Johann-Christian Klamt (Hg.): Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands, Dornspijk 1991, S. 137–147. Zu einer möglichen Verbindung von Konrad Witz und Robert Campin vgl. Troescher: 1967. Des Weiteren Florens Deuchler: Konrad Witz, la Savoie et l'Italie: Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève', in: Revue de l'Art, 71 (1986), S. 7–16, und Charles Sterling: L'influence de Konrad Witz en Savoie, Revue de l'Art, 71 (1986), S. 17–32.

104 Christoph und Dorothee Eggenberger: Malerei des Mittelalters, Disentis 1989 (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz, hg. von Florens Deuchler, Bd. 5), S. 229.

105 Widmer 1990.

106 Daniel Burckhardt-Werthemann: Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des späten Mittelalters, in: Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums, Basel 1894, S. 126–150; Ders.: Basels Bedeutung für die Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert, Malerei, in: Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen 13. Juli 1901, Basel 1901, S. 273–311; Mela Escherich: Konrad Witz (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 183), Straßburg 1916; Hans Wendland: Konrad Witz: Gemäldestudien, Basel 1924; Paul Leonhard Ganz: Meister Konrad Witz von Rottweil, Bern/Olten 1947; Joseph Gantner: Zur Ikonographie des Heilsspiegelaltars von Konrad Witz, in: Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Basel 1940, S. 41–55; Ders.: Konrad Witz, Wien 1942; Ders.: Konrad Witz: Der Heilsspiegelaltar, Stuttgart 1967; Herwarth Röttgen: Das Ambraser Hofjagdspiel, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 57 (1961), S. 39–68; Ders.: Konrad Witz – der Farbkünstler und Zeichner, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 44 (1987), S. 89–104; 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, 1967, Bd. 67, S. 23–88; Dies.: Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und

Werk des Konrad Witz mit einer umfangreichen Begleitpublikation vorbereitet. Die Ausstellung versammelte bis auf den Genfer Altar alle Hauptwerke des Basler Meisters und nahm eine kritische Revision des mit Konrad Witz in Zusammenhang gebrachten Quellenmaterials vor.[107] Erfreulicherweise entsprach der Tenor der Ausstellung den hier publizierten Untersuchungen dahingehend, dass vormals in Stein gemeisselte Annahmen über Leben und Werk des Künstlers neu überdacht wurden. So geht etwa Bodo Brinkmann in seinen Ausführungen zum Heilsspiegelaltar ebenso wie die vorliegende Arbeit davon aus, dass die bisher vermutete Zusammenarbeit zwischen Konrad Witz und dem Baumeister Matthäus Ensinger rein hypothetisch ist.[108]

## Thesen zu Künstlern auf dem Basler Konzil

Zwei umfangreiche Ausstellungen mit Begleitpublikationen nahmen in den vergangenen Jahren die Kunst des Alpenraumes in den Blick. Sowohl im Katalog «Il gotico nelle alpi: 1350–1550» als auch im Katalog der Ausstellung «Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali», welche den Fokus vor allem auf Savoyen richtete, widmete man sich in kurzen Sektionen der Kunst auf dem Basler Konzil. Untersucht wurden dabei insbesondere die Handschriftenproduktion im Kontext des Konzils sowie die Werke des Konrad Witz.[109] In einzelnen Aufsätzen, publiziert unter anderem in den genannten Ausstellungspublikationen, versuchte Frédéric Elsig die neben Konrad Witz im Zusammenhang des Konzils tätigen Künstler zu beleuchten.[110] Seine zweifelsohne interessanten Thesen überzeugen jedoch nicht immer, da häufig verifizierendes Quellenmaterial fehlt oder nicht herangezogen worden ist. Dennoch ist Elsig das Verdienst zuzuschreiben, das Thema Kunst auf dem Basler Konzil erstmals überblicksartig zusammengefasst zu haben. Elsig vermutet etwa, der savoyische Buchmaler Jean Bapteur könnte 1439 aus Anlass der Papstwahl Felix' V. nach Basel gereist sein und dabei Robert Campin getroffen haben. Bapteur habe zu dieser Zeit

Altertumskunde, 1968, Bd. 68, S. 81–176; Marianne Barrucand: Le retable du salut dans l'oeuvre de Konrad Witz, Genf 1972; van Miegroet 1986.

107 Konrad Witz, mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stefan Kemperdick, Katalog Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2011 (Ausst.-Kat. Basel 2011).

108 Bodo Brinkmann: Der Basler Heilsspiegelaltar, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 60–107, hier S. 90.

109 Enrico Castelnuovo / Francesca de Gramatica (Hg.): Il Gotico nelle Alpi 1350–1450, Castello del Buonconsiglio, Ausst.-Kat. Museo Diocesano Tridentino Trient, Trient 2002, sowie Enrica Pagella / Elena Rosetti Brezzi / Enrico Castelnuovo (Hg.): Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, Ausst.-Kat. Palazzina della Promotrice delle Belle Arti Turin, Mailand 2006.

110 Frédéric Elsig: L'impatto del concilio di Basilea e la corrente renana, in: Ausst.-Kat. Turin 2006, S. 314–317, sowie Ders.: La peinture à Bâle au temps du Concile, in: Maria Antonietta Terzoli (Hg.): Enea Silvio Picclomini. Uomo di lettere e mediatore di culture. Gelehrter und Vermittler der Kulturen, Internationaler Studienkongress, Basel 21.–23. April 2005, Basel 2006, S. 117–128.

die Formensprache Robert Campins aufgegriffen, wie ein Kreuzigungsbild[111] im Museo Civico in Turin zeige. Ebenso besuchte laut Elsig der Künstler «Hans Witz» mit einer bayerischen Delegation Basel, von wo aus er später nach Savoyen weitergezogen sei.[112] Dass es sich bei dieser vermeintlichen Künstlerpersönlichkeit indes nur um eine kunsthistorische Konstruktion handelt, soll weiter unten ausgeführt werden.[113] In einem Band, der anlässlich einer Tagung zum 600. Geburtstag von Enea Silvio Piccolomini in Basel veröffentlicht wurde, konnte Elsig weitere Ergebnisse vorstellen.[114] Seine Vermutung, Giovanni d'Alemagna, auch Giovanni da Ulma oder Giovanni Teutonico genannt, der zusammen mit Andrea Mantegna die Ovitari-Kapelle in Padua ausmalte, habe über das Basler Konzil den Kontakt zu seinen späteren Auftraggebern hergestellt, ist aufgrund von Quellenmaterial zurückzuweisen. So wird der deutsche Maler nachweislich bereits am 15. Januar 1431 in einem Vertrag über die polychrome Gestaltung des Grabes von Raffaello Fulgosio in der Basilica di Sant'Antonio in Padua genannt.[115] Zu diesem Zeitpunkt hatte das Basler Konzil noch nicht einmal begonnen.

Anfang der 1970er Jahre postulierte Charles Sterling als einer der Ersten den Forums- und Marktcharakter des Basler Konzils in Hinblick auf künstlerische Entwicklungen am Beispiel von Petrus Christus. Dieser sei vor seinem Zuzug nach Brügge in den Jahren 1433 und 1434 auf Reisen gewesen und hätte dabei in Basel zur Zeit des Konzils Station gemacht.[116] Der flämische Künstler könnte Modellzeichnungen ebenso wie kleinere Tafelbilder, etwa eine als Kriegsverlust geltende Kreuzigung aus Dessau sowie eine Beweinung Christi, mit sich geführt haben. Auf diese Weise erklärt Sterling den Einfluss niederländischer Kunst im Oberrheingebiet. Als weitere Variante verweist der Autor auf die Tradierung von Bildlösungen über Handschriften. Auch wenn die Vermutung, Petrus Christus sei in Basel gewesen, schwer nachzuweisen bleibt, gelang es Sterling, den lange verfolgten Forschungsansatz von reisenden deutschen Künstlern, insbesondere der Reise von Konrad Witz in die Niederlande, hin zur fruchtbaren Annahme der Migration von Kunstwerken an den Oberrhein zu verlagern. Diesen Fokus griff 1986 Hans van Miegroet auf und formulierte die These, Konrad Witz sei während des Konzils in den 1430er Jahren in Basel mit Utrechter Buchmalern in Berührung gekommen.[117] Die Buchmaler seien als Mitglieder der

111 Jean Bapteur oder Nachfolger, Kreuzigung, 1440–1445, Tempera auf Holz, 93 × 61,5 cm, Museo Civico, Turin, Inv.-Nr. 432/D; Elsig 2006b, S. 316.

112 Elsig 2006b, S. 317.

113 Vgl. S. 274f. der vorliegenden Arbeit.

114 Elsig 2006a, hier S. 119.

115 Vittorio Lazzarini / Andrea Moschetti: Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV, Venedig 1908, Doc. XCIII, sowie Holgate 2003, S. 29.

116 Charles Sterling: Observations on Petrus Christus, in: Art Bulletin, 53 (1971), S. 1–26, hier S. 25.

117 van Miegroet 1986.

Augustiner-Chorherren mit dem aus Utrecht vertriebenen Bischof Zweder von Culemborg nach Basel gereist. Da der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz möglicherweise für das Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard geschaffen wurde, habe sich dort der Kontakt ergeben.

Noch konkreter verfolgte Michael Schauder diese Stossrichtung. Er versuchte nachzuweisen, dass ein Utrechter Buchmaler zum Konzil nach Basel gefahren sei.[118] Die Utrechter Buchmalerei trete zum einen in den Werken des Konrad Witz zum Vorschein, besonders im Heilsspiegelaltar, sowie in den Miniaturen der Vullenhoe-Bibel aus der Basler Universitätsbibliothek. Etwas bemüht kann Schauder aus einem Vergleich mit Miniaturen Utrechter Herkunft eine bestimmte Malerhand für die Miniaturen der Basler Bibel ausmachen, nämlich den mit dem Notnamen versehenen «Meister A» einer Utrechter Handschrift, welche sich heute in Nürnberg befindet.[119] In einem späteren Aufsatz präzisiert Schauder die Zuschreibungen. Den Meister dieser Nürnberger Historienbibel bezeichnet Schauder nun mit dem Namen «Meister des Alexander», der aufgrund des Utrechter Schismas die nordniederländische Stadt verliess.[120] Die Beweisführung anhand von Bildvergleichen bleibt allerdings hypothetisch.[121]

Neben Petrus Christus wird ein weiterer Meister der altniederländischen Malerei mit Basel und insbesondere mit den Werken des Konrad Witz in Verbindung gebracht: Robert Campin. Schon Georg Troescher schloss es nicht gänzlich aus, dass Robert Campin in den Anfangsjahren des Konzils nach Basel gelangt sein könnte.[122] Jedoch vermutete Troescher eher, Konrad Witz sei bereits vor Beginn des Konzils mit Campin und dessen Werken in Kontakt gekommen.[123] Auch Sterling hatte in genanntem Aufsatz die künstlerische Verwandtschaft zwischen Witz und Campin zu erklären versucht. Campin sei in Savoyen tätig gewesen, wo Witz dann möglicherweise dessen Werke rezipiert habe.[124]

Für den Bereich der Architektur nehmen Kehrer und Welander an, der Baumeister Hans von Köln, welcher in Spanien den Namen Juan de Colonia trug, habe auf dem Konzil den Bischof von Burgos, Alonso García de Santa María de Cartagena, kennengelernt, welcher den Kölner mit nach Kastilien genommen und ihn dort als Baumeister instituiert habe.[125] Ab 1449 ist die Anwesenheit Juan de Colonias in Bur-

118 Schauder 1991; Schauder 2007.

119 Ebd., S. 145.

120 Schauder 2007, S. 25f.

121 Schauder 1989; Schauder 1991; Schauder 2007.

122 Troescher 1967, S. 119.

123 Ebd., S. 120.

124 Sterling 1971, S. 25.

125 Christopher Welander: Art. «Juan de Colonia», in: DoA, Bd. 7, S. 614, sowie Ders.: Art. «Burgos», in: DoA, Bd. 5, S. 201–206, hier S. 203, ebenso Widmer 1990, S. 146. Des Weiteren siehe Carl Justi: Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos, in: Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen

gos belegt, doch es wird angenommen, dass Colonia bereits 1440 nach Spanien kam, um die Grabkapelle, die Capilla de la Visitación, des Bischofs zu gestalten. Zwischen 1442 und 1458 wurden die ersten Turmhelme der Westtürme an der Kathedrale von Burgos unter der Führung von Juan de Colonia vollendet. Aufgrund fehlender Quellen lässt sich der Weg Juan de Colonias von Köln nach Spanien heute nicht mehr nachvollziehen. Durch einen Vergleich der Turmhelme der Kathedrale von Burgos mit jenen süddeutscher Kathedralen konnte eine gewisse Abhängigkeit, speziell zum Turmhelm der Frauenkirche von Esslingen, festgestellt werden. Charakteristisch ist dabei eine umlaufende, waagerechte Steinbrüstung, welche sich direkt unter der eigentlichen Turmspitze befindet.[126] Auch die Türme der Münster von Strassburg, Ulm und Bern folgen einem weitestgehend ähnlichen Aufbau, der auf den Einfluss der durch Ulrich von Ensingen geprägten Bauhütten zurückzuführen ist.[127] Es scheint daher nicht unwahrscheinlich, dass Hans von Köln tatsächlich über Süddeutschland und Basel den Weg nach Kastilien genommen hat.

Ein Beispiel für oft voreilig vorgenommene Zuschreibungen über den Aufenthalt niederländischer Künstler in der Konzilsstadt einerseits und von Kryptoporträts Kaiser Sigismunds andererseits bildet der Aufsatz Dorothee Eggenbergers über eine Zeichnung aus dem British Museum, die eine religiöse Prozession zeigt (Abb. 1).[128] Diese Zeichnung, welche aufgrund der dargestellten Personen und der Architekturkulisse stilistisch leicht in die burgundischen Niederlande zu lokalisieren ist, bietet keine eindeutigen Hinweise für eine Basler Herkunft beziehungsweise die Wiedergabe eines Basler Ereignisses.[129] Im Zentrum des Bildes nimmt ein durch seine Gewandung und Kopfbedeckung als weltlicher Würdenträger ausgezeichneter Mann an einer Prozession teil. Er trägt einen zu dieser Zeit in Burgund modischen Pelzhut. Ausgehend von diesem Hut, welcher für Eggenberger Ähnlichkeiten mit dem Pelzhut auf dem vormals Pisanello zugeschriebenen Porträt Kaiser Sigismunds in Wien aufweist, unternimmt die Autorin die Konstruktion eines Ereignisses in Basel aus dem Jahr 1434.

Kunstlebens, I, Berlin 1908, S. 3–34; Hugo Kehrer: Die Türme der Kathedrale von Burgos und Hans von Köln, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Künste, N.F., 5 (1928), S. 477–489; Ders.: Eine deutsche Künstler-Dynastie in Burgos: Hans von Köln, Simon von Köln, Franz von Köln, in: Deutschland in Spanien, München 1953, S. 70; Fernando Chueca Goitia: Burgos y los Colonia, in: Historia de la arquitectura española. Edad antigua y Edad media, Madrid 1965, S. 553–559; Henrik Karge: Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts, Berlin 1989, bes. S. 41f.

126 Kehrer 1928, S. 489.

127 Ebd. sowie Kehrer 1953, S. 70.

128 Dorothee Eggenberger: Die Prozession von Kaiser Sigismund am Basler Konzil: Überlegungen zur Zeichnung im British Museum, in: Horizonte – Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2001, S. 33–38.

129 Vrancke van der Stockt: Eine religiöse Prozession, 15. Jh. Feder und braune Tinte über schwarzer Kreide auf Papier, 292 × 541 mm. London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0915.1001.

In diesem Jahr beschrieb der venezianische Gesandte Andrea Gatari die Fronleichnamsprozession in Basel.[130] Obwohl weder bildliche noch schriftliche Korrelationen zwischen der Zeichnung und der Textquelle bestehen, kommt Eggenberger ohne weitere Begründung zu dem Schluss, auf der Zeichnung sei die Basler Fronleichnamsprozession vom 23. April 1434 zu erkennen. Neben Kaiser Sigismund vermutet Eggenberger noch weitere Protagonisten des Konzils im Gefolge der Prozession: den Konzilspräsidenten Giuliano Cesarini, Kardinal Niccolò Albergati sowie den Erzbischof von Zara in Dalmatien. Ausgehend von der nicht nachvollziehbaren These, auch ein Porträt des René d'Anjou finde sich in der Zeichnung, kommt Eggenberger schliesslich zu dem Ergebnis, die Zeichnung sei im Auftrag des René d'Anjou von Pierre du Billant, der im Gefolge des Herzogs nach Basel gereist sei, angefertigt worden.[131] Das Rätsel um die Herkunft dieser Zeichnung konnte mittlerweile gelöst werden: Ein Monogramm auf den Zinnen einer Mauer links von der Bildmitte weist auf den südniederländischen Maler Vrancke van der Stockt, der hier eine Prozession in seiner Heimat abbildete.[132]

Mit Eggenbergers kritisch zu hinterfragendem Aufsatz kann exemplarisch ein Problem der kunsthistorischen Forschung über das Basler Konzil angesprochen werden: Es wird angenommen, dass es Begegnungen mit herausragenden Künstlern dieser Zeit in Basel gab, was letztlich nicht zu verifizieren ist. Auf der Grundlage der erhaltenen Werke und des überlieferten Quellenmaterials leistet das vorliegende Buch erstmals eine umfassende Zusammenschau über die mit dem Konzil von Basel in Zusam-

130 Diario del Concilio di Basilea di Andrea Gatari 1433–1435, in: Johannes Haller (Hg.): Concilium Basiliense. Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel, Bd. V: Tagebücher und Akten, Basel 1904, S. 375–442, hier S. 389f.

131 Eggenberger zufolge soll Pierre du Billant für einen Teil der Illuminierung des Stundenbuches des René d'Anjou verantwortlich zeichnen, in welchem auf fol. 137 David mit den drei Helden zu sehen ist. Doch diese Zuschreibung an Pierre du Billant ist in der Forschung umstritten. Dass der Künstler in Basel gewesen sein muss, schliesst Eggenberger aus dem Umstand, dass sich auch auf den Tafeln des Heilsspiegelaltars des Konrad Witz eine Darstellung von König David mit den drei Helden findet. Die Miniatur und die Altartafeln weisen jedoch nur entfernt Ähnlichkeiten auf, sodass dieser Schluss sehr hypothetisch bleibt.

132 Literatur zur Zeichnung: Bertalan Kéry: Kaiser Sigismund – Ikonographie, Wien und München 1972; Fritz Koreny: Drawings by Vrancke van der Stockt, in: Master Drawings, 41/3 (2003), S. 266–292, hier S. 269, 276 und 289; Luc Dequeker: Vrancke van der Stockt. Processie met het Allerheiligste (ca. 1450–60): de oudste voorstelling van het Brusselse Sacrament van Mirakel (1370), in: Trajecta: tijdschrift voor de geschiedenis van het katholiek leven in de Nederlanden, 14/3 (2005), S. 257–284. Auch der neueste Aufsatz von Dorothee Eggenberger sucht nach der kunsthistorischen Sensation: Die Autorin vermutet im Heilsspiegelaltar des Konrad Witz eine Auftragsarbeit von Kardinal Giuliano Cesarini und René d´Anjou. Die Argumentation vermag schlussendlich jedoch nicht zu überzeugen, sodass die Ursprünge des Altars weiterhin nicht geklärt sind. Dorothee Eggenberger: Die Basler Heilsspiegelbilder. Ein Auftragswerk von König René d'Anjou und Kardinallegat Giuliano Cesarini?, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 67 (2010), S. 83–112.

menhang stehende Kunst. Das in der Arbeit aufgezeigte Panorama an Bildmedien, die während des Konzils in Basel entstanden, erweitert die Anzahl der Werke über das Œuvre von Konrad Witz hinaus beträchtlich. Basel kann auf diese Weise als verloren gegangenes Zentrum der Malerei zwischen Spätmittelalter und beginnender Renaissance rekonstruiert werden. Einerseits werden dabei grundlegende Erkenntnisse über die Kunst Basels und des Oberrheins präsentiert, andererseits wichtige Transferprozesse vor dem Hintergrund einer gesamteuropäischen Perspektive analysiert.

# 2. BASEL – TOPOGRAFIE UND PHYSIOGNOMIE

## 2.1 Basel aus der Sicht zweier italienischer Konzilsteilnehmer

Im Jahr 1356 wurde Basel von einem verheerenden Erdbeben heimgesucht.[1] Über achtzig Jahre später, zur Zeit des Konzils, prägten die Auswirkungen dieses ungeheuren Naturereignisses noch immer das Stadtbild. Nach der Zerstörung hatten fast alle Häuser komplett erneuert werden müssen, sodass vor allem die durchgängig neue Bausubstanz die Konzilsbesucher beeindruckte. In diesem Sinn beginnt auch eine um den Jahreswechsel 1433/34 entstandene Stadtbeschreibung von Enea Silvio Piccolomini, dem späteren Papst Pius II.:

> Basel soll vor nunmehr achtzig Jahren durch wiederholte Erdstösse so gründlich zerstört worden sein, daß keine hundert Häuser diese Katastrophe überdauerten. Das heutige Bild der Stadt bestätigt dies: Sie ist wie in einem Zuge erbaut, überall modern, und kein Gebäude zeigt Spuren des Alters. Was nämlich das Erbeben hatte stehen lassen, fiel später einer neuen Heimsuchung zum Opfer; daher sieht man nirgends etwas Altes, nirgends etwas Baufälliges.[2]

Dass die Spuren des grossen Bebens noch Jahrzehnte nach dem Konzil sichtbar waren, berichtet auch der Dominikaner Felix Fabri (um 1438/39–1502), der sich einige Zeit im Basler Predigerkloster aufhielt. Im dritten Kapitel seiner «Descriptio Sueviae» aus der Zeit um 1490 schildert der Mönch den Lauf des Rheins und kommt in diesem Zusammenhang auf Basel zu sprechen. Fabri streicht hervor, dass Basel oft von Erdbeben heimgesucht worden sei und erklärt dies mit der für heutige Leser kurios anmutenden Begründung, die Stadt werde immerfort vom Rhein unterhöhlt. Im Jahr 1356 sei die ganze Stadt zusammengestürzt, wie noch am Chor der Predigerkirche zu erkennen sei. Die Gewölbe hätten zwar standgehalten, doch seien auch nach erfolgter Wiederherstellung Steine und Bauteile heruntergefallen.[3]

Neben jener Stadtbeschreibung Enea Silvio Piccolominis hat sich noch eine weitere Schilderung der Stadt aus der Zeit der Generalsynode erhalten, nämlich jene des venezianischen Gesandten und Konzilsgastes Andrea Gatari (1370er Jahre – 1454). Beide Italiener veranschaulichen nicht nur die Sitten und Bräuche der damals

1 Zum Erdbeben von 1356 vgl. Werner Meyer: Das Basler Erdbeben von 1356 und die angerichteten Schäden, in: Unsere Kunstdenkmäler, 41 (1990), S. 162–168.

2 Zitiert nach Hartmann 1951, S. 25.

3 Nach Albert Burckhardt-Finsler: Beschreibungen der Stadt Basel aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Sonderdruck aus dem Basler Jahrbuch 1908, Basel 1908, S. 13.

etwa 10 000 Bewohner Basels,[4] sondern charakterisieren ebenso die Kunstwerke und Bauten der Konzilsstadt.

Andrea Gatari reiste im September 1433 in der Position eines Seneschalls als Teil der venezianischen Gesandtschaft um den venezianischen Patrizier Andrea Donato und den Juristen Giovanni Francesco Capodilista von Padua nach Basel. Hier dokumentierte er seinen bis 1435 andauernden Aufenthalt tagebuchartig in Form einer *chronichetta*.[5] Den meisten Raum in Gataris Abhandlung nehmen Beschreibungen von Einzügen der Konzilsgäste, Konzilssitzungen und Hochämtern im Münster, von Bällen, Turnieren sowie Investituren ein. In einem kürzeren Abschnitt zeichnet Gatari ein Bild des konziliaren Basel.[6] Seine Ausführungen vermitteln zunächst einen Überblick über das Stadtbild, indem zahlreiche charakteristische Merkmale der Reichsstadt benannt werden.[7] Der Rheinlauf und die Rheinbrücke im Zentrum zwischen Klein- und Grossbasel dienen Gatari zur Kennzeichnung von Lage, Grundriss und Stadtstruktur:

> Zum ersten ist sie [die Stadt Basel] recht gut gelegen und ist in zwei Teilen gebaut, indem ein breiter und tiefer Strom in der Mitte hindurchfließt, welcher Ren genannt wird. Alle Einwohner der Stadt sind Deutsche, und der genannte Fluß hat eine so starke Strömung, dass ein Schiff, welches herunterfährt, niemals wieder zurück und aufwärts geht. Entweder gehen sie nach Straßburg oder nach Köln und einzelne nach Flandern. Über den Fluß, welcher die Stadt in der Mitte teilt, ist eine 282 Ellen lange Brücke gebaut. An dem einen Kopf dieser Brücke steht ein starker Turm mit einem Tor und einer Kette.[8]

Gatari legt zunächst die allgemeine Topografie der Stadt am Rheinknie dar, anschliessend widmet er sich der genaueren Physiognomie Basels, die von vielen Plätzen und Brunnen geprägt sei. Er beschreibt unter anderem die Plätze mit ihren verschiedenen Märkten und die Läden, welche die umliegenden Häuser beherbergen. Hier liegt es nahe, an die Darstellung eines Ladens in dem Tafelbild «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff» von Konrad Witz zu denken, dem bedeu-

4 Im Vergleich dazu beliefen sich zu den Spitzenzeiten in den ersten Jahren des Konzils die gleichzeitig anwesenden Gäste auf etwa 300 bis 400 Personen. Zur Logistik des Konzils vgl. Sieber-Lehmann 2007, mit reicher Quellenauswertung.

5 Gatari selbst bezeichnet seine Schrift in der Einleitung seiner Aufzeichnungen als «chronichetta». Diario del Concilio di Basilea di Andrea Gatari 1433–1435, in: Johannes Haller (Hg.): Concilium Basiliense. Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel, Bd. V: Tagebücher und Akten, Basel 1904, S. 375–442, S. 377.

6 Zu Gataris Tagebuch vgl. Klaus Voigt: Italienische Berichte aus dem spätmittelalterlichen Deutschland. Von Francesco Petrarca zu Andrea de' Franceschi (1333–1492), Stuttgart 1973, S. 66–70.

7 Voigt 1973, S. 69.

8 Übersetzung zitiert nach Rudolf Wackernagel: Andrea Gatari von Padua. Tagebuch der Venezianischen Gesandten beim Concil zu Basel (1433–1435), in: Basler Jahrbuch 1885, S. 1–58, hier S. 18f.

tendsten Künstler in Basel während des Konzils (Abb. 2, Abb. 10).[9] Seine Bilder, auf die weiter unten genauer eingegangen werden soll, zeigen ausschnittweise ein – wenn auch stilisiertes – Abbild der spätmittelalterlichen Stadt. Was Konrad Witz im Hintergrund der Szene mit Katharina und Maria Magdalena ausführt, schildert Gatari indes noch detailreicher mit folgenden Worten:

> Die Stadt auf dieser Seite liegt auf zwei Hügeln und ist reich an schönen Häusern und Brunnen, und versehen mit schönen Läden, wo man jede Ware findet. Der Palast der Herren ist sehr schön, mit einem großen Platz davor, worauf der Markt gehalten wird mit einem sehr schönen Brunnen und schönen Fleischerbänken. Ebenso ein anderer Platz, wo man die Fische verkauft und ein sehr großer Brunnen mit unsrer lieben Frau und zwei Heiligen darauf, worein die Fischer ihre Kästen tun, wenn der Tag dafür da ist; man verkauft nach dem Augenmaß und teuer wie das Blut. […] Die obengenannten Plätze sind alle umgeben mit schönen Läden jedes Gewerkes, und jedes Gewerk hat einen Palast, wohin sie sich an Festtagen begeben, da spielen und tanzen sie nach Wohlgefallen. Daselbst verwahren sie auch ihre Munition, große und kleine Zelte, und die zum Krieg nötigen Dinge. Die genannte Stadt hat zwei Ringe von Mauern und Gräben ohne Wasser, und alle Häuser stoßen an die genannten Mauern, nämlich an die des ersten Ringes.[10]

Nach der Nennung der beiden die Stadt begrenzenden Mauerringe beginnt der Venezianer, Einzelnes genauer festzuhalten. Dies sind vor allem die Kirchen, wobei besonders das Münster eingehend vorgestellt wird:

> Im ersten Ring sind die nachgenannten großen Kirchen. Erstens der sehr schöne Dom. Die Fassade zeigt sich mit folgender Gestalt: Erstens befindet sich in ihr ein außerordentlich großes Portal, das vollständig mit aus Stein gemeißelten Figuren bedeckt ist. Zweitens hat sie zwei sehr schöne Türme. In dem einem sind sechs Glocken, von kleinen angefangen bis zu großen. Der andere hat eine Uhr, welche die Stunden schlägt und den zunehmenden oder den abnehmenden Mond anzeigt. Eine Galerie führt von dem einen Turm zum anderen. In der Kirche sind 42 Altäre. Am Hochaltar befindet sich ein sehr schönes Alabasterrelief mit den zwölf Aposteln und Christus am Kreuz. Im Innern ist ferner eine wunderschöne Orgel. Vor der Kirche liegt ein großer Platz mit einem schönen Brunnen, wo zur entsprechenden Zeit Turniere abgehalten werden. Die genannte Kirche ist reichlich mit Reliquien ausgestattet, die sämtlich aus Silber sind, und insbesondere mit 80 Köpfen der 11 000 Jungfrauen.[11]

Neben dem Münster nennt Gatari auch die anderen Kirchen der Stadt, erläutert aber deren Ausstattung nicht näher. Lediglich die Anzahl der in den einzelnen Gotteshäusern vorhandenen Reliquien der 11 000 Jungfrauen gibt er an; insgesamt zählt er deren 316. Bei der Peterskirche hebt der Venezianer den Altar mit einem «schönen

9 Konrad Witz: Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff, Aussenseite eines Altarflügels, um 1440/1445. Mischtechnik auf Holz, ganzflächig mit Leinwand kaschiert, 162 × 130,4 cm. Strassburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

10 Zitiert nach Wackernagel 1885, S. 19.

11 Concilium Basiliense V, S. 390. Übersetzung zitiert nach Voigt 1973, S. 69.

Umgang» aus Alabaster sowie die Orgel hervor.[12] In der Martinskirche, heisst es, befänden sich die Ratsglocke und ein Nachtwächter, welcher die Stundenzahl mit einem Horn verkünde. Vor der Barfüsserkirche werde mittwochs und freitags Markt gehalten. Der Petersplatz mit seinen schattigen Bäumen sei Treffpunkt vieler Leute für Spiel und Vergnügen. In der Nähe des Platzes befände sich das Zeughaus, wo Gatari mehr als 60 grosse Kanonen sah.[13]

Moderner als die insgesamt noch an mittelalterliche Muster anknüpfende Darstellung Gataris muten indes die Beschreibungen Basels aus der Hand des Humanisten Enea Silvio Piccolomini an. Malerei und Beredsamkeit gehen aus einer einzigen gemeinsamen Quelle hervor, wird Piccolomini später, in einem Brief an den Schweizer Niklaus von Wyle aus dem Jahr 1452 schreiben.[14] Angesichts dieses Gedankens verwundert es nicht, dass Piccolomini gleichsam in der Rolle eines ‹Wortmalers› die Stadt Basel und das Rheintal minutiös zeichnet. Dem italienischen Humanisten gelingt eine Schilderung des Stadtbildes, bei der nicht nur die topografischen, sondern auch die kulturellen Eigenheiten der Reichsstadt mit den Mitteln der Sprache skizziert werden.

Enea Silvio Piccolomini war ein Aufsteiger und Humanist par excellence. Er wurde im Jahr 1405 in Corsignano, dem heutigen Pienza, in eine entmachtete und verarmte Sieneser Adels- und Kaufmannsfamilie hineingeboren. In Florenz und Siena in humanistischen Studien geschult, entwickelte sich Piccolomini zu einem der bedeutendsten Gelehrten seiner Zeit.[15] Im Gefolge von Kardinal Domenico Capranica reiste er im Jahr 1432 nach Basel. Hier schloss er sich der antipäpstlichen Partei an, was etwa seine Schrift «Libellus dialogorum de concilii generalis auctoritate» aus dem Jahr 1440 zum Ausdruck bringt. Im April 1440 avancierte er zum Sekretär des Gegenpapstes Felix. V. und zählte damit zu den wichtigsten Personen der päpstlichen Kurie.[16] Insgesamt stand Piccolomini zwei Jahre und zehn Monate im Dienst

12 «Ferner die Kirche des heiligen Petrus, worin sich eine sehr schöne Orgel und 50 Köpfe von den 11 000 Jungfrauen und beim Hochaltar ein schöner Umgang von Alabaster befinden.» Zitiert nach Wackernagel 1885, S. 20.

13 Nach Burckhardt-Finsler 1908, S. 12.

14 «Ingenium pictura expetit, ingenium littere exquirunt, uno eloquentia et pictura fonte prodeunt et passe sunt easdem calamitates easdemque felicitates.» Zitiert nach Berthe Widmer (Hg.): Enea Silvio Piccolomini. Papst Pius II. Ausgewählte Texte aus seinen Schriften, Basel, Stuttgart 1960, S. 298. Vgl. auch Thomas Dittelbach: Der arkadische Blick – Perspektivtheorien Giottos und Piero della Francescas in der Ästhetik des Enea Silvio Piccolomini, in: Terzoli 2006, S. 269–310, hier S. 270.

15 Esch 2008, S. 6.

16 Über die Zeit Enea Silvio Piccolominis in Basel vgl. Gießmann 2014, S. 86ff.; Hermann Diener: Enea Silvio Piccolominis Weg von Basel nach Rom, in: Fleckenstein, Josef / Schmid, Karl (Hg.): Adel und Kirche. Gerd Tellenbach zum 65. Geburtstag, Freiburg u. a. 1968, S. 516–533; Simona Iaria: Enea Silvio Piccolomini und das Basler Konzil, in: Franz Fuchs (Hg.): Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen. Akten des interdisziplinären Symposions vom 18. bis 19. November 2005 an der Ludwig-Maximilians-Univer-

Felix' V.[17] Mit dem zunehmenden Bedeutungsverlust des Konzils versuchte sich Piccolomini von Basel zu lösen und liess sich 1442 zum Frankfurter Reichstag entsenden, wo ihn Kaiser Friedrich III. zum *poeta laureatus* krönte. Ab November 1442 arbeitete er als Sekretär der kaiserlichen Kanzlei. Piccolominis Leben war jedoch nicht nur von Karrierekalkül, sondern auch von Lebenslust und Sinnesfreude geprägt. Er zeugte einen Sohn in Strassburg und schrieb 1444 die Liebesnovelle «Euryalus und Lucretia».[18] Dennoch liess er sich im Jahr 1446 – wohl nicht ohne Aufstiegsabsichten – zum Subdiakon weihen. 1447 kehrte Piccolomini nach Italien zurück, um zunächst das Bischofsamt von Triest und 1450 jenes von Siena anzutreten. Im Jahr 1456 wurde er zum Kardinal ernannt, zwei Jahre später, 1458, wurde er als Pius II. zum Pontifex gewählt. Von den vielen literarischen Schriften Piccolominis zeugen vor allem die «Commentarii», die wie Caesars «De Bello Gallico» in der dritten Person geschrieben sind, vom ereignisreichen Leben des Italieners.[19]

Im Abstand von vier Jahren verfasste Piccolomini zwei Beschreibungen Basels, die erste, oben bereits zitierte um den Jahreswechsel 1433/34, die zweite – der im Folgenden zunächst stärkere Beachtung geschenkt werden soll – im Jahr 1438. Nur am Rande soll hier die politische Dimension der beiden Darstellungen untersucht werden,[20] mit denen Piccolomini das konziliare Basel in Konkurrenz zu dem von Eugen IV. vorgezogenen Florenz setzt. Vielmehr geht es darum, ein Bild des spätmittelalterlichen Basel aus der Perspektive eines Zeitgenossen zu skizzieren und das künstlerische Innovationsmoment besonders jener zweiten Stadtbeschreibung Piccolominis zu analysieren.

Der zweite, bedeutendere Bericht Piccolominis über Basel findet sich in einem Brief an den Erzbischof von Tours, Philippe de Coetquis, aus dem Jahr 1438.[21] Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Piccolomini bereits der konziliaren Partei angeschlossen, weshalb das Schreiben zweifelsohne als Werbung für die Stadt Basel als Konzilsort ver-

sität München, Wiesbaden 2007, S. 77–96, sowie Gerald Christianson: Aeneas Sylvius Piccolomini and the historiography of the Council of Basel, in: Walter Brandmüller u. a. (Hg.): Ecclesia militans. Studien zur Konzilien- und Reformationsgeschichte, Remigius Bäumer zum 70. Geburtstag gewidmet, Paderborn 1988, Bd. 1, S. 157–184.

17 Diener 1968, S. 519.

18 Darüber berichtet Piccolomini in einem Brief an seinen Vater vom 20. September 1443. Rudolf Wolkan (Hg.): Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, 3 Bde., Wien 1909–1918, hier Bd. I, 1 , Wien 1909, Nr. 78.

19 Pius II.: Commentarii rerum memorabilium que temporis suis contigerunt, hg. von Adrian van Heck, Vatikanstadt 1984. Eine teilweise deutsche Übersetzung liegt vor in: Ich war Pius II.: Memoiren eines Renaissancepapstes, ausgewählt und übersetzt von Günter Stölzl, Augsburg 2008.

20 Dazu Hartmut Kugler: Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters, München 1986, S. 208f., sowie Voigt 1973, S. 105ff.

21 Der Originalbrief mit der Widmung an Philippe de Coetquis befindet sich in der Universitätsbibliothek Basel, Handschriftensammlung, Cod. O III 36.

standen werden muss. Diese Intention kommt bereits in den Eröffnungsworten des Autors klar zum Ausdruck:

> Basel ist, wie mir scheint, entweder der Mittelpunkt der Christenheit oder liegt doch nicht weit von ihm entfernt. [...] Daher eignet sich diese Stadt tatsächlich am besten für ein allgemeines Konzil und kommen hier die Mitglieder der Kirche am bequemsten zusammen.[22]

Nach einer ersten Einführung des Konzilsortes und der Betonung der zentralen Lage Basels weitet der spätere Papst Pius II. seinen Blick über den Lauf des Rheins vom Bodensee über Strassburg, Mainz und Köln bis hin zu seiner Mündung aus und beschreibt insbesondere das noch heute für seine Schönheit bekannte mittlere Rheintal:

> Was soll ich von Mainz vorbringen? Wie herrlich thront es über dem Rhein! Gegen die starke Strömung des Flusses werden die Schiffe nur selten über diese Stadt hinaufgezogen. Doch wie gehemmt schreitet der Rhein an dieser Stelle zwischen Mainz und Köln voran! Und als wollten ihn die benachbarten Berge zu beiden Seiten aufhalten, so fehlt im verengten Tal bei Mainz nur wenig, dass sie in gegenseitiger Berührung den Lauf des Flusses unterbinden. Auch würde es der Rhein nicht wagen, sich in so enge Schluchten zu ergießen, wäre ihm nicht dank der Ermunterung des Mains und dank seinem Versprechen, ihn zu begleiten, der Wagemut dazu gewachsen. Jedoch vorsichtig und gedrückt schreitet er [der Rhein] durch die unbekannten Täler hin und verbreitert sich nicht eher, als bis er bei Koblenz den Zuzug der Mosel erhalten hat und nun kecker vorwärts eilt. Die Abhänge sind hier auf beiden Seiten ausserordentlich hoch, doch mit Reben bedeckt, und ein grosser Teil Deutschlands trinkt reichlich von ihrem Wein. Hier ragen über die Felsen so viele Bauten und Burgen hervor, dass es aussieht, als sei Schnee vom Himmel gefallen und habe die Hügel und die Bergrücken alle bedeckt. Die Bauten aber sind von solcher Großartigkeit, solcher Schönheit und solcher Zier, dass die ländlichen Schlösser hier prächtiger und mit freierer Großzügigkeit zu Genuß und Annehmlichkeit erbaut worden sind als anderswo die der Städter. Auf den Hügeln dehnt sich eine sehr weite Ebene aus, wo man blumige Wiesen, lichtklare Quellen und laubige Haine findet. Und was das alles übertrifft: man möchte glauben, diese Gegenden seien von Natur aus zur Freude geboren. Die Hügel scheinen nämlich selber zu lachen und eine gewisse Heiterkeit auszuströmen, bei deren Beschauen man weder satt noch übersättigt werden kann, so daß die ganze Gegend für das Paradies erklärt und so genannt werden könnte, da ihr nichts an dem ganzen Erdenrund an Fröhlichkeit und Schönheit entspricht.[23]

Jene Schilderung des Flusslaufs verwendet Piccolomini indes nur, um sich im Anschluss vor den Augen des Lesers wie von einem Schiff aus blickend der Stadt Basel und ihrem Umland zu nähern. Durch die sich perspektivisch in die Ferne richtende Beschreibung erscheint fast das ganze Rheintal als Umgebung Basels.

> Da nun die Menschen schon staunen, wenn sie ferne von hohem Berggipfel aus die Häusermasse von Florenz und ringsum die ansehnlichen Dörfer erblicken, was wollen sie hier tun, wenn sie auf

22 Zitiert nach Hartmann 1951, S. 35.

23 Zitiert nach Widmer 1960, S. 357.

> dem Rhein fahrend vom Sitz des Schiffes aus all die verschiedenen schmucken Burgen und die zahlreichen Häusergruppen erschauen], wo sie nicht nur wie bei Florenz an einem einzigen Reisetag, sondern an deren drei oder mehr das Auge erquicken können und ihnen keine Sekunde ohne neue Wunder vorbeistreicht?[24]

Die Verwendung eines Standpunktes, bei dem der Betrachter sich wie auf einem Schiff über den gesamten Lauf des Rheins der Stadt Basel nähert, stellt die eigentliche literarische Leistung des Briefes dar. Dieser Aspekt zeigt zugleich, wie eng Malerei und Literatur in der Frührenaissance verwoben waren. Denn Piccolomini entwickelt beschreibend einen gleichsam perspektivisch in die Tiefe reichenden Raum, den er mit literarischen Mitteln vermisst. In diesem Sinne erkannte Hartmut Kugler in Piccolominis Stadtbeschreibung Momente einer Systematik, die zukunftsweisend für die literarische Raumdarstellung seien.[25]

Als Vorbild für die Basler Beschreibung diente Piccolomini die «Laudatio Florentinae urbis» Leonardo Brunis, entstanden um 1403/04 und neu aufgelegt in den 1430er Jahren.[26] Mit einem besonderen Kunstgriff geht Piccolomini jedoch weit über das Florentiner Städtelob Brunis hinaus. Der spätere Papst Pius II. führt den Menschen als betrachtendes und bewegliches Subjekt in die Raumbeschreibung ein, ordnet ihn aber zugleich der topografischen Darstellung unter, wenn er ihn mit einem Schiff den Rhein hinabfahren lässt.[27] Auf diese Weise wird der perspektivische Standpunkt des Beobachters mitnotiert, als veränderbar gezeigt und damit die Abhängigkeit der Raumdarstellung von einem betrachtenden Subjekt formuliert.[28] Die zweite Stadtbeschreibung Piccolominis ist zudem stärker stilisiert als seine erste; dies wohl nicht zuletzt, um das Florenzpanorama der Vorlage Brunis überbieten zu können. Die ausgreifende Beschreibung des Rheinlaufs formuliert der Autor, um zu zeigen, dass Basel und der Lauf des Rheins das Florentiner Umland und den Arno bei Weitem übertreffen.[29] Erst nach diesem ‹Wegzoomen› nähert sich Piccolomini wieder seinem eigentlichen Thema, der Stadt Basel:

> Doch um zu Basel zurückzukehren: Die Breite des Flusses mißt innerhalb der Stadt zweihundert Schritte. Er pflegt aber zur Zeit, da der Südwind in den Alpen den Schnee wegschmilzt, die Stadt zu überschwemmen, alle Felder in der Ebene unter Wasser zu setzen und selbst die Brücke niederzureissen, die das kleinere Basel mit dem größeren verbindet.

24 Ebd., S. 359.

25 Kugler 1986, S. 197.

26 Vgl. Berthe Widmer: Enea Silvios Lob der Stadt Basel und seine Vorlagen, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 58/59 (1959), S. 111–138, hier S. 113f. Mit der Datierung von Brunis Städtelob beschäftigt sich Hans Baron: The crisis of early Italian Renaissance, Princeton 1966, S. 212–225.

27 Kugler 1986, S. 206.

28 Ebd., S. 207.

29 Ebd., S. 209.

> Der Stadtteil, der, wie gesagt, jenseits des Flusses liegt, schaut nach dem Breisgau hinaus, eine Gegend, die an Wein und Getreide sehr fruchtbar ist. Zur Reinigung der schmutzigen Strassen dient ihm ein vielverzweigter Bach: auch liegt er ganz in der Ebene. Seine Seelen betreut der Bischof von Konstanz, weswegen ihn viele nicht als Stadtteil betrachten, sondern als eine zweite Stadt für sich.
>
> Der andere Teil [Basels] gilt nicht nur als größer, vielmehr auch als prächtiger und glänzender. Er erhebt sich auf zwei Hügeln, zwischen denen ein Wildbach alle Unreinigkeit mit sich fortschwemmt. Da er überall mit verschiedenen Brücken bedeckt ist, wird er in der ganzen Stadt kaum sichtbar und unterbricht von den Gassen nicht eine. Hier wie dort sieht man prächtige Plätze, höchst schmuckvolle Häuser, die den vornehmen Familien gehören und Gassen, die von der Menschenmenge stets dicht bevölkert sind. Unter den anderen Bauten ragen die Heiligtümer des einen großen Gottes und die Weihestätten der Heiligen durch eine gewisse erhabenere Geräumigkeit und Würde hervor.[30]

## 2.2 Exkurs: Die zweite Stadtbeschreibung Basels von Enea Silvio Piccolomini und der Genfer Petrusaltar des Konrad Witz

Die bei Enea Silvio Piccolomini auf neue Art und Weise explorierte Raumdarstellung findet Entsprechungen in der Malerei. Ein eindrucksvolles Beispiel ist der von Konrad Witz geschaffene «Wunderbare Fischzug». Bei diesem Werk handelt es sich um einen Flügel des Petrusaltars, der sich ursprünglich in der Kathedrale St. Pierre in Genf, entweder in der Makkabäer-Kapelle oder auf dem Hochaltar, befand. Der Altar ist auf dem Rahmen der Tafel des «Wunderbaren Fischzugs» mit dem Jahr 1444 exakt datiert.[31]

Im «Wunderbaren Fischzug» ist es Konrad Witz gelungen, ein nahezu realistisches Landschaftsporträt zu gestalten: Die Tafel eröffnet den Blick vom Nordwestufer auf den im Vordergrund sich ausbreitenden unteren Genfer See, die sich dahinter erstreckenden kultivierten Hügelflächen und die schneebedeckten Alpengipfel im Hintergrund (Abb. 3).[32] Präzise schildert Witz das Ufer des Sees mit den durch das

30 Zitiert nach Widmer 1960, S. 359.

31 Konrad Witz: Altar aus St. Pierre, 2 Tafeln, Vorder- und Rückseite bemalt (Der Wunderbare Fischzug, Die Befreiung Petri, Die Anbetung der Könige, Der Stifter vor der Muttergottes), datiert 1444. Mischtechnik auf Tannenholz, beidseitig mit Leinwand kaschiert, je 149 × 171 cm (inkl. Rahmen), Mittelteil verloren. Genf, Musée d'art et d'histoire. Vgl. Claude Lapaire: Musée d'art et d'histoire Genf, Genf 1991, S. 54, sowie Katharina Georgi: Der Genfer Petrusaltar, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 126–143, hier S. 136. Im Laufe der Zeit erfuhren die Tafeln zahlreiche partielle Zerstörungen und unterliefen daraus resultierend verschiedene Restaurierungsarbeiten, insbesondere an den Gesichtern der Personen. Georgi 2011, S. 137.

32 Zum Genfer Altar vgl. Waldemar Deonna: Cathédrale Saint-Pierre de Genève, in: Geneva, 29 (1951), S. 56–87; Claude Lapaire: Le retable de la Cathédrale de Genève: précisions matérielles sur l'oeuvre de Konrad Witz, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 44 (1987), S. 128–139;

Wasser durchscheinenden Steinen, die sich hinter dem See staffelnden Berge der Voirons, den Kegel des Môle, der über dem Haupt Jesu gleichsam einen zweiten Heiligenschein bildet, den rechts davon liegenden Petit Salève und schliesslich im Hintergrund die Gletscher des Montblanc-Massivs. Am Seeufer scheint der in Profilansicht wiedergegebene, rot gewandete Christus auf dem seichten Wasser zu schweben. Der Auferstandene blickt auf den ihm im Wasser entgegeneilenden Petrus, welcher aus einem mit sechs Fischern besetzten Weidling gesprungen ist. Die Tafel des «Wunderbaren Fischzugs» bildete, wie angenommen wird, die Aussenseite des linken Altarflügels. Rechts aussen sah man vermutlich die Tafel mit der «Befreiung Petri» (Abb. 4). Dementsprechend zeigten die Innenseiten der Altarflügel links die «Anbetung der Könige» und rechts «Der Stifter vor der Muttergottes» (Abb. 5 und 6). Der Mittelteil und die Predella des Altars haben sich nicht überliefert.

Ebenso wie Piccolomini ausgehend vom Lauf des Rheins einen Tiefenraum der Landschaft literarisch entwirft, präsentiert Konrad Witz ein gemaltes Landschaftspanorama, das vom Seeufer im Vordergrund bis zu den schneebedeckten Alpengipfeln reicht. Vergleicht man die zweite Beschreibung Basels von Piccolomini, welche nicht zuletzt als Werbung für den Konzilsort angefertigt wurde,[33] mit der Tafel des «Wunderbaren Fischzugs», so lässt sich Letztere meines Erachtens als eine Verschiebung des ‹Städtelobes› in das Medium der Tafelmalerei verstehen. Denn ebenso wie Leonardo Bruni das Florentiner Arnotal und Piccolomini das fruchtbare, pittoreske Rheintal dem Leser wortreich visualisieren, gelingt es in ihrer Folge Konrad Witz, die Umgebung des Genfer Sees detailgetreu ins Bild zu bannen.

Der Petrusaltar, der in den Jahren vor 1444 im Umkreis des in seiner Macht kirchenpolitisch destabilisierten Gegenpapstes Felix V. entstand, sollte in meinen Augen als visuelle Legitimation eines ‹neuen Patrimonium Petri› dienen.[34] Durch seine wirklichkeitssezierende – wenn auch stilisierte – Genauigkeit verweist dieses Werk auf den neuen Kirchenstaat, nämlich Savoyen, das Heimatland Felix' V. Dargestellt werden hier wichtige Charakteristika der savoyischen Landschaft wie Fruchtbarkeit und Wohlgeordnetheit. Im Bild wird dieser Verweis zusätzlich durch ein savoyisches Banner unterstrichen, welches die im Hintergrund auf die Stadt zureitenden Soldaten mit sich führen. Felix V. übernahm am 7. März 1444 die Diözese Genf, nachdem er vom Konzil nur zögernd mit Pfründen und benefizialen Besetzungsrechten versehen wor-

Florens Deuchler: Warum malte Konrad Witz die «erste» Landschaft? Hic et nunc im Genfer Altar von 1444, in: Medium Aevum Quotidianum, Newsletter 3, Krems 1984, S. 39–49; Deuchler 1986; Teasdale Smith 1970; Philippe Broillet: Quelques aspects du réalisme de la Pêche miraculeuse de Konrad Witz, in: Geneva, 44 (1996), S. 71–80; Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 126–148, sowie Fréderic Elsig / Cäsar Menz (Hg.): Konrad Witz. Le maître-autel de la Cathédrale de Genève. Histoire, conservation et restauration, Genf 2013.

33 Vgl. auch Kugler 1986, S. 209.

34 Vgl. dazu neuerdings Gießmann 2014, S. 333ff.

den war. Wie Johannes Helmrath feststellte, bildete das Herzogtum Savoyen, dessen Politik Felix V. weiter mitbestimmte, als ‹Kirchenstaat-Ersatz› die einzige Machtbasis seines Pontifikats.[35]

## Die Frage nach dem Stifter

Auf der rechten Rahmenleiste des noch im Original erhaltenen Rahmens der Tafel mit der «Befreiung Petri» befinden sich zwei gemalte Wappen, die aus golden gerahmten Wappenschilden mit vormals rot ausgeführtem Doppelkreuz auf dunkelblauem Grund bestehen. Über den Wappenschilden sind kleine Kardinalshüte gemalt. Die Wappen werden allgemein als jene des François de Metz identifiziert.[36] De Metz war Bischof von Genf und hatte seit dem Jahr 1440 unter dem Konzilspapst Felix V. auch das Amt des Kardinals von San Marcello in Rom inne. Aufgrund der gemalten Wappen wird François de Metz verschiedentlich als Stifter des Altars vermutet. Florens Deuchler hingegen erkennt in Felix V. den Auftraggeber des Altars.[37] In einer späteren Publikation vertritt Deuchler die These, der Altar sei von Felix V. gemeinsam mit François de Metz sowie dem durch das Basler Konzil zu Rang und Würden gelangten Kardinal Bartolomeo Vitelleschi gestiftet worden.[38] Deuchlers Meinung nach bilden der Altar und insbesondere die Tafel «Der Stifter vor der Muttergottes» exakt die kirchenpolitische Lage des Bistums Genf nach dem 6. April 1444 ab, als Bartolomeo Vitelleschi zum Kardinal ernannt wurde.[39] Auf dem Bild präsentiert der hl. Petrus den reich gewandeten Stifter der Muttergottes (Abb. 6). Hinter dem knienden Würdenträger hält eine weitere Person, von der lediglich die Hände von links ins Bild ragen, einen vermeintlichen Kardinalshut ins Bild. Die Vermutung, der Kardinalshut sei erst

35 Johannes Helmrath: Art. Felix V., in: LexMa, Bd. 4, Sp. 341.

36 Vgl. Paul Ganz: Les armoiries de François de Mies, in: Archives héraldiques suisses, 44 (1930), S. 169–171, hier S. 169; van Miegroet 1986, S. 65, sowie Georgi 2011, S. 136.

37 Deuchler 1984, S. 41, ebenso Carlo Bertelli: Amédée VIII et la symbolique pontificale, in: Andenmatten / Paravicini Bagliani 1992, S. 375–394. Zum Problem der Auftraggeberschaft vgl. des Weiteren Alfred A. Schmid: Zur Frühgeschichte des Bildnisses in der Westschweiz, in: Florens Deuchler / Mechthild Flury-Lemberg / Karel Otavsky (Hg.): Festschrift für Michael Stettler, Bern 1968, S. 150–166, sowie Georgi 2011, S. 136.

38 Deuchler 1986, bes. S. 12. Deuchler vermutet, Bartolomeo Vitelleschi könne in den Auftraggeberkreis des Altars zu rechnen sein, ohne diese Annahme jedoch genauer begründen zu können. Vitelleschi war Weihbischof und Generalvikar der Diözese von Genf und wurde am 6. Juli 1444 von Felix V. zum Kardinal ernannt. Zu Bartolomeo Vitelleschi vgl. Claudia Märtl: Bartolomeo Vitelleschi († 1463). Ein italienischer Rat Friedrichs III., in: Franz Fuchs / Paul-Joachim Heinig / Jörg Schwarz (Hg.): König, Fürsten und Reich im 15. Jahrhundert, Mainz 2009, S. 3–20, hier S. 8.

39 Deuchler 1986, S. 10.

später zum Bild hinzugefügt worden, lassen neuere Untersuchungen unwahrscheinlich erscheinen.[40]

Eine schlüssigere Erklärung der Identität des abgebildeten Stifters bietet meines Erachtens Hans J. van Miegroet an. Der rote, mit Quasten bestückte Hut, welcher von einer nur durch die Hände angedeuteten Person hinter dem Stifter ins Bild gehalten wird, wurde bisher als Kardinalshut definiert. Doch betrachtet man die Kopfbedeckung genauer, entsprechen Anzahl und Anordnung der Quasten nicht den 30 Quasten eines Kardinalshutes. Bei einem Kardinalshut, von dem auf jeder Seite 15 Quasten herabhängen, müssten sich bereits im unteren Abschnitt fünf Quasten pro Seite befinden. Van Miegroet weist darauf hin, dass die Anzahl von je zehn Quasten auf jeder Seite den Hut eines Erzbischofs kennzeichnet, welcher allerdings gemäss der Heraldik grün sein müsste.[41] Daher schlägt er vor, die Farb- von der Gestaltungssymbolik zu unterscheiden, und deutet die rote Farbe des Hutes als einen Verweis auf das Kardinalsamt, während die 20 Quasten in seiner Sicht auf das Amt eines Erzbischofs rekurrieren. Dabei ist anzumerken, dass sich gelegentlich bei der heraldischen Darstellung erzbischöflicher Wappen Beispiele finden, bei denen Bischofshut und Quasten in Grün wiedergegeben werden, etwa bei Vertretern der Erzbischöfe von Reims und Salzburg. François de Metz hatte jedoch nie das Amt eines Erzbischofs inne. Dieses übte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur ein Geistlicher aus, der in Bezug zur Diözese von Genf stand, nämlich der Onkel des François de Metz, Jean de Brogny (um 1342–1426).[42] Der aus Brogny in der Nähe von Annecy stammende Geistliche bekleidete ab 1385 das Amt des Kardinals von S. Anastasia in Rom und ab 1405 das Amt des Kardinals von Ostia. Von 1410 bis 1424 amtete er als Erzbischof von Arles.[43] Van Miegroet vermutet, François de Metz habe den Altar als eine Art gemaltes Epitaph, wie es besonders in den burgundischen Niederlanden üblich war,[44] für seinen Onkel fertigen lassen.[45] Der rote Hut könne dabei gleichermassen als Allusion auf beide Ämter de Brogny's verstanden werden, nämlich auf das Amt des Erzbischofs und auf jenes des Kardinals. Jean de Brogny hatte noch zu Lebzeiten die Makkabäer-Kapelle an der Südflanke der Kathedrale von Genf, welche verschiedentlich als Standort für den Genfer Altar genannt worden ist, als Grabkapelle für sich und seine Nachkommen nach dem Vorbild der Sainte-Chapelle in Paris ausgestalten las-

40 Gabriel Dette: Die Unterzeichnung, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 143–148, hier S. 147.

41 van Miegroet 1986, S. 71.

42 Dass es sich bei dem dargestellten Geistlichen um Jean de Brogny handelt, hatte schon Burckhardt-Werthemann erkannt, allerdings bemerkte er den eigenartig komponierten Hut nicht. Burckhardt-Werthemann 1901, S. 289. Auch Paul Ganz ist der Meinung, dass Jean de Brogny der Madonna präsentiert wird. Ganz 1930, S. 169.

43 M. Hayez: Art.: Jean de Brogny, in: LexMa, Bd. 2, Sp. 709f.

44 Zu dieser Tradition der Totenmemoria vgl. den Abschnitt «Zwischen Politik und Heilsvorsorge: Die Votivtafel der Herzogin Isabella von Portugal» in dieser Arbeit.

45 van Miegroet 1986, S. 75ff.

sen.[46] Zudem hatte er sich als Präsident des Konstanzer Konzils verdient gemacht. Diese Informationen lassen die Stiftung eines Altars mit der Darstellung Jean de Brognys im Umkreis von Felix V. und François de Metz einleuchtend erscheinen. Der Konzilspapst und dessen höchster Kardinal François de Metz, welcher den Genfer Altar wohl zum Andenken an seinen Onkel Jean de Brogny in Auftrag gab, waren die prominentesten Vertreter des strauchelnden Kirchenstaates Savoyen.[47] Die intendierte Aussage des Bildes, das eigene Land als Kirchenstaat abzubilden, dürfte bei beiden eine ähnliche gewesen sein.

## Der Genfer Altar und die Abweichung vom ikonografischen Konzept der Navicella

Wie bereits angedeutet, wird hier die Auffassung vertreten, dass das Witz'sche Landschaftsporträt eine Übertragung des literarischen Städtelobes in das Medium der Tafelmalerei darstellt. Das von Piccolomini ausführlich als «Paradies» beschriebene Rheintal von Basel bis Köln mit seinen Hügeln, fruchtbaren Ebenen und prächtigen Burgen,[48] scheint sich in der von Witz gemalten Landschaft des Herzogtums Savoyen wiederzufinden. Die Darstellung der Genfer See-Landschaft unterscheidet sich in ihrer Präzision von anderen nördlich der Alpen entstandenen Stadt- und Landschaftsdarstellungen der Zeit. Zwei weitere Argumente sprechen für eine direkte Involvierung Piccolominis in die Konzeption der Genfer Tafel – oder aber die eines anderen Kenners politisch bedeutsamer Kunstwerke in Italien.[49] Es ist vorauszusetzen, dass dem Sienesen Piccolomini die Wandmalereien Ambrogio Lorenzettis im Palazzo Pubblico von Siena bekannt waren.[50] Eine Kenntnis dieser Wandmalereien ist aus meiner Sicht auch hinsichtlich der Konzeption des «Wunderbaren Fischzugs» anzunehmen.

46 Adrien Bory: Musée d'art et d'histoire. Compte rendu pour l'année 1917, Genf 1918, S. 9.

47 Zur Frage von Stifter und Aufstellungsort vgl. auch Nicolas Schätti: La commande du retable et le décor de la cathédrale, in: Fréderic Elsig / Cäsar Menz (Hg.): Konrad Witz. Le maître-autel de la Cathédrale de Genève. Histoire, conservation et restauration, Genf 2013, S. 151–175.

48 «Videntur enim colles ipsi ridere et quandam a se diffundere iocunditatem, quam intuentes nec videndo expleri aut saciari valeant, ut universa regio hec paradisus recte haberi et nominari queat et cui nichil ad leticiam vel ad pulchritudinem toto orbe sit par.» Zitiert nach Hartmann 1951, S. 36.

49 Es muss angemerkt werden, dass Piccolomini schon im November 1442 seine Entlassung aus dem Dienst von Felix V. erwirkte, d.h. etwa eineinhalb Jahre vor der Fertigstellung des Altars. Märtl 2009, S. 6.

50 Zu den Wandmalereien im Palazzo Pubblico vgl. Enrico Castelnuovo: Ambrogio Lorenzetti: Il Buon Governo, Mailand 1995; Quentin Skinner: Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher, in: Hans Belting / Dieter Blume (Hg.): Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder, München 1989, S. 85–103; Randolph Starn: Ambrogio Lorenzetti «The Palazzo pubblico, Siena», New York 1994; Diana Norman: Painting in late medieval and Renaissance Siena (1260–1555), London 2003, S. 98ff.

Sowohl die politische Intention als auch die malerische Darstellung des Landschaftspanoramas scheinen namentlich von der Allegorie des «Buon Governo» in der Sala della Pace, die bereits 100 Jahre vor dem Genfer Altar 1338/39 gestaltet wurde, auf die Tafel des Genfer Altars transferiert worden zu sein. Gegenüber der sienesischen Landschaft findet sich bei Konrad Witz jedoch eine entscheidende Neuerung: Der Genfer Altar präsentiert eine annähernd realistische, topografisch genaue Wiedergabe der Natur und keine reine Ideallandschaft, wenn auch die Szenerie trotz der präzisen Ausführung ebenfalls Stilisierungen unterworfen bleibt. Während in Siena Frieden und Ordnung und die daraus resultierende, auch metaphorisch zu verstehende Fruchtbarkeit des Landes als Folge einer guten Regierung im Fokus stehen, ist in Genf die Gestalt des Petrus in das exakt wiedergegebene Heimatland des Konzilspapstes eingeschrieben, welches ebenso geordnet und wohl regiert wirkt wie das sienesische Pendant. Es erscheint daher möglich, dass Enea Silvio Piccolomini die italienische Bildidee des als politische Allegorie genutzten Landschaftspanoramas über die Alpen transportiert hat.

Neben dem Vergleich mit den Wandbildern Lorenzettis liegt es zudem nahe, das Genfer Bild dem Boot der fischenden Jünger aus der auf Giotto zurückgehenden sogenannten Navicella gegenüberzustellen,[51] einem Werk, das wie kein anderes als Metapher der päpstlichen Macht zu begreifen ist. Das nicht mehr erhaltene Mosaik aus dem Atrium von Alt-St. Peter in Rom zeigte das in Seenot geratene Schiff der Apostel und den Meerwandel Petri auf der Grundlage des 14. Kapitels des Matthäusevangeliums (Abb. 7).[52] Dass die Navicella mit ihrer Bedeutung und Wirkmacht als Metapher und Legitimation für ein starkes Papsttum im politischen Diskurs des Basler Konzils argumentativ eine Rolle gespielt haben mag, belegt neben Schriften des Kusaners, in denen auf die metaphorische Bedeutung der Kirche als Schiff Bezug genommen wird, ein Brief Enea Silvio Piccolominis aus dem Jahr 1433 an die Stadt

51 Diesen Ansatz verfolgen ebenfalls Beate Böckem und Barbara Schellewald in ihrem 2013 publizierten Aufsatz «Porträt der Macht und Spiegel des Basler Konzils? Der Petrusaltar von Konrad Witz», in: Matteo Nanni (Hg.): Music and cultur in the age of the Council of Basel, Turnhout 2013, S. 51–72.

52 Das Mosaik wurde im Verlauf des im 16. Jahrhundert unter Papst Julius II. begonnenen Neubaus der Peterskirche von seinem ursprünglichen Standort abgetragen. Nachdem das Werk in den folgenden Jahren mehrmals umplatziert worden war, verursachte ein Unwetter im Jahr 1606 irreparable Schäden, sodass eine Wiederherstellung nicht mehr möglich war. Unter Clemens X. wurde von Orazio Manenti ein neues Mosaik der Navicella im Petersdom geschaffen, welches sich heute über dem mittleren Portal des Portikus befindet. Das ursprüngliche Aussehen der Navicella hat sich in zahlreichen Zeichnungen und anderen Nachahmungen erhalten. Die Zeichnung von Parri Spinelli aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gibt die Anlage der Komposition zufolge Köhren-Jansen am ehesten wieder (Abb. 7). Vgl. Francesca Flores d'Arcais: Giotto, Mailand 1995, S. 244ff., und Helmtrud Köhren-Jansen: Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte, Worms 1993, bes. S. 268–282; Margrit Lisner: Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, 1: Das Mosaik der Navicella in der Kopie des Francesco Beretta, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 29 (1994), S. 45–95.

Mailand:[53] Darin schreibt Piccolomini, das Schiff von St. Peter, die «navicula Petri», also die Kirche selbst, könne niemals untergehen, so stürmisch die Wellen, die es umgeben, auch seien, wie es Giotto in Rom bei St. Peter gemalt habe.[54] Es kann angenommen werden, dass den Auftraggebern bei der Konzeption des «Wunderbaren Fischzugs» die Navicella als paradigmatisches Bild für das Papsttum vor Augen stand. Piccolomini, dessen Beteiligung an der Entstehung des «Wunderbaren Fischzugs» nicht unwahrscheinlich erscheint, zumal er selbst im Jahr 1440 an den Genfer See reiste,[55] könnte neben seinem eigenen literarischen Landschaftspanorama und dem Blick über die sienesischen Hügel aus Lorenzettis Wandbild auch das Sujet der Navicella für die Konzeption des Genfer Altars eingebracht haben, dies in Anlehnung an eine der wirkmächtigsten römischen Visualisierungen des Papsttums.

Im Unterschied zur hier vorgeschlagenen Adaption des Landschaftspanoramas aus Lorenzettis Sieneser Wandbild des «Buon Governo» und Giottos Navicella vermittels Enea Silvio Piccolomini sieht Andreas Bräm in Kardinalbischof François de Metz den Übermittler der möglichen Vorlage für die Ikonografie des «Wunderbaren Fischzugs». Bräm erwägt, der Genfer Kardinalbischof könnte anlässlich einer Romreise das Navicella-Mosaik gesehen haben und dadurch zum Auftrag des Genfer Altars angeregt worden sein.[56] Auch nördlich der Alpen existierte indes eine bedeutende Navicella-Adaption, auf die hinzuweisen Bräm jedoch verzichtet. Nur wenige Jahre nach der Ausführung des römischen Mosaiks entstand in der Kirche St. Pierre-le-Jeune in Strassburg ein Wandgemälde mit dem «Wunderbaren Fischzug» nach dem Vorbild Giottos.[57] Es handelt sich hierbei um die früheste nordalpine Verarbeitung des römischen Mosaiks, die zudem für den Künstler Konrad Witz in zu erreichender Entfernung lag, sodass dieser selbst Kenntnis von dem Bild gehabt haben könnte.

Bei einer detaillierten Betrachtung der Navicella werden jedoch schnell einige Unterschiede gegenüber der Altartafel des Konrad Witz offenkundig. Das auf Giotto zurückgehende Mosaik präsentiert eine frontale Christusgestalt, während bei Witz Christus im Profil abgebildet ist. In dieser Hinsicht steht das Strassburger Beispiel der

53 Teasdale Smith weist auf Piccolominis Kenntnis der Navicella im Zusammenhang der Schiffsmetapher hin, ohne jedoch eine direkte Verbindung zwischen Piccolomini und dem Genfer Altar herzustellen. Teasdale Smith 1970, S. 153.

54 «[…] sed consuevit navicula Petri, quamvis magnis fluctibus agitata, numquam submergi, ut Jottus pinxit Rome apud sanctum Petrum. non miremini igitur, magnifici domini, si tot dilationes date sunt, quoniam in pericolo constitutos patres sic opoertuit roganti et quodammodo minati obtempare.» Ausschnitt aus einem Brief an die Stadt Mailand vom 17. November 1433, Bericht über die Vorgänge auf dem Konzil vom 13. Juli bis 8. November, Wolkan 1909–1918, 1. Bd., Brief 14, S. 23.

55 Diener 1968, S. 518f.

56 Andreas Bräm: Die Schönheit der Stadt – Topografische Veduten in der deutschen Tafelmalerei, in: Hans-Joachim Schmidt (Hg.): Stadtgründung und Stadtplanung – Freiburg/Fribourg während des Mittelalters, Wien/Berlin 2010, S. 203–244, hier S. 216.

57 Köhren-Jansen 1993, S. 160–173, dort ebenfalls eine Abbildung des Wandbildes im Tafelteil (Nr. 47).

Witz-Tafel etwas näher, obgleich die Seitenansicht dort nur mit einer leichten Drehung Christi hin zu Petrus angedeutet wird. An die Stelle des in stürmischem Wasser in Seenot geratenen Schiffes mit Takelage und Rahsegel tritt bei Konrad Witz der vor allem für den Rhein, aber ebenso für den Genfer See typische Weidling, in welchem die Apostel über das ruhige Wasser gleiten.[58] Während im Mosaik alle zwölf Apostel in dem von Paulus gesteuerten Boot sitzen, bildet Witz nur sechs von ihnen ab. Anders als bei Giotto versucht bei Witz der Apostel Petrus nicht, über das Wasser zu laufen, und Christus reicht ihm auch nicht die rettende Hand.

Der Unterschied zwischen den beiden Bildern erklärt sich aus den ihnen zugrunde liegenden biblischen Texten. Entgegen der oft vertretenen Meinung, die linke Aussentafel des Genfer Altars illustriere den wunderbaren Fischzug aus dem Lukasevangelium (Lk. 5,1–11) oder eine Verschränkung dieser Episode mit der Erzählung vom sinkenden Petrus auf dem See Genezareth (Mt. 14, 22–33),[59] ist auf der Tafel meines Erachtens die Episode vom auferstandenen Christus auf dem See Genezareth aus dem 21. Kapitel des Johannesevangeliums (Joh. 21, 1–14) zu erkennen. Ein genauer Blick auf die Bibelverse der Vulgata bestätigt dies:

> postea manifestavit se iterum Iesus ad mare Tiberiadis manifestavit autem sic erant simul Simon Petrus et Thomas qui dicitur Didymus et Nathanahel qui erat a Cana Galilaeae et filii Zebedaei et alii ex discipulis eius duo dicit eis Simon Petrus vado piscari dicunt ei venimus et nos tecum et exierunt et ascenderunt in navem et illa nocte nihil prendiderunt mane autem iam facto stetit Iesus in litore non tamen cognoverunt discipuli quia Iesus est dicit ergo eis Iesus pueri numquid pulmentarium habetis responderunt ei non dixit eis mittite in dexteram navigii rete et invenietis miserunt ergo et iam non valebant illud trahere a multitudine piscium dicit ergo discipulus ille quem diligebat Iesus Petro Dominus est Simon Petrus cum audisset quia Dominus est tunicam succinxit se erat enim nudus et misit se in mare alii autem discipuli navigio venerunt non enim longe erant a terra sed quasi a cubitis ducentis trahentes rete piscium[60]

Auf die zitierten Verse folgt die dreimal wiederholte Aufforderung Christi «Weide meine Schafe», welche als biblische Legitimation des Petrusprimats verstanden wird. Deuchler vermutete eine Visualisierung dieser Textstelle für den verloren gegangenen Mittelteil des Genfer Altars.[61] Gegenüber dem Text von Joh. 21 weicht die Darstel-

58 Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass gerade die besegelte Schifffahrt für den grössten der Alpenseen typischer war. So wurde das römische Vorbild vielleicht auch bewusst umgestaltet.

59 Mathilde Meng-Koehler nannte bereits 1947 Joh. 21, 1–14 als Textgrundlage des Bildes. Vgl. Mathilde Meng-Koehler: Die Bilder des Konrad Witz und ihre Quellen, Basel 1947, S. 40ff. Für die Symbiose verschiedener Textvorlagen (Mt. 14, 22–22; Mk. 6, 45–56; Joh. 6, 15–21) bzw. eine nicht klare Deutbarkeit der Bilderzählung sprechen sich Forrer 1943, S. 31, Teasdale Smith 1970, S. 150, sowie Bräm 2010, S. 213 aus.

60 Joh. 21, 1–8, vgl. Vulgata 1994, S. 1696.

61 Deuchler 1986, S. 11.

lung auf dem Genfer Altar dahingehend ab, dass sich Christus nicht am Ufer befindet, sondern dass der Auferstandene in der Nähe des Ufers über dem Wasser schwebt. Im Matthäusevangelium (Mt. 14, 22–33) findet sich hingegen die Episode vom über das Wasser wandelnden Jesus und dem über den See gehenden Petrus, der sodann zweifelnd ins Wasser sinkt.[62] Diese Begebenheit erzählt das Mosaik von Alt-St.-Peter. Unterschiedliche Textgrundlagen führten folglich zu zwei verschiedenen Bildlösungen, die jedoch ähnliche Elemente wie das Schiff oder den über das Wasser wandelnden Christus beinhalten. Die Ähnlichkeit mit der Navicella wurde in Genf sicherlich bewusst gewählt. Denn das Mosaik der Navicella – ebenso wie viele ihrer späteren Repliken – galt als Metapher für die päpstliche Herrschaft in unwägbaren Zeiten. Petrus werden hier besondere Kräfte zugesprochen, was der Versuch über das Wasser zu gehen, symbolisiert.[63] Betrachtet man das Bild von Konrad Witz in allen Details, so ist nicht nur die künstlerische Ausführung, sondern auch das ausgeklügelte Konzept zu würdigen, welches nicht zwingend auf einen Auftraggeber im Umfeld von François de Metz und Felix V. zurückgehen muss, sondern auch – und vielleicht eher – von einem kongenialen Denker und Kenner der römischen Kirche wie Enea Silvio Piccolomini stammen könnte.

Welche Bildaussage impliziert nun die Genfer Tafel im Unterschied zum Mosaik der Navicella hinsichtlich der veränderten Textgrundlage? Der Titulus der Navicella, also die zum Mosaik gehörende Inschrift, ergänzte das Bild in seiner Aussagekraft und interpretierte es dahingehend, dass Petrus göttliche Unterstützung erhält und die Fluten des Meeres glättet.[64] Der Meerwandel Petri steht hier also für die göttliche und damit papale Macht, die Petrus durch Christus im römischen Mosaik ganz bildlich

62 Mt. 14, 22–33, vgl. Vulgata 1994, S. 1548: «Et statim iussit discipulos ascendere in navicula et praecedere eum trans fretum donec dimitteret turbas Et dimissa turba ascendit in montem solus orare Vespere autem facto solus erat ibi navicula autem in medio mari iactabatur fluctibus erat enim contrarius ventus quarta autem vigilia noctis venit ad eos ambulans supra mare et videntes eum supra mare ambulantem turbati sunt dicentes quia fantasma est et prae timore clamaverunt statimque Iesus locutus est eis dicens habete fiduciam ego sum nolite timere respondens autem Petrus dixit Domine si tu es iube me venire ad te super aquas at ipse ait veni et descendens Petrus de navicula ambulabat super aquam ut veniret ad Iesum videns vero ventum validum timuit et cum coepisset mergi clamavit dicens Domine salvum me fac et continuo Iesus extendens manum adprehendit eum et ait illi modicae fidei quare dubitasti et cum ascendissent in naviculam cessavit ventus qui autem in navicula erant venerunt et adoraverunt eum dicentes vere Filius Dei es.»

63 Köhren-Jansen 1993, S. 159, sowie Gabriele Köster: Aquae multae – populi multi: zu Giottos Navicella und dem Meerwandel Petri als Metapher päpstlicher Herrschaft, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 33 (2003), S. 7–30.

64 «Quem liquidos pelagi gradientem sternere fluctus / Imperitas fidumque regis trepidumque labantem / Erigis et celebrem reddis virtutibus almum / Hoc iubeas rogitante, deus, contingere portum.» Die früheste Überlieferung des lateinischen Titulus findet sich in der Inschriftensammlung von Nicolaus Laurentius aus dem Jahr 1347. Die Übersetzung lautet: «Den du anweist, schreitend die flüssigen Fluten des Meeres zu glätten, den du als Treuen lenkst, als ängstlich Wankenden aufrichtest, und als berühmten Segenspender

durch die Hand Christi zuteilwird. Witz hingegen malt nicht den Meerwandel Petri, sondern lässt allein Christus über das Wasser wandeln. Im 21. Kapitel des Johannesevangeliums springt Petrus dem am Ufer stehenden Christus entgegen und versucht gerade nicht, selbst über das Wasser zu gehen. Im Genfer Bild wandelt nur noch Christus über das Wasser. Damit ändert sich die politische Aussage des Bildes beträchtlich.

Es erscheint in meinen Augen nicht vermessen, in der Adaption des Navicella-Motivs eine Gleichsetzung der Genfer Kathedrale mit der Petersbasilika intendiert zu sehen. Die Altartafel offenbart die Symbolisierung der *ecclesia* am Genfer See und repräsentiert damit Genf als päpstliche Residenzstadt. Überlieferten Zeichnungen zufolge präsentierte das Mosaik in Alt-St.-Peter am linken Bildrand die Architekturabbreviatur eines Stadttores (Abb. 7). Dieses Bildelement taucht seitenverkehrt in der Genfer Tafel wieder auf, in der Konrad Witz eine Art Tor und die dahinter liegenden, vom Bildrand angeschnittenen Häuser abbildet, sodass der Betrachter die anschliessende Stadt Genf in seiner Vorstellung ergänzen kann. Auch diese Koinzidenz spricht in meinen Augen dafür, dass bei der Konzeption der Genfer Tafel direkt auf die römische Navicella Bezug genommen wurde.

Im italienischen Quattrocento verstand man die Navicella als das Bild der römischen Kirche.[65] Daher birgt es höchste politische Brisanz, wenn die Darstellung des «Wunderbaren Fischzugs» in die savoyische Landschaft als Argument für den Primat eines savoyischen Papstes adaptiert wird. Das biblische Geschehen erhält in diesem raum- und geschehenslogisch konsistenten Gemälde der Genfer Tafel erstmals eine zeithistorische, auf den Stifter ausgerichtete Relevanz.[66] Die anatomische Darstellung der Natur, die die Tafel transportiert, findet kein Vorbild im Mosaik der Navicella, welches eher als thematische Vorlage zu begreifen ist. Vielmehr kann die Navicella als ikonografisches Vorbild in ihrer politischen Ausrichtung verstanden werden, wobei sich bei dieser Adaption der Schwerpunkt vom Schiff auf die Landschaft und von Petrus auf Christus verschoben hat. So wird auf der Genfer Tafel die Allmacht Christi manifest, der nun auf dem Genfer See in Savoyen wandelt. Der Akzent liegt jetzt auf der Wunderhandlung des Seewandels und nicht mehr auf der Rettung Petri und der Apostel aus einem in Seenot geratenen Schiff. Die Genfer Tafel führt dem Betrachter keinen Petrus vor Augen, welcher versucht, über das Wasser zu gehen, sondern einen Apostel, der selbst ins Wasser gesprungen ist, um dem Herrn entgegenzueilen. Die Errettung Petri wird auf dem Genfer Altar an anderer Stelle thematisiert: Der rechte Aussenflügel des Altars schildert seine Befreiung aus dem Kerker (Abb. 4).

den Tugenden zurückgibst, diesem befiehl, wenn er darum bittet, Gott den Hafen zu erreichen.» Titulus und Übersetzung zitiert nach Köster 2003, S. 9.

65 Köhren-Jansen 1993, S. 222.

66 Vgl. Bräm 2010, S. 216.

Das Sinnbild für das römische Papsttum, die Navicella, ist mit dem Genfer Altar zum Sinnbild eines savoyischen Papsttums geworden. Dies gelingt durch eine subtile Veränderung der Ikonografie, die wohl auf der Kenntnis der Navicella als dem Bild des römischen Papsttums beruht, welches der Mehrheit des hohen Klerus bekannt war. Die bildliche Argumentation des Genfer Landschaftsbildes richtet sich dabei gegen eine papalistische Ekklesiologie, die allein auf der Omnipotenz des Papstes und dessen Legitimation durch Christus beruht, wie es das Mosaik der Navicella in Alt-St.-Peter suggerierte. Stattdessen wird im Genfer Altar die Allmacht Christi, die ihn sogar über das Wasser laufen lässt, während Petrus schwimmen muss, inszeniert. Christus zeichnet zudem verantwortlich für das sichtlich volle Netz der Jünger auf dem Weidling. Das heisst, Christus ernährt seine Nächsten, zu einer Zeit, in der das Basler Konzil und seine Anhänger einzig noch auf den finanziellen Rückhalt des Herzogtum Savoyens, welches soeben zum ‹Patrimonium Petri› avanciert war, hofften. Demgegenüber ist der Grundgedanke des Navicella-Mosaiks ein anderer: Die Primatgewalt der römischen Kirche basiert auf dem Wirken der Apostelfürsten Petrus und Paulus, von denen Letzterer das Schiff steuert.[67] Das Schiff der Kirche, welches von Stürmen geschüttelt wird, findet stets göttliche Hilfe und Zuflucht. In Genf jedoch befindet sich kein Schiff in Seenot, vielmehr sieht man ein wohl regiertes, friedliches und fruchtbares Patrimonium Petri.

Der Spruch «ubi est papa, ibi est Roma» welcher sich bereits während des Pontifikats von Innocenz IV. (1243–1254) im 13. Jahrhundert eingebürgert hatte,[68] scheint beim Genfer Altar wörtlich ins Bild gesetzt zu sein. Legitimer Papstsitz war dort, wo der Papst sich aufhielt. In Savoyen wandelt Christus über die Wasser des Genfer Sees, und es gibt genug Fisch, um alle zu versorgen, denn das Land ist fruchtbar und wird gut verwaltet. Der Fischfang darf darüber hinaus als Evangeliumsverkündigung verstanden werden. Durch die monumentale Christusfigur wird Savoyen – in Analogie zu Rom als *urbs aurea* – zur *terra aurea*. Bereits Giotto hatte bei der Gestaltung der Navicella die Christusfigur früheren römischen Apsisdekorationen entnommen, um, so Köhren-Jansen, die Funktion Roms als goldene Stadt zu verbildlichen, in welcher sich die Apostelgräber befinden, und damit die von Gott erwählte *civitas papalis* zu verkörpern.[69]

In Hinblick auf die künstlerische Leistung ist Witz' Tafel mit dem «Wunderbaren Fischzug» als Meilenstein der Kunstgeschichte zu betrachten. Denn die Konzeption der Altartafel ist ohne Naturstudium und das Skizzieren der Landschaft *plein air* meines Erachtens nicht denkbar, wenngleich die Landschaft zugleich deutlich idealisiert

67 Köhren-Jansen 1993, S. 115.

68 Michele Maccarone: Ubi est papa, ibi est Roma, in: Hubert Mordek (Hg.): Aus Kirche und Reich. Studien zu Theologie, Politik und Recht im Mittelalter. Festschrift für Friedrich Kempf zu seinem 75. Geburtstag und fünfzigjährigen Doktorjubiläum, Sigmaringen 1983, S. 371–382.

69 Köhren-Jansen 1993, S. 121.

wiedergegeben wird.[70] Konrad Witz muss über einen längeren Zeitraum in der Natur die Proportionen der See- und Berglandschaft vermessen und dann skizziert haben. Für ein genaueres Studium der Landschaft durch Witz spricht zudem die Tatsache, dass der Künstler im Bild des früher entstandenen «hl. Christophorus» die Felsen und Berge noch wie vergrösserte kleine Steine gemalt hat, ganz so, wie es Cennino Cennini in seinem «Libro dell'arte» um 1390 als praktische Anleitung zum Malen eines Gebirges beschrieben hatte.[71] Im später entstandenen «Wunderbaren Fischzug» wirken die Bergformationen deutlich realistischer. Die näher an der Wirklichkeit orientierte Art der Landschaftsdarstellung muss damals im süddeutschen und schweizerischen Raum geradezu revolutionär gewirkt haben, existierte doch bis dahin kein vergleichbares Bildnis einer Landschaft. So ergab das künstlerische Können des Basler Meisters – möglicherweise gepaart mit dem Wissen Piccolominis – die malerische Inszenierung einer nahezu realistischen Landschaftsaufnahme. Wie Piccolomini in seiner zweiten Basler Stadtbeschreibung der Landschaft eine grosse räumliche Ausdehnung verleiht, indem er bei seinen Schilderungen immer wieder abschweift und ausholt, ja sogar auf einmal in Köln anlangt, obwohl es sich doch um eine Charakterisierung Basels handelt, so gestaltet auch Witz ein neues Raumbild in der Malerei. Piccolomini lässt immer erkennen, dass er sich der räumlichen Tiefe, in die seine Beschreibung vordringt, bewusst bleibt.[72] Denn er beendet seine Abschweifungen stets mit Wendungen wie «um dorthin zurückzukehren, von wo ich ausgegangen bin», «doch damit ich zum Rhein zurückkehre» oder «doch um mich nach Basel zurückzuwenden».[73] Diese räumliche Tiefe einer realen Landschaft im Medium der Malerei darzustellen, das realisierte Witz in seinem in die Landschaft Savoyens eingebetteten «Wunderbaren Fischzug». Beide Landschaften – die beschriebene Piccolominis und die gemalte von Witz – werden dem Anschein nach wirklichkeitsgetreu abgebildet und bleiben dennoch die stilisierten Bilder eines Paradieses, welches sich «um nichts auf der Welt an Wonne, an Schönheit vergleichen» lässt, wie es bei Piccolomini heisst.[74]

70 Die Darstellung der gestaffelten Bergkulisse ist erkennbar auf die Gestalt Christi abgestimmt. Im Bild ist der mittlere Berg, der Môle, deutlich steiler und höher gebildet als in der Natur, um wolkenumhüllt wie ein zweiter Heiligenschein über Christus zu schweben. Auch die langgestreckten Bergrücken des Petit-Salève und die Voirons erfuhren eine Steigerung. Vgl. Gantner 1942, S. 24.

71 Cennini schreibt, der Maler solle, um einen Felsen darzustellen, einen vor sich liegenden kleinen Stein malen. Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da Colle Valdelsa, übersetzt von Albert Ilg, Wien 1888, S. 59.

72 Kugler 1986, S. 204.

73 Ebd.

74 «Videntur enim colles ipsi ridere et quandam a se diffundere iocunditatem, quam intuentes nec videndo expleri aut saciari valeant, ut universa regio hec paradisus recte haberi et nominari queat et cui nichil ad leticiam vel ad pulchritudinem toto orbe sit par.» Zitiert nach Hartmann 1951, S. 36.

## 2.3 Vom Zentrum der Christenheit zur Mikrostruktur der Stadt: Die erste Stadtbeschreibung Basels von Enea Silvio Piccolomini

Die zweite, im vorigen Abschnitt analysierte Beschreibung Basels durch Enea Silvio Piccolomini wartet mit einer innovativen Betrachterperspektive auf und verzichtet zugunsten einer stärkeren Stilisierung auf eine detaillierte Schilderung der Stadt, wie sie hingegen in der ersten Darstellung von 1433/34 erfolgte.[75] Gerade diese erste Beschreibung Basels vermittelt noch heute ein umfassendes Bild der Konzilsstadt mit ihren Kunstwerken:

> Die Kirchen der Heiligen sind sehr schön und aussen mit Steinen von recht guter Qualität geschmückt, allerdings meist nicht aus Marmor. Die Kirchen werden von der Bevölkerung oft besucht. Eben diese Kirchenschiffe haben innen kleine Zellen mit hölzernen Wänden, in denen sich die Frauen einzeln, jeweils mit ihren Mägden, zum Beten einschliessen. Jede lässt sich ihre Zelle entsprechend ihrem sozialen Ansehen so bauen, dass bei den Adligen die Wände höher aufragen als bei den Bürgerlichen. Einige dieser Frauen bleiben in den Zellen völlig unsichtbar, andere zeigen nur den Kopf, die übrigen sind nur bis zu den Lenden zu sehen, weil sie es nach römischer Sitte gewöhnt sind, bei der Verlesung des Evangeliums zu stehen; und in den Zellen sind viele kleine Fenster, durch die sie den Vollzug der heiligen Handlungen betrachten können. Ich denke mir allerdings, dass es zu diesen Einrichtungen mehr infolge der Notlage durch große, bedrängende Kälte gekommen ist.
>
> In diesen Kirchen gibt es viele Reliquien der Heiligen entsprechend ihrer Verehrung und ihrer übermenschlichen Ehrenstellung. Die Ausstattung des Altars und der Priester ist weniger erlesen. Weder Malereien, wie sie die Kirchen der italienischen Städte haben, erfüllt sie [die Kirchen], noch bildet man irgendwo den Stil antiker heidnischer Vorbilder nach, wenn sie etwa einen Heiligen im Bilde erschaffen wollen. Silber und tatsächlich auch Gold gibt es in nicht geringer Menge und viele Edelsteine!
>
> Die Gräber und die Grabmäler des Adels und des Volkes sind nicht schmucklos. Auch Wappenschilde hochberühmter Männer hängen befestigt an den Wänden. Nur die Schilde von Vornehmen dürfen angehängt werden, und sie werden entsprechend der Zahl der Verstorbenen angebracht.
>
> Die Dächer der Kirchen aber, meistens mit glasierten Ziegeln gedeckt, glänzen mannigfaltig in verschiedenen Farben; und wenn sie von Sonnenstrahlen getroffen werden, leuchten sie in wunderbarem Glanz. Viele Privathäuser haben ähnliche Dächer, so dass die Stadt, wenn man sie aus der Höhe betrachtet und die Anordnung und die Verzierung der Dächer auf sich wirken lässt, sehr schön ist.[76]

75 Zum genauen Entstehungsdatum vgl. Voigt 1973, S. 102, sowie Thea Buyken: Enea Silvio Piccolomini: Sein Leben und Werden bis zum Episkopat, Bonn u. a. 1931, S. 25.

76 Eigene Übersetzung, vgl. auch Hartmann 1951, S. 26f.

Im hier zitierten sowie im folgenden Abschnitt seiner Beschreibung betont Piccolomini die Differenz zwischen der nordalpinen Kunst Basels und derjenigen Italiens. Als Referenzpunkt dient ihm immer wieder das heimatliche Italien, an dem das Gesehene gemessen wird und welches letztlich kulturell überlegen bleibt. Die Kirchen Basels bestehen nicht aus wertlosem Gestein, allerdings auch nicht aus Marmor. Ebenso ist die Ausstattung der Altäre nicht so kostbar wie in Italien. Formulierungen wie «Italicis superantur» oder «sicut in Italia» stehen beispielhaft für diese Grundhaltung. Piccolomini rühmt einzig die Bürgerhäuser Basels für ihre Schönheit und Gepflegtheit, die darin selbst von den Florentiner Palazzi nicht übertroffen würden:[77]

> Die Bürgerhäuser sind in allen ihren Teilen außerordentlich gediegen und hübsch und gepflegt, dass auch Florenz nichts Besseres aufzuweisen hat. Alle glänzen von Sauberkeit, die meisten sind mit Malereien verziert. […]
>
> Zudem verwenden die Leute viele Teppiche und bestickte Wandbehänge. Auf die Tische lassen sie eine Masse Silbergeschirr auffahren. Im übrigen Tafelschmuck und in der Eleganz sind ihnen die Italiener überlegen. Vorhöfe deuten auf Vornehmheit des Hauses hin. Kurzum, was die Gebäude und Paläste betrifft, ist nichts auszusetzen, sind aber diese schön, so kann eine Stadt gar nicht hässlich sein.[78]

Dass Basel neben Strassburg ein Zentrum der Herstellung von sogenanntem ‹Heidnischwerk› war, wie das Wirkhandwerk auf Alemannisch genannt wird, belegt nicht nur der oben zitierte Text Piccolominis.[79] Die noch erhaltenen Tapisserien aus der Zeit zwischen 1430 und 1450 zeugen vom damaligen Erfolg dieser Kunstgattung am Oberrhein.[80] Die Bildteppiche dienten vor allem als Wandbehänge, Antependien oder Kissenplatten. Neben Teppichen mit profanen Motiven wie Wildleuten, Fabelwesen und Minneszenen, die ganz der Formensprache des sogenannten «weichen Stils» folgen, haben sich Wirkereien erhalten, die einen moderneren Stil aufweisen und an die Kunst des Konrad Witz und seiner Zeitgenossen angelehnt sind. Ein Beispiel dafür ist das aus dem Dominikanerinnenkloster Klingental in Basel stammende Antependium

77 «Ciuium aedes partibus suis mirifici distinctiae, polite adeo ac delicate, ut ne Florentine quidem magis.» Hartmann 1951, S. 41.

78 Zitiert nach Hartmann 1951, S. 27f.

79 Als etwa Kaiser Sigismund während des Konzils in Basel weilte, schmückten fünf wertvolle Wandteppiche sein Schlafgemach. Vgl. Claudius Sieber-Lehmann: Basel und sein Konzil, in: Helmrath/Müller 2007, S. 173–204, hier S. 195.

80 Dass die Wirkereien auch ausserhalb des Oberrheingebietes Anklang fanden, zeigen die Auftragsarbeiten der aus Bern und Thun stammenden Eheleute Petermann von Krauchtal und Anna von Felschen. Vgl. Ausst.-Kat. Basel 1990: Anna Rapp Buri / Monica Stucky-Schürer: Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Ausstellung Historisches Museum Basel 1990, Mainz 1990, S. 138ff. Einen Überblick über die noch erhaltenen Tapisserien bieten die Katalognummern 1–15.

mit drei Szenen aus der Christusvita und acht Heiligen (Abb. 8).[81] Der voluminöse, faltenreiche Wurf der dargestellten Gewänder, die plastische Figurenauffassung sowie die genaue Herausarbeitung der Oberflächenstrukturen verdeutlichen den künstlerischen Wert dieses gewebten Andachtsbildes.

Als Paradebeispiel für die von Piccolomini gerühmten Bürgerhäuser kann der Offenburgerhof in der Petersgasse 40 nahe der Peterskirche auf dem Petersberg gelten, wo noch heute das Familienwappen über dem Eingang prangt. Der spätgotische Bau galt als einer der vornehmsten Höfe Basels. Hier beherbergte der Besitzer Henman Offenburg im Jahr 1443 König Friedrich III., 1445 Margarethe von Savoyen, die Tochter Felix' V., und 1450 Herzog Albrecht von Österreich.[82] Entsprechend prunkvoll muss die Ausstattung des Gebäudes gewesen sein.

Die von Piccolomini beschriebenen Malereien an den Fassaden der Basler Häuser sind seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Ebenfalls waren die Innenräume mit Malereien im spätgotischen Stil ausgestattet.[83] Maria Becker zufolge gehörte zum damaligen Fassadenschmuck vor allem das sogenannte Schwarzmusterornament, bei dem es sich um eine stilisierte, straussförmig gebündelte Ranken- und Blumenmalerei handelte, die mit einer typischen Rahmenfassung, dem Bollerband, kombiniert wurde. Das schwarze Bollerband säumte zumeist die rot gefassten Fenstergewände und Portalrahmen; an den Ecken beziehungsweise in der Mitte des Bandes wurde es um schwarze Ranken- und Blumenbüschel erweitert. Diese Art der Wandmalerei dokumentiert unter anderem das Tafelbild der «Mantelteilung des hl. Martin» des «Meisters von Sierentz», einem Nachfolger von Konrad Witz (Abb. 9). Verbreitet waren daneben – häufig bei der Gestaltung von Eckquadern – Quaderungen, die als Läufer- und Binderverband dargestellt und mit Bollerband sowie Schwarzmusterornament kombiniert wurden.[84] Neben diesen ornamentalen Fassadengestaltungen zierten vor allem figürliche Malereien besonders die öffentlichen Basler Gebäude, wie urkundlichen Belegen zu entnehmen ist. Darstellungen religiöser Themen befanden sich an Stadttoren, Türmen und anderen Bauten. Für das Jahr 1430 ist die Anfertigung einer Kreuzigungsdarstellung am Steinentor nachgewiesen.[85] Bekannt ist des Weiteren die Darstellung eines monumentalen Gruppenbildnisses aus

81 Basler Wollwirkerei: Drei Szenen aus der Christusvita mit acht Heiligen, um 1440/1450. 102–104 × 298 cm. Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1920.107.

82 Elsanne Gilomen-Schenkel: Henman Offenburg (1379–1459). Ein Basler Diplomat im Dienste der Stadt und des Konzils, in: Freunde des Klingentalmuseums. Jahresbericht 2008, S. 66–71, hier S. 69.

83 Maria Becker: Architektur und Malerei. Studien zur Fassadenmalerei des 16. Jahrhunderts in Basel (172. Neujahrsblatt, hg. von der Gesellschaft für das Gute und das Gemeinnützige), Basel 1994, S. 22.

84 Becker 1994, S. 23.

85 Hermann Phleps: Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter, Berlin 1930, S. 101f.

den 1430er Jahren am Rheintor, auf dem der Rat der Stadt den Einzug der Hussiten im Jahr 1433 festhalten liess.[86]

An Privatbauten zählten neben heraldischen Motiven die Bilder von Schutzheiligen sowie Hauszeichen zu den gebräuchlichsten Sujets.[87] Mit der Themenwahl verband sich vielfach die Absicht, den Hausnamen zu verbildlichen, was etwa am «Haus zum Christoffel» zu beobachten ist.[88] Als Dekoration wurde im 15. Jahrhundert eine Christophorusfigur gewählt, die in der Mitte der Fassade oberhalb des ersten Stockwerks angebracht ist.[89] Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Fassadenmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem der Rahmung und Betonung einzelner Architekturteile diente. Figürliche Dekorationen nahmen auf spezifische Merkmale des Hauses oder seiner Besitzer Bezug. Dekorationen, die die gesamte Fassadenfläche einbezogen, entstanden erst im 16. Jahrhundert.[90]

Weiter erwähnt Piccolomini die Plätze der Stadt, welche den Einwohnern als Treffpunkt und Handelsplatz dienen:

> Auch Plätze haben sie, die nicht zu verachten sind. Hier treffen sich die Bürger, hier kauft man Werkzeuge und Waren aller Art, tauscht man seine Produkte aus und treibt sonstige Geschäfte. Hier stehen schöne Brunnen, denen klares und köstliches Wasser entströmt; es gibt aber auch in allen Gassen derer sehr viele. Nicht einmal Viterbo in Umbrien ist so reich bewässert. Wer Basels Brunnen zählen wollte, müsste gleich auch seine Häuser zählen.[91]

> […] Fragt ein Italiener, wie groß diese Stadt sei, so mag er sie sich wie Ferrara am Po vorstellen; doch ist Basel sauberer und stattlicher zum Ansehen.[92]

Ganz besonders hebt Piccolomini die Frömmigkeit der Basler hervor. Diese besuchen, so heisst es, regelmässig die Messe und verehren dabei die «Heiligenstatuen in großer Zahl».[93] Daraus ist zu schliessen, dass während des Konzils noch viele Skulpturen das Innere der Kirchen schmückten. Ebenso könnte Piccolomini aber Flügelaltäre mit Heiligenstatuen gemeint haben. Dass gerade für Werke der Bildhauerei ein grosser Markt existiert haben muss, belegt das Tafelbild «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff» von Konrad Witz, auf welchem im Hintergrund

86 Daniel Burckhardt-Werthemann: Eine seltene Gattung der altbaslerischen Bildnismalerei, in: Basler Kunstverein. Berichterstattung über das Jahr 1904, Basel 1905, S. 3–38, hier S. 5.

87 Becker 1994, S. 23.

88 Das Haus befindet sich im Imbergässlein 31. Die Fassadenbemalung hat sich bis heute erhalten.

89 Becker 1994, S. 65f.

90 Vgl. dazu Becker 1994.

91 Zitiert nach Hartmann 1951, S. 28.

92 Zitiert nach Hartmann 1951, S. 30.

93 «Die Basler sind fromme Leute, halten die Priester in hohen Ehren, wohnen alle der Messe bis zum Ende bei und gehen zur Kirche nicht nur an Festtagen, sondern auch während der Woche. Sie verehren Heiligenstatuen in großer Zahl.» Zitiert nach Hartmann 1951, S. 32.

ein Ladentisch mit zum Verkauf dargebotenen Skulpturen und einem Heiligenbild zu erkennen ist (Abb. 10, Detail von Abb. 2). Das Gemälde verdeutlicht darüber hinaus, dass Künstler auch schon im Spätmittelalter für einen freien Markt gearbeitet haben.[94] Ein Maler wie Konrad Witz wird daher nicht ohne wirtschaftliches Kalkül in die Konzilsstadt Basel gezogen sein.

Abschliessend bleibt Folgendes festzuhalten. In der ersten Schilderung Basels durch Enea Silvio Piccolomini herrscht das Interesse an einem dem Verfasser noch unbekannten Stadtbild und an den Bewohnern mit ihren Sitten und Gebräuchen vor. In der zweiten, literarisch elaborierteren Beschreibung gelingt es dem Sienesen, der von 1440 bis 1442 als Sekretär im Dienst des Gegenpapstes Felix V. stand, Basel als besseres Florenz – der damaligen Residenz des vom Konzil abgespaltenen Papstes Eugen IV. – erscheinen zu lassen. Politische Absichten generierten somit ein Städtelob, welches eine neue Art der Betrachtung von Landschaft implizierte. Beim «Wunderbaren Fischzug» von Konrad Witz wird eine neue Navicella in einem besser regierten päpstlichen Territorium als dem römischen Kirchenstaat inszeniert. Eine Beteiligung Piccolominis an der Konzeption dieses Bildes erscheint glaubhaft. Hier plante ein Mastermind, das künstlerische Darstellungsstrategien politisch nutzbar zu machen verstand.

94 Vgl. dazu die Dissertationsschrift von Berit Wagner: Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert mit Überlegungen zum Kulturtransfer, Diss. Univ. Bern 2008, Petersberg 2014.

# 3. BASEL UND SEINE KÜNSTLER ZUR ZEIT DES KONZILS

## 3.1 Die Organisation der Künstler in der Lukasbruderschaft

Nicht nur Konrad Witz dürfte sich in der Konzilsstadt Basel eine besonders gute Auftragssituation erhofft haben. Neben ihm reisten zahlreiche Künstler in den zeitweise sogar als «Zentrum der Christenheit» gelobten Konzilsort. Aber auch die ortsansässigen Künstler und Handwerker profitierten von der Konzilsversammlung, wie viele, vor allem städtische Aufträge zeigen. Als einzigartiges Dokument[1] berichtet eine Urkunde aus dem Jahr 1437 zur Erneuerung der Lukasbruderschaft, der nach ihrem Patron benannten Bruderschaft der Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker, welche Künstler bruderschaftlich gebunden und damit in der Stadt Basel fest niedergelassen waren. Die Urkunde verzeichnet 32 ‹Künstler›, namentlich Maler, Glaser, Goldschmiede, Werkmeister, Sporer, Rahmenmacher, Tischmacher und Sattler. Zwei Zünfte waren in der Lukasbruderschaft vereinigt; die Zunft zum Himmel,[2] in der Maler, Kunsthandwerker und Bildschnitzer zusammengeschlossen waren, und die Zunft der Hausgenossen, in der insbesondere die Goldschmiede organisiert waren.[3] Die Lukasbruderschaft war in der Kirche des Augustiner-Eremitenklosters auf dem Münsterberg beheimatet. Dort wurden die Totenmessen für die Verstorbenen gehalten und das Patronatsfest am Lukastag gefeiert. Wie die Urkunde berichtet, bestellten die Mitglieder der Bruderschaft zwei sogenannte Lukasmeister, welche die Geschäfte der Bruderschaft führten. Mit der Erneuerung der Bruderschaft ging der Beschluss einher, einen Altar mit Bildtafeln zu errichten. Es wurde Geld einbezahlt, «ob es sich fügte, dz die brüder dem lieben helgen, sanctus Lucas, ein ere wölten tun, es were umb den Altar zu molen oder an eim messgewand ze legen».[4] Höchstwahrscheinlich

1 Vergleichbare schriftliche Zeugnisse aus dem frühen 15. Jahrhundert sind selten überliefert.

2 Die Himmelszunft hatte ihr am Ende des 14. Jahrhunderts erworbenes Zunfthaus in der Freien Strasse 33, zwischen dem «Haus zum Pflug» und dem «Haus zum Olsberg». Das vermutlich dreigeschossige Haus wurde 1879 abgebrochen. Das Zunfthaus der Hausgenossen, also der Goldschmiede, befand sich auf der gegenüberliegenden Strassenseite an der Nr. 34. Auch dieses Haus wurde 1893 im Zuge der Neugestaltung der Freien Strasse abgerissen. Vgl. Robert Schiess: Die Zunft- und Gesellschaftshäuser der Stadt Basel, Basel 2001, S. 20ff.

3 Zu den Zünften am Oberrhein allgemein vgl. Knut Schulz: Zünfte am Oberrhein im Spätmittelalter. Selbstdarstellung und Ausstrahlung, in: Peter Kurmann / Thomas Zotz (Hg.): Historische Landschaft – Kunstlandschaft?, Ostfildern 2008, S. 307–343, bes. S. 327ff. Zu den Basler Zünften vgl. Paul Koelner: Basler Zunftherrlichkeit. Ein Bilderbuch der Zünfte und Gesellschaften, Basel 1942.

4 Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Zunftarchive, Himmelszunft, Urkunde Nr. 11 (im Folgenden abgekürzt als Himmelszunft, Urkunde Nr. 11).

war auf dem Altarretabel der heilige Lukas als Patron der Bruderschaft dargestellt, vielleicht als Maler der Madonna, so wie ihn etwa Rogier van der Weyden gemalt hat.[5]

Ein Grund für die Erneuerung der Bruderschaft im Jahr 1437 dürfte in deren Stärkung und Abgrenzung gegenüber zugereisten Künstlern zu sehen sein, welche unter den Konzilsgästen Auftraggeber suchten.[6] Eine zweite Ursache für die Neusituierung der Bruderschaft überliefert das Dokument selbst. Darin heisst es, dass in den vorangegangenen Jahren «die selbe Bruderschaft nu etwas zites nit volbrocht worden und abgangen was».[7] Dementsprechend wären, wie Werner Meyer annimmt, die Zunftbrüder in dieser Zeit ihren religiösen Pflichten mit den dazugehörenden Zahlungen nicht mehr ausreichend nachgekommen.[8]

Der Basler Lukasbruderschaft gehörten neun Malermeister an. Sie alle unterhielten, wie anzunehmen ist, einen eigenen Werkstattbetrieb mit Gesellen. «Meister Claus der Maler», mit dem Nikolaus Rüsch (gest. zw. 1446 und 1453) gemeint sein dürfte, vertrat die Himmelszunft im Stadtrat als Ratsherr. Im städtischen Zunftzusammenhang scheint Konrad Witz ungeachtet seiner künstlerischen Stellung 1437 keine herausragende Malerpersönlichkeit gewesen zu sein. Sein Name wird bei der Aufzählung der Mitglieder der Bruderschaft erst weiter hinten und nicht an hervorgehobener Stelle genannt. Namentlich werden folgende Meister erwähnt: Meister Claus der Maler, Meister Hans Stock der Maler, Meister Cunrad Zeller der Goldschmied, Meister Cunrad Heselin der Glaser, Meister Petter Lutdold der Goldschmied, Meister Cunrad von Rottwil der Maler, Meister Petter Katz der Glaser, Meister Urban der Maler, Meister Petter Buchart der Goldschmied, Meister Frantz Zscheny der Maler, Meister Flösser der Goldschmied, Meister Lamprecht der Sattler, Meister Gilgenberg der Maler, Meister Heinrich Unverzagt der Glaser, Meister Michel Glaser und Meister Heinrich Steinacker der Maler.[9] In einem Zusatz sind weitere Namen zu lesen: Meister Petter Malstein von Rod, Maler, Meister Cunrat Mentelin Sattler, Meister Ro[…] (Name nicht vollständig lesbar), Meister Hans Ulrich von Baden, Meister Sigfrid Kannengiesser, Meister Binartin Naxrgass Goldschmied, Hans von Wiremss Werkmeister, Meister Steffan Foder Sporer, Meister Cunrad Hertstachel, Meister Ludman Maler, Ulrich

5 Rogier van der Weyden: Der heilige Lukas malt die Madonna, um 1435/40. Öl und Tempera auf Holz, 137,5 × 110,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston, Inv.-Nr. 93.153.

6 Eine andere Deutung schlägt Berit Wagner in ihrer Dissertation vor. Sie erkennt in der Neugründung der Lukasbruderschaft eine Stärkung gegenüber dem Druck hussitischer Bildhäretiker. Vgl. Wagner 2008, S. 99–105.

7 Himmelszunft, Urkunde Nr. 11, Zeile 4.

8 Werner Meyer: Die Zunft zum Himmel als religiöse Gemeinschaft, in: 750 Jahre E. E. Zunft zum Himmel, Basel 2010, S. 59–67, hier S. 64.

9 Himmelszunft, Urkunde Nr. 11.

Ramenmacher, Claus Sprenger Glaser, Meister Hans Hutmacher, Meister Oswald Überlinger, Meister Hans Muller Tischmacher, Meister Ludwig Kannengiesser.[10]

Den vielen in den Basler Quellen überlieferten Künstler- und Handwerkernamen können indes nur wenige erhaltene Kunstwerke zugeordnet werden, und lediglich ein paar der 32 genannten, der Lukasbruderschaft angehörenden Meister lassen sich genauer fassen. Neben Konrad Witz, dem das folgende Kapitel gewidmet ist, sind dies Nikolaus Rüsch, genannt Meister Lawelin, und Hans Stocker. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie nicht originär aus Basel stammten und im gesamten Oberrheingebiet beziehungsweise im südwestdeutschen Raum tätig waren.

Nikolaus Rüsch kam bereits im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts aus Tübingen nach Basel, wo er zwischen 1408 und 1446 dokumentiert ist.[11] Sein Name findet sich als wichtiger Vertreter der Himmelszunft im Rat der Stadt. Rüsch arbeitete wiederholt für die Stadt Basel: 1426 bemalte er die Georgsfigur auf dem Münsterplatzbrunnen, 1427 die Christophorusfigur des Kornmarktbrunnens. 1428 schuf Rüsch Malereien für den Schwibbogen des Spalentores, 1429 ein Marienbild beim Bischofssitz an der Nordwand des Münsters,[12] 1430 eine Kreuzigung sowie vier andere Bilder am Steinentor.[13] Die Fronfastenrechnungen belegen für die Jahre 1440/41 die Arbeit an einem Bild im Inneren des Kornhauses, wo auch Konrad Witz mit der Ausführung von Wandmalereien beschäftigt war.[14]

Hans Stocker war vor allem für den Basler Bischof Friedrich zu Rhein tätig,[15] für den er neben Buchilluminationen nicht mehr erhaltene Wandmalereien in der bischöflichen Residenz in Basel sowie in den Schlössern Birseck und Delsberg ausführte.[16] Das häufige Erscheinen der Namen Rüsch und Stocker, unter anderem in den

10 Ebd.

11 Maria Becker: Art. «Lawelin, Nicolaus», in: SIKART – Lexikon zur Kunst in der Schweiz, Zugriff 06.01.2017, http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4031809&lng=de.

12 Die Namen Nikolaus Rüsch und Hans Stocker tauchen nach Auskunft von Dorothea Schwinn Schürmann wiederholt in den *fabrica*, den Rechnungsheften der Basler Münsterbauhütte auf, doch haben sich im Münster keine Werke der beiden Künstler erhalten. Vgl. Beat von Scarpatetti: Die Rechnungsbüchlein der Basler Münsterfabrik im Spätmittelalter, in: Freunde der Basler Münsterbauhütte: Jahresbericht 2015, S. 44–53.

13 Hans Rott: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein, 3 Bde., Bd. 3: Text und Gesamtverzeichnis der Künstler und Kunsthandwerker, Stuttgart 1938, S. 129.

14 Staatsarchiv Basel-Stadt, Hauptarchiv, Älteres Hauptarchiv, Protokolle, Öffnungsbuch Nr. 1 (1438–1449), fol. 118.

15 Der Maler ist im Rechnungsbuch des Bischofs Friedrich zu Rhein mehrmals verzeichnet, unter anderem wird er darin als «Hans Stokker, min Maler» benannt. Hans Rott: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein, 3 Bde., Bd. 2: Quellen II (Schweiz), Stuttgart 1936, S. 123.

16 Rott 1938, S. 130.

*fabrica* der Basler Münsterbauhütte, belegt, dass diese sich in Basel als prominente Maler ihr Einkommen verdienten.[17] So griffen auch die Auftraggeber der Ausgestaltung des Basler Münsters, in dessen Innerem sich kaum Wandmalereibestände aus dem Spätmittelalter erhalten haben, mit Rüsch und Stocker auf etablierte Kräfte zurück.[18]

Bemerkenswert ist ebenfalls das Schaffen des Hans Tiefental aus Schlettstadt, der zwar in Basel keiner Zunft angehörte, jedoch hier mehrfach renommierte Aufträge – wie jenen der Ausmalung der Kapelle zum «Elenden Kreuz» vor dem Riehentor im Jahr 1418 – erhielt.[19] Tiefental arbeitete abwechselnd in Basel, Thann, Schlettstadt sowie in Strassburg, wo er sich Anfang der 1430er Jahre endgültig niederliess. Dies verwundert angesichts der Tatsache, dass die Auftragslage in Basel aufgrund des Konzils sicherlich erfolgsversprechend war.

Wie die Zahl der in Basel ansässigen Maler einzuordnen ist, veranschaulicht erst eine Gegenüberstellung mit anderen Städten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, etwa mit Strassburg, Köln oder Passau.[20] Vergleicht man die Grösse der Basler Lukasbruderschaft, der neun Malermeister angehörten, mit der Situation in anderen Städten, wird deutlich, dass sich trotz des Konzils nicht erheblich mehr Meister in Basel zünftig niederliessen als andernorts.[21] In der Bruderschaftsordnung der Lukas-

17 Siehe Anmerkung 12.

18 Zu den Wandmalereien des Basler Münsters vgl. Carola Jäggis Beitrag in dem für 2019 geplanten Band «Das Basler Münster» in der Reihe «Die Kunstdenkmäler der Schweiz».

19 Vgl. Rudolf Riggenbach: Hans von Schlettstadt, in: Casimir Hermann Baer: Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Teil 1. St. Alban bis Kartause Basel (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. III) Basel 1941, S. 338–343; Robert Suckale: Johannes von Metz, ein Altersgenosse Stefan Lochners. Der Oberrhein als Zentrum künstlerischer Innovation in der Konzilszeit, in: Frank Günter Zehnder (Hg.): Stefan Lochner, Meister zu Köln – Herkunft, Werke, Wirkung, Katalog Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993, S. 35–46, hier S. 42, sowie Robert Suckale: Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'‹ars nova› en Haute Rhénanie au XV$^{e}$ siècle, in: Revue de l'Art, 120 (1998), S. 58–67.

20 Die Vergleichsbeispiele wurden aufgrund von vorhandenem Quellenmaterial ausgewählt. Auch wenn Quelleneinträge nie die tatsächlich vorhandenen Gegebenheiten repräsentieren, sind sie doch neben den Werken die einzige fassbare Grösse, um Aussagen über die Quantität der Maler eines Ortes treffen zu können.

21 Eine abschliessende Bewertung fällt jedoch schwer, da Zahlenmaterial über Malerzünfte- beziehungsweise -bruderschaften aus anderen süddeutschen Städten fehlt. So besass unter den bekannten fränkischen Kunstzentren des späten Mittelalters wahrscheinlich nur Würzburg eine zünftische Organisation der Maler, Bildschnitzer und Glaser: Diese verzeichnete 1470 lediglich 13 Mitglieder. In Nürnberg erhielten die Maler erst 1596 eine Ordnung, für Bamberg haben sich keine Informationen überliefert. Stephanie Kleid: Die Lukasbruderschaft in Würzburg am Ende des Mittelalters, in: Claus Grimm / Johannes Erichsen / Evamaria Brockhoff (Hg.): Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Regensburg 1994, S. 124–130, hier S. 124 und 129, Anm. 9.

bruderschaft in Passau sind für das Jahr 1438 zehn Malermeister verzeichnet,[22] in München lassen sich im selben Jahr acht Maler nachweisen.[23] Im Jahr 1442 führte die Malerzunft in Augsburg 14 Mitglieder.[24] Zuzüge von Künstlern nach Augsburg sind in der Zeit des Basler Konzils kaum festzustellen.[25] In Strassburg finden sich in den 1430er Jahren lediglich vier neue Maler in den Quellen, unter ihnen Hans Tiefental von Schlettstadt und Jost Haller, der Anfang des Jahres 1438 das erste Mal fassbar ist.[26]

Als bevölkerungsreichste Stadt des deutschen Reiches mit damals circa 40 000 Einwohnern wies Köln eine besonders hohe Künstlerdichte auf. Die sogenannte Schilderergaffel bestand im Jahr 1417 aus 31 Mitgliedern, die sich unter anderem aus acht Malern, acht Sattlern, drei Wappenstickern, zwei Schildmalern, zwei Glaswörtern (Glasmalern) und einem Armbrustmacher zusammensetzten.[27] Die Kölner Schilderergaffel umfasste folglich zwanzig Jahre vor der Erneuerung der Basler Lukasbruderschaft etwa die gleiche Zahl an Mitgliedern wie diese. Basel ist damit hinsichtlich seiner zünftig gewordenen Künstler mit der grössten deutschen Stadt des Mittelalters zu vergleichen.[28] Um das Bürgerrecht erwerben und sich als Meister mit einer Werkstatt niederlassen zu können, hielten sich zugereiste Künstler bis auf wenige Ausnahmen – wie etwa Konrad Witz – nicht lange genug in Basel auf. Maler, die im Gefolge eines Herrschers oder Kirchenfürsten reisten und sich nur temporär in Basel befanden, sind ebenfalls nicht erfasst. Aus diesen Gründen verzeichnete Basel keine noch höhere Künstlerzahl.

Unklar bleibt die genaue Anzahl der während des Konzils nicht zünftig verankerten Maler. Ab 1433 finden sich in den Quellen Namen verschiedener zugereister Ma-

22 Erstaunlicherweise gehörten in Passau nur Maler der Bruderschaft an. Liedke vermutet aber, dass es sich bei den zehn Meistern nicht ausschliesslich um Maler gehandelt hat, obwohl in der Urkunde nur diese explizit erwähnt werden. Volker Liedke: Die Passauer Zunft der Maler, Bildschnitzer und Glaser zur Zeit der Spätgotik sowie ihre Beziehungen zur Prager St.-Lukas-Zeche, in: Ars Bavarica, Band 47/48 (1987), S. 11–21, hier S. 13.

23 Vgl. Liedke 1987, S. 12f.

24 Johannes Wilhelm: Augsburger Wandmalerei 1368–1530. Künstler, Handwerker und Zunft, Augsburg 1983, S. 20.

25 Dies zeigt der Personenkatalog von Johannes Wilhelm, der die vorhandenen Quellen systematisch ausgewertet hat. Vgl. Wilhelm 1983, S. 387–573.

26 Zahlen auf Grundlage der von Rott publizierten Quellen. Rott 1936, S. 198ff. Zu Strassburg in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vgl. Philippe Lorentz: Jost Haller le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XV$^{e}$ siècle, Katalog Musée d'Unterlinden Colmar, Paris 2001, bes. S. 25–60, sowie Ausst.-Kat. Strassburg 2008, bes. S. 34–77.

27 Franz Irsigler und Wolfgang Schmid: Kunsthandwerker, Auftraggeber und Mäzene im spätmittelalterlichen Köln, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins, 63 (1992), S. 1–54, hier S. 9.

28 Erstaunlich ist die Tatsache, dass sich auf der Grundlage des von Rott zusammengestellten Basler Quellenmaterials in den Jahren nach dem Konzil sogar vierzig Maler, die ohne Glas-, Buch- und Heiligenmaler gezählt werden, und etwa zwanzig Bildhauer nachweisen lassen. Vgl. Rott 1936.

ler: In den Jahren 1433 und 1434 ist Hans Tychter aus Köln nachweisbar,[29] für über zwei Jahrzehnte Heinrich Steinacker (1433–1455),[30] der auch der Lukasbruderschaft angehörte, 1435 Claus Hager.[31] Von 1436 bis 1485 ist Peter von Malstein in den Basler Quellen zu finden,[32] 1437 wird er schon als Mitglied der Lukasbruderschaft geführt.[33] Von 1438 bis 1453 findet sich der Name Hans Röllis aus Speyer, von 1437 bis 1452 Hans Ludman Stock, 1439 Hans Juden von Zürich, von 1440 bis 1458 Hans Aberell.[34] 1441 wird Peter von Rote Bürger der Stadt Basel, 1442 ist im Ratsbuch von einem gewissen Leonhard Hofrichter aus Heidelberg zu lesen.[35] Von 1444 bis 1470 belegen Quelleneinträge den Maler Bernhard Kremer aus Wesel, wobei es sich wohl um die in der Nähe von Xanten am Rhein gelegene Stadt Wesel handeln muss.[36] 1445 wird der Schildmaler Claus Tscheni erwähnt, 1445 der in Basel sesshaft gewordene Maler Albrecht Fries aus Rheinfelden.[37] 1448 erhält der Maler Jakob Stoll aus Freiburg im Üchtland das Bürgerrecht.[38]

Als exotischer Name erscheint in den Finanzakten Basels ab 1436 Anthonius de Candia: «Anthoni, maler von Candia». Letztmals wird dieser Maler 1459 in den Rechnungsbüchern der Himmelszunft genannt,[39] woraus zu folgern ist, dass er während des Konzils in Basel ansässig wurde und hier vermutlich bis zu seinem Tode blieb. Über seine Herkunft können nur Mutmassungen angestellt werden, der Name weist jedoch auf eine italienische Sprachregion oder gar auf die Insel Kreta, welche im Mittelalter nach ihrer Hauptstadt auf Italienisch als Candia bezeichnet wurde.[40] Im Februar 1434 traf der Erzbischof von Candia in Basel ein. Es ist denkbar, dass der Maler in dessen Gefolge die Reise nach Basel angetreten hatte.[41]

Von den Goldschmieden waren 1437 fünf an die Lukasbruderschaft gebunden. Für die Zeit des Konzils lässt sich ein Anstieg der in Basel ansässigen Goldschmiede beobachten. Im Jahr 1406 sind 18 Meister in Basel nachweisbar. Vor 1415 sinkt die Zahl der Goldschmiede auf 13 bis 17 Meister, was Ulrich Barth mit dem Konzil von

29 Rott 1936, S. 19.
30 Ebd.
31 Ebd., S. 25.
32 Ebd., S. 25ff.
33 Möglicherweise wurde Malstein jedoch erst später Mitglied der Bruderschaft, da sein Name im Nachtrag des Erneuerungsschreibens der Lukasbruderschaft auftaucht, welcher zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden sein könnte.
34 Rott 1936, S. 27f.
35 Ebd., S. 28.
36 Ebd., S. 28f.
37 Ebd., S. 29.
38 Ebd., S. 30f.
39 Ebd., S. 25.
40 Paul Leonhard Ganz verortet die Ursprünge des Malers nach Kreta. Ganz 1947, S. 25.
41 Andrea Gatari berichtet von der Ankunft des Erzbischofs. Vgl. Wackernagel 1885, S. 28.

Konstanz in Zusammenhang bringt, zu dem die Goldschmiede gereist sein könnten.[42] In der Zeit des Basler Konzils steigt die Zahl der Goldschmiede sogar auf 26 Meister im Jahr 1437 an,[43] mit der Auflösung der Synode sinkt sie wieder deutlich auf etwa zehn Meister. Auf der Grundlage der von Barth ausgewerteten Quellen lassen sich die Goldschmiede Bernhard von Nürnberg, erwähnt 1434 bis 1438, Bartholome Golin aus Brabant, erwähnt 1437 bis 1445, Peter von Plovis aus der südwestlich von Orléans gelegenen Stadt Blois, erwähnt 1437, Peter von Paris, erwähnt zwischen 1435 und 1437, sowie Peter von Kortys aus Lucca um 1440 nennen.[44] Der Brabanter Goldschmied mietete in Basel sogar einen Gaden zum Verkauf.[45] Neben der Tafel des Konrad Witz «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff», auf welcher im Hintergrund ein Verkaufsladen mit Tafeln, Skulpturen und kleinen Altären zu sehen ist, kann der quellenkundliche Nachweis des Verkaufsstandes des Brabanter Goldschmiedes als weiterer Beleg dafür gelten, dass Künstler zum Konzilsort Basel reisten, um von dem Grossereignis wirtschaftlich zu profitieren und auf dem freien Markt zu verkaufen.[46] Insbesondere die Goldschmiede kamen demnach aus weiter entfernten Regionen wie Frankreich, Flandern oder Italien in die Konzilsstadt, während die Maler zumeist aus dem oberrheinischen und süddeutschen Raum stammten. Demgegenüber reisten auch die Buchmaler von weiter entfernt gelegenen Orten zum Konzil, wie etwa der Savoyer Péronet Lamy, der das Zusammentreffen der kunstverständigen Kirchenwelt für sich nutzen konnte.[47]

Der Nachweis der vielen zugereisten Künstler in der Konzilsstadt belegt ganz allgemein die Existenz eines freien Kunstmarktes, welcher sich nicht erst mit dem beginnenden 16. Jahrhundert herausbildete,[48] sondern bereits im Spätmittelalter, mindestens seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zur Zeit der grossen Reformkonzilien von Konstanz und Basel, existierte. Schon damals wurde mit Kunst und Kunsthandwerk frei gehandelt. Ein erhebliches Marktsegment besetzte die ephemere Kunst, die während des Konzils besonders für Herrschereinzüge, sakrale Prozessionen und Feierlichkeiten benötigt wurde. Welche Arbeitsmöglichkeiten in dieser Hinsicht das in Basel tagende Konzil den Künstlern bot, verdeutlicht beispielsweise Enea Silvio

42 Ulrich Barth: Zur Geschichte des Basler Goldschmiedehandwerks (1261–1820). Mit Verzeichnissen der Meister, Gesellen und Lehrknaben, Diss. Basel 1978, S. 107.

43 Eine ausführliche Auflistung der Namen findet sich bei Ulrich Barth / Christian Hörack: Basler Goldschmiedekunst. Meister und Marken – 1267 bis heute, Bd. 1, Basel 2013, S. 58ff.

44 Barth 1978, S. 162f.

45 Franz Ehrensperger: Basels Stellung im internationalen Handelsverkehr des Spätmittelalters, Dissertation, Basel 1972, S. 332.

46 Oft zogen Handwerker auf der Suche nach neuen Absatzmöglichkeiten an fremde Marktorte, weil in ihrer Heimat die Künstlerdichte zu hoch war und eine Überproduktion herrschte. Ehrensperger 1972, S. 338.

47 Vgl. dazu das 5. Kapitel dieser Arbeit.

48 Zur Herausbildung eines mittelalterlichen Kunstmarktes vgl. Wagner 2014.

Piccolominis Beschreibung der Krönung Herzog Amadeus VIII. zum Papst Felix V. am 24. Juli 1440 in Basel. In einem Brief an Juan de Segovia berichtet Piccolomini wie folgt von diesem Ereignis: Auf dem Münsterplatz «wurden eine ansehnliche Tribüne und darauf ein Altar aufgerichtet, und zwar in erhöhter Ecke, darüber kostbare Stoffe ausgespannt zum Schutz gegen Regen und Sonne».[49] Auf der Tribüne hätten mehr als 2000 Personen Platz gehabt. Nachdem die Krönung vollzogen war, sei man von der Tribüne zur Prozession herabgestiegen.

Einen weiteren Tätigkeitsbereich für Künstler stellte die Anfertigung von Geschenken für hochrangige Konzilsgäste dar. Gefragt waren in diesem Zusammenhang besonders die Arbeiten von Goldschmieden, die preziöse Geschenke herzustellen verstanden. Der Rat der Stadt liess beispielsweise im Jahr 1442 als Ehrenausgabe für König Friedrich III. ein Gefäss in Form eines vergoldeten Schiffes, welches mit Geld gefüllt war, herstellen.[50] 1433 erhielt der Siegelschneider Heinrich Switzer den Auftrag, Stoff, welcher der Frau von Herzog Wilhelm III. von Bayern, Margarethe von Kleve, geschenkt wurde, mit Wappen zu versehen.[51] Mit Margarethe von Kleve war Wilhelm III. frisch vermählt worden; es handelte sich daher möglicherweise um ein Hochzeitsgeschenk. Der Herzog war 1432 von König Sigismund zum Statthalter und Protektor des Konzils bestellt worden und wurde gemeinsam mit seiner Frau in besonderem Masse mit Gunsterweisungen bedacht.[52] Wie in diesem Fall trat die Stadt auch an anderer Stelle als Auftraggeberin auf. 1440 liess der Rat – wie bereits erwähnt – eine Darstellung des Einzugs der hussitischen Konzilsgesandten unter Andreas Prokop am Rheintor anbringen. Die Malerei – ob als Fresko oder als Bildtafel ausgeführt, ist unklar – fertigte Nikolaus Rüsch an.[53]

## Das sogenannte Erdbebenbild und der «Meister von 1445»

Vom Œuvre vieler der genannten Künstler hat sich kaum etwas erhalten, und nur wenige Quelleneinträge berichten über ihre Arbeiten. Neben den Bildern des Konrad Witz vermitteln vor allem das sogenannte Erdbebenbild und die Werke des anonymen «Meisters von 1445» einen Eindruck von der Basler Tafelmalerei zur Zeit des

49 Zitiert nach Widmer 1960, S. 179.

50 August Burckhardt: Geschichte der Zunft zu Hausgenossen in Basel, Basel 1950, S. 49.

51 «Item geben Heinrich Switzer von den Wappen in den stof ze machen, der hertzog Wilhelms wib geschenck wart, IIII lb VI ß.» Zitiert nach Rott 1936, S. 115.

52 Vgl. August Kluckhohn: Herzog Wilhelm III. von Bayern, der Protector des Baseler Konzils und Statthalter des Kaisers Sigmund, in: Forschungen zur deutschen Geschichte. Band 2, 1862, S. 519–615, sowie Theodor Straub: Bayern im Zeichen der Teilungen und Teilherzogtümer, in: Max Spindler / Andreas Kraus (Hg.): Handbuch der bayrischen Geschichte, 2. Bd., München 1988, S. 196–287, insbesondere S. 248f.

53 Rott 1938, S. 129. Vgl. auch Stange 1951, S. 56.

Konzils. Beim Basler Erdbebenbild handelt es sich um die heute im Historischen Museum Basel befindliche Kopie eines Tafelbildes aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 12). Das durch senkrechte Rahmenleisten in drei Bildsegmente unterteilte Ölgemälde zeigt auf durchgehender Leinwand zentral in der Mitte das von zwei Basilisken gehaltene Stadtwappen Basels, auf dem Bildteil rechts den Stadtpatron Kaiser Heinrich II. und links die Patronin Maria mit dem Jesuskind auf einem hölzernen Thron.[54] Zu Füssen Mariens kniet, im Sinne der Bedeutungsperspektive im Massstab verkleinert, ein Stifter, dem das Jesuskind in die Augen blickt. Seine Herkunft kennzeichnet ein vor ihm stehendes Wappenschild mit einer schwarzen Hausmarke auf weissem Grund, das bisher nicht identifiziert werden konnte. Der Rahmen des 1,30 m hohen und 2,73 m breiten Bildes scheint in seiner Form noch dem Originalzustand zu entsprechen; er ähnelt den aus der Konzilszeit erhaltenen Toten- und Wappenschilden aus der Kartause in Kleinbasel: Die Rahmung bildet eine schräg nach oben laufende Dachleiste, welche von zwei fünffach abgestuften Seitenleisten getragen wird.

Dass das Bild jedoch nicht in seinem ursprünglichen Zustand erhalten ist, bezeugen Inschriften auf der inneren Rahmenleiste: «Ist ernuwert word Zum i mol Jm m cccclxi Jor» steht über der thronenden Muttergottes, «Ernuwert Zum 2 mol 1573» über dem Stadtwappen, und «Widerumb Erneüwert A 1733» sowie in kleinerer Schrift «Joh: Birr fec» über Kaiser Heinrich. Die ersten beiden Teile der Inschrift hat eine einzige Hand ausgeführt, während der dritte Teil von einer anderen Person geschrieben worden zu sein scheint.[55] Die Rahmeninschriften geben folglich genauestens Auskunft über die verschiedenen Restaurierungsetappen; die Entstehungsumstände des Bildes bleiben jedoch rätselhaft.[56] Aufgrund der gemäss der Inschrift im Jahr 1461 erfolgten ersten Erneuerung und dem noch erkennbaren Stil des Originalbildes sowie der Rahmung kann angenommen werden, dass es sich bei der ursprünglichen Malerei um ein Tafelbild aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehandelt haben muss.

Auf der Innenseite der Dachleiste ist folgender Spruch zu lesen: «Ein M [rink] mit sinem dorn drvi CCC [rossisen] userkoren ein L [zimeraxt], der I I I I I I [kruegen] zal do verfyel basel überall m ccc lvi Jor.»[57] Diese Sentenz gehörte im spätmittelalterlichen Basel wohl zum Allgemeingut. Die nicht geschriebenen, sondern bildlich dargestellten Worte «Ring», «Rosseisen», «Zimmeraxt» sowie «Krüge» stehen zugleich

54 Anonym: Das Basler Erdbebenbild, Kopie von 1573 nach einem Bild aus dem 15. Jahrhundert. Öl auf Leinwand, 139 × 276 cm. Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.896. Vgl. Ausst.-Kat. Basel 2011, Kat. Nr. 66, S. 297f.

55 Major 1927, S. 42.

56 Zudem findet sich auf der Rückseite der Leinwand ein Bleistiftvermerk, der über eine weitere Erneuerung des Bildes im Jahr 1811 berichtet. Auch auf der Rahmenleiste unter dem Marienbild wird auf eine Erneuerung im Jahr 1846 hingewiesen. Vgl. Major 1927, S. 42, sowie Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 297.

57 Auch diese Schrift ist im Lauf der Zeit erneuert worden.

für die römischen Zahlen M, CCC, L, IIIIII. Bis auf die Krüge ergeben sich die Bildzeichen für die Zahlen aus der visuellen Ähnlichkeit der Gegenstände mit den römischen Ziffern. Für die Verbildlichung der Zahl Sechs wurden Krüge gewählt, da laut Johannesevangelium 2,1–11 Jesus das Wasser aus sechs Krügen in Wein verwandelte.[58] Zusammengenommen ergeben die römischen Zahlen das Jahr des grossen Erdbebens 1356, weshalb das Bild den umgangssprachlichen Namen ‹Erdbebenbild› erhalten hat.

Emil Major hat im Jahr 1927 die Entstehungsumstände des Bildes näher beleuchtet, doch konnte er dessen Ursprung nicht vollends aufklären.[59] Wie Major zu Recht bemerkte, gleicht die Wappendarstellung des Mittelteiles einer Zeichnung in einer Abschrift der spätmittelalterlichen Erbauungsschrift «Die Vierundzwanzig Alten» des Otto von Passau,[60] die sich heute in der Handschriftensammlung der Staatsbibliothek zu Berlin befindet (Abb. 13).[61] Die von Johann Maiger von Wardenberg verfertigte Abschrift ist auf das Jahr 1448 datiert, worin Major den *terminus ante quem* für das Erdbebenbild sieht, dessen Entstehung er folglich in die Anfangsjahre des Konzils verortet.[62] Das Wappenbild der Handschrift sowie das mittlere Segment des Erdbebenbildes sind sich in der Bildanlage sehr ähnlich; ohne Zweifel hängt eines der beiden Bilder vom anderen ab.

In die Entstehungszeit des Erdbebenbildes fällt ein ungewöhnliches Ereignis der Basler Stadtgeschichte. Wie eine Chronik aus dem 16. Jahrhundert berichtet, reiste ein Bote während des Konzils von Rom nach Amsterdam. Er machte in Basel Halt, um seine Fracht, einen ausgeweideten Basilisken, zu verzollen:[63] Mit einem Geschenk konnte man den Boten bewegen, seine ungewöhnliche Ladung öffentlich auszustel-

58 Werner Meyer: Da verfiele Basel überall. Das Basler Erdbeben von 1356 (= 184. Neujahrsblatt Basel), Basel 2006, S. 152.

59 Emil Major: Ein Gemälde aus der Basler Konzilszeit, in: Jahresberichte und Rechnungen des Vereins für das Historische Museum Basel 1926, Basel 1927, S. 38–50.

60 Major 1927, S. 44.

61 Engel mit dem Wappen der Stadt Basel, aus: Otto von Passau, Die Vierundzwanzig Alten, Schreiber Johann Maiger von Wardenberg, datiert 1448. Papier, 257 Blatt. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 19. Wappen der Stadt Basel auf Bl. 257v.

62 Major 1927, S. 44f.

63 Der der Mythologie entstammende Basilisk gilt als König der Schlangen. Schon Plinius der Ältere beschrieb im achten Buch seiner «Naturalis historiae» den Basilisken unter den Tieren, die in afrikanischen und orientalischen Gebieten beheimatet sind. Plinius zufolge handelt es sich um eine schauderhafte Schlangenart, die sich nicht kriechend, sondern halb aufgerichtet fortbewegt. In mittelalterlichen Tierbüchern werden Basilisken oft als Mischwesen mit dem Oberkörper eines Hahns, der eine Krone trägt, und dem Unterleib einer Schlange dargestellt. Bei der Gründung der Stadt Basel soll der Legende nach ein Basilisk in einer Höhle beim heutigen Gerberbrunnen gehaust haben. Da der Name Basilisk und der lateinische Name Basels, *Basilea*, Ähnlichkeiten aufweisen, wurde der Basilisk immer wieder mit der Entstehung Basels in Verbindung gebracht. Dennoch geht der Name der Stadt eher auf ihre erste nachweisliche Nennung als *Basilea* in römischen Quellen zurück. Vgl. C. Plinius Secundus d.Ä.: Naturalis Historiae Libri xxxviii, München 1976, lib. viii, cap. xxxiii, S. 78f.; Marianne Sammer: Der Basilisk. Zur

len. Schliesslich liessen die Magistraten der Stadt sogar eine heute verschollene Zeichnung von diesem Exotikum anfertigen.[64] Wahrscheinlich handelte es sich bei dem Basilisken, den der Bote nach Basel brachte, um eine Schlange. Könnte diese ungewöhnliche Fracht und ihre Verzollung am Kaufhaus für den anonymen Stifter Anlass gewesen sein, ein Bild mit den Stadtpatronen Basels und den Basilisken als Schildhalter malen zu lassen?

Erst seit der Zeit des Konzils wurde der Basilisk in der heraldischen Ikonografie Basels als Schildhalter eingesetzt. Das Erdbebenbild und die Zeichnung aus dem Band «Die Vierundzwanzig Alten» aus dem Jahr 1448 gelten als früheste noch erhaltene Darstellungen von Basilisken. In der Miniatur dient neben den beiden geflügelten Basilisken ein Engel als Wappenhalter, der im Verlauf der Weiterentwicklung dieses Motivs bereits im 16. Jahrhundert wieder verschwindet. Im Erdbebenbild halten nur noch die Basilisken, welche hier zudem – anders als in der Handschrift – vierbeinig sind, das Stadtwappen in die Höhe. Die im Erdbebenbild dargestellte Form des Basilisken findet sich weder in späteren Darstellungen von Basler Basilisken noch in der Zeichnung aus dem Jahr 1448. Über der Toreinfahrt der Hauptpost, an deren Stelle das ehemalige Kaufhaus stand, befindet sich noch heute ein Relief mit dem von zwei Basilisken gehaltenen Stadtwappen, welches der Darstellung aus dem Erdbebenbild ähnelt.

Der im Bild dargestellte Stifter konnte trotz seines Wappenschildes bis heute nicht identifiziert werden. Deutlich prominenter als sein Wappen füllt das Stadtwappen Basels die mittlere Bildtafel aus, auf den Seitentafeln befinden sich die Stadtpatrone Basels. Maria findet hier als Stadtpatronin Aufnahme in die Ikonografie, nicht etwa als Teil eines religiösen Devotionsbildes. Zudem verweist die Inschrift auf das grosse Erdbeben im Jahr 1356, welches die Stadt fast komplett zerstörte. Obwohl das Bild der Selbstvergewisserung der Stadt Basel zu dienen scheint, hat es wohl ein einzelner Stifter und nicht etwa der Stadtrat oder eine ähnliche Institution in Auftrag gegeben.[65] Emil Major entnahm verschiedenen Basler Chroniken, dass sich das Bild

Natur- und Bedeutungsgeschichte eines Fabeltieres im Abendland, München 1998, S. 10f., sowie Christian Lienhard: Basler Basilisken, Basel 2003, bes. S. 26ff.

64 «Etlich wöllend das sie [die Stadt] den nammen habe von einem Basilisco, den man in der statt anfang und erbauwung im Gerberbrunnen funden und sie darnach benennt habe. Und wiewol dieser meinung kein grund erfunden wirt, ist doch das volck darauff gefallen, also dass sie ein Basiliscum zu jrer statt waapen malen, darzu jnen auch besonder ursach hat geben ein H. zu Rom wohnhafft, der schickt bey Keyser Fridrichs deß 3. zeiten bey einem botten herauß einen todten und außgeweideten Basiliscum in einer trucken, einem Niederländischen Herren zu einer verehrung oder schenke. Und als der bott damit gen Basel kam, war er vor den Herren der statt mit einer schenke verehret, daß er den wurm offentlich vor menningklichem sehen ließ, den sie auch als bald liessen abcontrafeten.» Aus: Johannes Stumpf: Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten, Landen und Völckeren Chronick wirdiger thaaten beschreybung, 2 Bde., Zürich 1547/48, Buch XII.

65 In diesem Zusammenhang sei an Stefan Lochners Altar der Stadtpatrone erinnert, den der Rat der Stadt Köln um 1445 für die Ratskapelle gestiftet hatte. Hier reihen sich die Stadtpatrone Kölns, die heiligen Ur-

bis zum 19. Jahrhundert im städtischen Kaufhaus befand, welches ein Vorgängerbau der heutigen Hauptpost zwischen Freier Strasse und Gerbergasse war.[66] Auf einigen kurz vor dem Abriss des alten Kaufhausgebäudes entstandenen Fotografien ist zu erkennen,[67] dass es über dem dreiteiligen Fenster der Kaufhausschreiberstube angebracht war.[68] Das Fenster der Kaufhausschreiberstube öffnete sich zum Inneren der nordöstlichen Toreinfahrt des zwischen 1376 und 1378 errichteten Kaufhauses. Da das Erdbebenbild an der Mauer der Toreinfahrt aufgehängt war, konnte es leicht durch ein- und ausfahrende Wagen beschädigt werden. Dieser Umstand machte seine zahlreichen Wiederherstellungen notwendig, wie Major vermutet.[69]

Den Mittelpunkt der spätmittelalterlichen vierflügeligen Kaufhausanlage bildete ein grosser Innenhof, von dem aus Tore zur Freien Strasse sowie zur Gerbergasse führten. Den Hof umgaben zweigeschossige Lager- und Verwaltungsgebäude. In den seitlichen Trakten befanden sich eine offene Halle sowie Verschläge. Die Gebäudeteile an der Freien Strasse und an der Gerbergasse enthielten Kontore und vermutlich auch die Amtswohnung des Kaufhausschreibers.[70] Das Kaufhaus diente als städtische Zollstätte, welche alle in die Stadt ein- und aus der Stadt ausgeführten Handelsgüter zu passieren hatten.[71] Fremde Kaufleute mussten ihre Waren hier lagern und eine Gebühr entrichten sowie die Waren einheimischen Händlern anbieten.[72] Zudem lagerten die Basler Grosshändler hier ihre Waren und verkauften sie von hier aus.

Das Anbringen von Gemälden an der Aussenfassade von Gebäuden entsprach einer lokalen Praxis, die anscheinend um die Mitte des 15. Jahrhunderts verstärkt in Mode kam.[73] Derartige Bildtafeln waren nicht nur am Kaufhaus, sondern vor allem auch an den Stadttoren zu finden. Einen Eindruck hiervon vermittelt eine Miniatur mit der Ansicht Basels aus der Chronik des Diebold Schilling (Abb. 11). Hier erkennt man am Riehentor eine Kreuzigungstafel mit Maria und Johannes. Bei der Reiterdarstellung am Rheintor handelt es sich ebenfalls um ein quadratisches Tafelbild, welches

sula und Gereon, mit ihrem Gefolge in die Anbetung der heiligen drei Könige ein, welche das Zentrum des Altars ausmacht. Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1993.

66 Major 1927, S. 42.

67 Der Architekt des neuen Postgebäudes Johann Jakob Stehlin d.J. dokumentierte das alte Kaufhausgebäude fotografisch, die Aufnahmen befinden sich heute im Staatsarchiv Basel-Stadt.

68 Major 1927, S. 42.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Anne Nagel / Martin Möhle / Brigitte Meles: Die Altstadt von Grossbasel I: Profanbauten (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt; Bd. 7), Bern 2006, S. 471.

72 Ebd.

73 Rudolf Riggenbach: Schmuck der Mauern und Tore, in: Casimir Hermann Baer: Vorgeschichte, römische und fränkische Zeit; Geschichte und Stadtbild; Befestigungen, Areal und Rheinbrücke; Rathaus und Staatsarchiv (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 1), Basel 1932, S. 195–221, hier S. 204.

im Jahr 1420 vom Maler Hans Tiefenthal und 1450 von Hans Gilgenberg erneuert wurde.[74]

Welche Beweggründe könnten die Stiftung des Erdbebenbildes veranlasst haben? Unwahrscheinlich ist, dass sich ein ausländischer Kaufmann oder Gönner im Rahmen einer lokalen Ikonografie mit den Stadtpatronen und im Rahmen eines lokalen Formats darstellen liess. Vielmehr kann das Bild als allgemeine Manifestation des wirtschaftlichen Erblühens der Stadt nach dem Erdbeben und während des Konzils verstanden werden.

Leider lässt der heutige Zustand des mehrmals übermalten Bildes das ursprüngliche Aussehen nur entfernt erahnen, sodass es schwer fällt, eine konkrete Zuschreibung an einen Künstler vorzunehmen. Unverkennbar ist indes die Verwandtschaft mit dem Stil des Konrad Witz. Die Raumanlage der Mitteltafel mit den nach hinten fluchtenden Bodenplatten und Deckenbalken sowie den seitlichen Raumöffnungen erinnert an die Witz'schen Kastenräume des Heilsspiegelaltars. Andererseits wirken Gestik und Mimik der Figuren auf den beiden anderen Bildfeldern weniger streng und plastisch modelliert als bei Witz.[75] Offensichtlich war die Darstellung eines perspektivischen Raumes als bildfüllende Grundstruktur zur Zeit des Konzils in Basel verbreitet, wie es die Aussentafeln des Heilsspiegelaltars und die Mitteltafel des Erdbebenbildes als prominente Beispiele demonstrieren.

Neben dem Erdbebenbild haben sich einige Werke des in Basel und Konstanz tätigen anonymen «Meisters von 1445» überliefert. Wie das Erdbebenbild spiegeln auch diese die direkte künstlerische Umgebung des Konrad Witz. Das im Kunstmuseum Basel verwahrte Hauptwerk «Die Speisung der heiligen Antonius und Paulus» trägt auf dem Rahmen die Signatur: «Dis ist die Legend von sant antonius und auch von sant paulus anno domini 1445» (Abb. 14).[76] Das Bild schildert den Besuch des heiligen An-

74 Staatsarchiv Basel-Stadt, Ratsbücher, A 1, Rotes Buch, fol. 356; Bernhardt Harms (Hg.): Der Stadthaushalt Basels im ausgehenden Mittelalter: Quellen und Studien zur Basler Finanzgeschichte, 3 Bde., Tübingen 1909–1913, hier Bd. 2, S. 254, vgl. Riggenbach 1932, S. 206f.

75 Major hält Nikolaus Rüsch für den Maler des «Erdbebenbildes». Da Werke jenes Malers lediglich durch schriftliche Quellen überliefert sind, kann dieser Zuschreibungsvorschlag weder bestätigt noch falsifiziert werden. Vgl. Major 1927, S. 46f.

76 Meister von 1445: Die Speisung der heiligen Antonius und Paulus, datiert 1445. Mischtechnik auf Tannenholz, 133,5 × 77,5 cm. Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 1598. Vgl. Werner Fleischhauer: Zur Herkunft des Basler Eremitenbildes von 1445, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 25, 1988, S. 48–53; Christian Salm: Zur Frage des «Basler Meisters von 1445», in: Kunstchronik, 13 (1960), S. 291–293. Lili Fischel: Werk und Name des ‹Meisters von 1445›, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1 (1950), S. 105–124, sowie Stange 1951, S. 40–43, darin auch ältere Literatur. Fischel rekonstruiert in ihrem Aufsatz für den Meister von 1445 ein Œuvre, das unter anderem das Fragment der Madonna von Olsberg aus dem Basler Kunstmuseum enthält. Neuerdings siehe Ausst.-Kat. Basel 2011, Kat. Nr. 53, S. 257–261.

tonius bei Paulus, der gemäss der Legende eines Tages in der Einöde von einem Raben nicht nur wie sonst ein halbes, sondern für den Gast und sich ein ganzes Brot erhält. Die plastisch geformten Körper und die Faltenform der Gewänder der Eremiten lassen die Kenntnis der Werke des Konrad Witz vermuten. Janez Höfler sieht gar eine Weiterentwicklung gegenüber Konrad Witz, da Form und Ausführung der weniger hart geknitterten Falten an den typischen Faltenstil Jan van Eycks erinnerten.[77]

Hinter den beiden Heiligen öffnet sich ein Flusstal mit einer Stadtanlage. Obgleich das Bild in seiner Gesamtanlage mit den stilisierten, kulissenartig ins Bild geschobenen Felsen und den schematisch wiedergegebenen Bäumen des Waldes altertümlich wirkt, weist es doch einige moderne Elemente auf, die eine Rezeption niederländischer Malerei vermuten lassen: So orientiert sich die kontinuierlich vom Vordergrund in die Ferne führende Landschaftsinszenierung an einem Flusslauf mit Spiegelungen des Ufers, welcher zu einer stark befestigten Stadt führt. Dennoch besteht ein grosser Abstand zwischen der Eremiten-Tafel und beispielweise dem fast zeitgleich entstandenen Genfer Petrusaltar des Konrad Witz. In Ersterem erblickt der Betrachter eine konstruierte, aus schematischen Versatzstücken wie Felsen, Flusslauf und Stadt im Hintergrund bestehende Landschaft, während auf der Genfer Tafel ein topografisch logisches Landschaftsporträt geschaffen worden ist. Seit Lukas Mosers Tiefenbronner Altar aus dem Jahr 1432 war das Motiv der Hintergrundlandschaft mit Stadt und Schlosshügel und einem in die Ferne strebenden bergumsäumten Strom oder See in der südwestdeutschen Malerei bekannt und fand immer wieder Aufnahme in wichtige Altarbilder. Der «Meister von Sierentz» zum Beispiel baute seine Tafel mit dem heiligen Georg ähnlich auf.[78]

Dem «Meister von 1445» wird auch die Ausmalung der Grabkapelle Ottos III. von Hachberg im Konstanzer Münster zugeschrieben.[79] Des Weiteren werden zwei Tafeln mit dem «Tod des heiligen Antonius» und dem «Begräbnis des heiligen Antonius» zu seinem Œuvre gezählt.[80] Aufgrund seiner stilistischen Verwandtschaft mit

77 Janez Höfler: Der Meister E. S.: ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts, 2 Bde., Regensburg 2007, Bd. 1, S. 41.

78 Meister von Sierentz: Der Drachenkampf des heiligen Georg, um 1445/1450, Mischtechnik auf Tannenholz, 144 × 110.5 cm, Kunstmuseum, Basel, Inv.-Nr. 31.

79 Vgl. dazu Jürgen Michler: Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 176f., sowie die unpublizierte Abschlussarbeit von Tanja Eberhardt: Die spätgotischen Wandmalereien am Grabmal des Bischofs Otto III. von Hachberg in der Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters. Untersuchungen zum Bestand, Zustand und zum Konservierungskonzept, Diplomarbeit Fachhochschule Köln 2007.

80 Meister von 1445 (Werkstatt?): Tod des heiligen Antonius (a), Begräbnis des heiligen Antonius (b), Ober- und Unterteil eines Flügels, um 1445. Mischtechnik auf Nadelholz, (a) 61,5 × 25,4 cm, (b) 59 × 25,4 cm. Konstanz, Rosgartenmuseum, Inv.-Nr. 1962/7 und 1962/8. Vgl. Rosgartenmuseum Konstanz (Hg.): Die Kunstwerke des Mittelalters, bearb. von Bernd Konrad, Konstanz 1993, Kat. Nr. 1.03, S. 34, sowie Ausstellungskatalog Basel 2011, Kat. Nr. 54 und 55.

den Werken des Konrad Witz wurde der anonyme Meister nach Basel lokalisiert.[81] Mit Sicherheit lässt sich aufgrund der ihm zugeschriebenen Werke der Antoniustafel sowie der Wandmalereien am Grabmal des Otto III. von Hachberg sagen, dass der Künstler im Raum zwischen Basel und dem Bodensee tätig gewesen ist. Werner Fleischhauer machte 1988 zwei mögliche Standorte für die Basler Eremitentafel aus. Aufgrund der herausgehobenen Darstellung des heiligen Paulus im Bild – er wird von Gottvater aus der Wolke angesehen, hingegen der heilige Antonius nicht; der heilige Paulus befindet sich zudem auf der heraldisch wichtigeren rechten Seite des Bildes, welche zudem stärker beleuchtet wird – schliesst Fleischhauer, dass die Altartafel ursprünglich aus einem Paulinerkloster stammen müsse. Im Oberrhein- und Bodenseegebiet kommen hier für Fleischhauer nur zwei Niederlassungen in Frage: das Paulinerkloster «Rotes Haus» in Muttenz bei Basel und das Paulinerkloster Langnau bei Tettnang am Bodensee in der Diözese Konstanz.[82] Da der Bruder des Konstanzer Bischofs Otto III. von Hachberg, dessen Grabkapelle vom «Meister von 1445» ausgemalt worden war, zum Kloster Langnau verwandtschaftliche Beziehungen hatte, spricht sich Fleischhauer für das Kloster Langnau als ursprünglichen Aufstellungsort der Eremitentafel aus.[83]

Ob der anonyme «Meister von 1445» zu Recht oder zu Unrecht nach Basel lokalisiert wird, kann hier nicht abschliessend geklärt werden. Zweifelsohne zeigt er sich als Zeitgenosse von Konrad Witz, welcher ihn stark beeinflusst hat. Die Formensprache seiner Figuren und eine sich in die Ferne öffnende Landschaft zeugen davon. Allerdings war das Raumbild des «Meisters von 1445», welches auch Anleihen an der französischen Buchminiatur nimmt, zu dieser Zeit längst überholt, wie der Vergleich mit dem Genfer Altar des Konrad Witz eindrucksvoll demonstriert. Neben den genannten stilistischen Gemeinsamkeiten mit dem Werk des Konrad Witz weist das Motiv des von Engeln in einer Wolke umgebenen Gottvaters im oberen Teil der Bildtafel deutlich nach Basel. Eine Adaption dieses Motivs findet sich etwa im «Marientod» der Glasmalereien aus Notre-Dame-de-la-Visitation in Bourguillon bei Freiburg im Üchtland, welche um 1454 in einer Basler Glasmalereiwerkstatt entstanden sind (Abb. 15).[84] Der «Meister von 1445» ist ein weiteres Beispiel dafür, dass sich die Künstler jener Zeit keinesfalls nur an einem einzigen Ort aufhielten, sondern auf der regionalen Ebene des Oberrhein-, Hochrhein- und Bodenseegebietes äusserst mobil agierten.

81 Fischel 1950, S. 120.

82 Fleischhauer 1988, S. 53.

83 Ebd., S. 52f.

84 Brigitte Kurmann-Schwarz: Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster, Bern 1998, S. 28 und 334ff. Vgl. Bernhard Anderes: Die spätgotische Glasmalerei in Freiburg i.Ü. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasmalerei, Freiburg 1963, S. 23ff., sowie Fleischhauer 1988, S. 53.

## 3.2 Wege des Bildtransfers bei Konrad Witz

### Das Leben des Konrad Witz in den Quellen

Die Bilder des Konrad Witz zählen zu den bedeutendsten Kunstwerken, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland beziehungsweise auf dem Gebiet der heutigen Schweiz entstanden sind. Sein Materialrealismus, die skulpturale Auffassung des menschlichen Körpers sowie die wirklichkeitssezierende Darstellung der Landschaft machen Witz zu einem der wichtigsten Neuerer der deutschen Malerei im ausgehenden Mittelalter. Konrad Witz aktualisierte und intensivierte das Bild des Menschen auf eine Art, wie es zuvor keinem Maler im südwestdeutschen Raum gelungen ist. Sein Schaffen erklärt sich indes, wenn man es vor dem Hintergrund jener an Innovationen reichen Zeit der oberdeutschen Kunst betrachtet. Ebenso wie Witz entwickelten damals Hans Multscher, Lukas Moser, Stefan Lochner und Conrad Laib eine neue Bildsprache, die Aspekte der äusseren Wirklichkeit auf eine bis dahin unbekannte Weise erfasst. Auch die dem «Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins» zugeordnete Werkgruppe, die sogenannte «Colmarer Kreuzigung» sowie die «Karlsruher Passion» sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

Da in der Forschungsliteratur zum Werk und zur künstlerischen Entwicklung von Konrad Witz zumeist Vermutungen Raum gegeben wurde, die sich aus wenigen rudimentären Fakten speisten,[85] sollen am Beginn dieses Kapitels zunächst die Konrad Witz eindeutig zugeschriebenen Werke sowie die überlieferten Quellennachweise vorgestellt werden. In einem zweiten Schritt soll das künstlerische Schaffen des Meisters im Zusammenhang des Basler Konzils, insbesondere der Heilsspiegelaltar, erläutert werden. Das Œuvre von nur zwanzig mit Sicherheit zugeschriebenen Tafeln ist schnell umrissen. Es handelt sich um die zwölf Tafeln des Heilsspiegelaltars, die vier Tafeln des Genfer Petrusaltars sowie die Tafeln «Joachim und Anna an der Goldenen Pforte», «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff», «Die Verkündigung» und «Der heilige Christophorus».[86] Witz' Handschrift tragen weiter-

85 Vor allem die ältere Forschung verortete Konrad Witz vor seiner Basler Zeit in Konstanz, ohne seinen Aufenthalt dort tatsächlich nachweisen zu können. Vgl. Daniel Burckhardt-Werthemann: Studien zur Geschichte der Altrheinischen Malerei, in: Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen, 27 (1906), S. 179–197, hier S. 189, oder Josef Hecht: Der Aufenthalt des Konrad Witz in Konstanz. Ein Problem und seine Lösung. Neue Forschungen zur Lebensgeschichte des Meisters, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 5/6 (1937), S. 353–370.

86 Joachim und Anna an der Goldenen Pforte (vor dem Zerteilen Innenseite der «Verkündigung»), um 1440. Mischtechnik auf mit Leinwand kaschiertem Fichtenholz, 158 × 121,5 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 647. – Die Verkündigung, um 1437/1440. Mischtechnik auf mit Leinwand kaschiertem Fichtenholz, 158,1 × 120,6 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 878. – Die heiligen Katha-

hin die stark zerstörten und übermalten Wandmalereien des Basler Totentanzes[87] sowie die Karten des Ambraser Hofjagdspiels.[88] Umstritten ist hingegen die Zuschreibung zweier Tafeln mit der «Heiligen Familie und den heiligen Barbara und Katharina» und dem Fragment einer sitzenden Madonna mit Kind sowie von drei Zeichnungen.[89] Diese Werke zeigen zwar eine enge Verbindung zum Stil des Konrad Witz, die Frage ihrer Autorschaft muss jedoch offen bleiben.

In Basel, das mit seinem ab 1431 tagenden Konzil einen wirtschaftlichen Anziehungspunkt für den Maler bildete, ist Konrad Witz zum ersten Mal gesichert dokumentiert, und hier gelangte er zu einer neuen künstlerischen Formensprache. Den Quellen zufolge stammte Witz aus der schwäbischen Stadt Rottweil. Sein Name erscheint erstmals anlässlich seines Eintritts in die Basler Zunft zum Himmel im Jahr 1434: «Meister Lauwle, meister Bidermann. Item wir hant gerechnit uff mentag, als di nuwen ret ingingen im XXXIIII jar, und hänt enphangin […] II lb von meister Konrat von Rotwil[…], 1lb von Meister Heinrich, dem Moler.»[90] Der Zunftbeitritt erfolgte zu einem Zeitpunkt, als auch das Konzil seinen Höhepunkt erlebte. Mit grösster Wahrscheinlichkeit befand sich der Maler frühestens seit Beginn der Synode in der Stadt. Hans Rott nahm an, dass er zuvor in der Werkstatt des Basler Malers und Meisters Nikolaus Rüsch, genannt Lawelin, aus Tübingen gearbeitet habe, da Witz dessen Nichte Ursula von Wangen heiratete.[91] 1435 erhielt Konrad Witz das Basler

rina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff, Aussenseite eines Altarflügels, um 1445. Mischtechnik auf Holz, 162 × 130,4 cm. Strassburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Inv.-Nr. 97. – Der heilige Christophorus, um 1435/1445. Mischtechnik auf Eichenholz, 101,5 × 81 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 646.

87 Der Totentanz der Predigerkirche stellte einen der monumentalsten Wandmalereizyklen im spätmittelalterlichen Basel dar. Auf 39 Bildfeldern wurde hier gezeigt, wie der Tod mit Personen aus allen Gesellschaftsständen tanzt. Adam und Eva stehen am Beginn der Bildfolge, ihnen folgen Vertreter aus allen Ständen bis hin zum Kaiser und Papst. Alle Persönlichkeiten bewegen sich zum gemalten Beinhaus hin, in dessen Giebel das Jüngste Gericht dargestellt war. Zum Totentanz des Predigerklosters vgl. Franz Egger: Basler Totentanz, Basel 1990.

88 Das Ambraser Hofjagdspiel wird im 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlich besprochen.

89 Die heilige Familie mit den heiligen Barbara und Katharina, um 1450. Mischtechnik auf Eichenholz, 63,5 × 44,3 cm. Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Inv.-Nr. Q 4 (vgl. zu diesem Bild auch S. 274ff. der vorliegenden Arbeit). – Madonna mit Kind, Fragment, um 1440 (?). Mischtechnik auf mit Leinwand kaschiertem Fichtenholz, 67,2 × 55,4 cm. Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 870. Gabriel Dette sieht die Tafel der Madonna mit Kind als Fragment des Mittelteils des sogenannten Olsberger Altars, den er aus der genannten Tafel sowie den Tafeln «Joachim und Anna an der Goldenen Pforte» und der Nürnberger «Verkündigung» rekonstruiert. Vgl. Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 110–125. Für die Zeichnungen siehe Ausst.-Kat. Basel 2011, Kat. Nr. 48, 49, 50.

90 Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Zunftarchive, Himmelszunft, Nr. 3, Rotes Buch, fol. 5. Das Quellenmaterial zu Konrad Witz ist auch auszugsweise ediert bei Rott 1936, S. 20ff. sowie bei Hans J. van Miegroet 1986, S. 106ff.

91 Rott 1938, S. 134.

Bürgerrecht; 1437 wird er als Meister in der weiter oben genannten Erneuerungsurkunde der Lukasbruderschaft geführt.[92] 1441 empfing Witz den Betrag von 53 Pfund für Malereien im Inneren des Kornhauses, wo er gemeinsam mit Nikolaus Rüsch für die künstlerische Gestaltung zuständig war.[93] Die Malereien, bei denen es sich vermutlich um Wandmalereien handelte, müssen sehr umfangreich und aufwendig gewesen sein, da die Lohnsumme besonders hoch ausfiel.[94] Leider haben sie sich nicht erhalten; das Kornhaus wurde im Jahr 1936 abgebrochen, womit auch die Reste der Malereien verloren gingen. Auch für das Jahr 1442 ist eine Zahlung für Arbeiten am Kornhaus vermerkt.[95] Im selben Jahr findet der Name «Meister Cunrat» im Testament von Elsin von Schlierbach Erwähnung, woraus hervorgeht, dass der Maler im Haus dieser Frau gewohnt hat.[96] 1443 erwarb Witz das «Haus zum Pflug» in der Freien Strasse. Bei diesem Eintrag wird zum ersten Mal der volle Name des Künstlers genannt:

> […] pro se meister Conraten Witz von Rotwilr, dem maler, similiter civi, der im namens in selbs und Urselis, siner ewirtin und aller iro beider erben und nochkommen recht und redelichen höt köft daz huse und hofstatt genannt zem Pflug mit dem garten dernebend und allen sinen begrifungen, rechten und zugehörungen, als es gelegen ist ze Basel in der statt an der frygen straß, nebend dem hus zem roten beren und undenan uff dem gang an dem ort, zenöchst Roggembergs seligen hus, des küfers hus, ze einer siten und zer andern siten nebend dem gößelin, daz in die wißen gaßen gat, obwendig Clausen Rephuns schuren; zinset von eigenschaft wegen der praesenczie der stift uff burg ze Basel, dero jerlichen darab gänd 1 lb IIII ß, ze pfingsten, pro summa III ½ c guldin.[97]

Konrad Witz muss bereits zwischen dem Johannistag 1445 und Juni 1446 verstorben sein, da seine Frau Ursula verschiedentlich als Witwe genannt wird.[98] Damit sind be-

92 «Item Conrat Witz von Rotwiler, der moler, ist zu burger enphangen uff mentag vor Hilary anno XXXV, et juravit.» Staatsarchiv Basel-Stadt, Älteres Hauptarchiv, Ratsbücher, Ratsbuch A1, Rotes Buch, fol. 301.

93 «Item Meister Cunrat, dem maler, XXIII lb uff das gemelde im kornhuse. […] Item geben meister Cunrat von Rotwil, dem maler, XXX lb zu den XXIII lb, so er vor hött von dez molendes wegen am kornhuse.» Zudem wird der Name Meister Cunrat noch einmal im Öffnungsbuch des Rates erwähnt. Staatsarchiv Basel-Stadt, Älteres Hauptarchiv, Protokolle, Öffnungsbuch Nr. 1 (1438–1449), fol. 118.

94 Der Geldwert dieser Arbeiten wird offenbar, wenn man den damaligen Kaufpreis eines Hauses von 350 Gulden zum Vergleich nimmt, den Konrad Witz für den Erwerb seines stattlichen Hauses an der Freien Strasse zahlte.

95 «Item geben maister Cunrat, dem maler, L gl. vom kornhuse zu malende.» Staatsarchiv Basel-Stadt, Älteres Hauptarchiv, Finanz, D 3, Fronfasten Rechnungen B. 1440–1465, fol. 69 und 83.

96 Staatsarchiv Basel-Stadt, Ältere Nebenarchive, Gerichtsarchiv, Schultheissengericht der mehrern Stadt. Fertigungsbücher B 4, 1441–1445, fol. 99v.

97 Ebd., fol. 205, März 1443.

98 Rott 1938, S. 135.

reits alle schriftlichen Einträge aufgezählt, die das Leben des Künstlers direkt betreffen.[99]

Nur ein einziges Werk von Konrad Witz, der Genfer Petrusaltar, trägt auf dem Rahmen der Tafel des «Wunderbaren Fischzugs» eine Inschrift mit der Signatur des Künstlers. Zu lesen ist dort: «hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea. 1444». Ausgehend von dieser Zeile sowie aufgrund der genannten Quellen bezog Daniel Burckhardt-Werthemann Ende des 19. Jahrhunderts den Namen Konrad Witz auf eine bis dahin anonyme Werkgruppe.[100] Er übersetzte den lateinischen Namen «sapientis» und identifizierte ihn mit dem Namen Konrad Witz aus den Basler Quellen der 1430er und 1440er Jahre.

## Kunsttransfer auf dem Basler Konzil: Der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz

### *Aufbau und Standort*

Der Basler Heilsspiegelaltar gilt neben dem signierten Petrusaltar in Genf aus dem Jahr 1444 als das zweite monumentale Altarwerk des Künstlers. Seine Entstehungsumstände sowie die vielen offenen Fragen, die den Altar betreffen, sollen im Folgenden erläutert werden. Zweifelsohne ist der Heilsspiegelaltar in der Zeit zwischen dem ersten quellenkundlichen Nachweis von Konrad Witz in Basel im Jahr 1434 und dem Jahr der Fertigstellung des Petrusaltars entstanden; also zwischen 1434 und 1444. Geht man davon aus, dass die Fertigung des Petrusaltars eine gewisse Zeit in Anspruch nahm, so ist die Entstehung des Heilsspiegelaltars eher in die erste Hälfte dieser Zehnjahresspanne einzuordnen.

Der Name «Heilsspiegelaltar» leitet sich von den als Heilsspiegel bezeichneten, im Mittelalter weit verbreiteten Erbauungsbüchern ab.[101] Diese heilsgeschichtlich-typologischen Text-Bild-Werke mit dem lateinischen Titel «Speculum humanae salvationis» folgen einer strengen Gliederung, bei der jeweils einer Szene des Neuen Testa-

99 Für die Zeit nach seinem Tod finden sich noch einige Quellen über den Verbleib seiner Frau und seiner Kinder, die jedoch an dieser Stelle nicht weiter von Interesse sind. Alle Quelleneinträge zu Konrad Witz und seiner Familie auch in: Bodo Brinkmann: Die Quellenlage, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 10–22. Die Frage, wo sich der Künstler vor seiner Sesshaftwerdung in Basel und in jener Zeit, in der zwischen den Quelleneintragungen grosse Lücken klaffen, aufhielt, muss bis auf Weiteres offen bleiben.

100 Burckhardt-Werthemann 1901, S. 274ff.

101 Motive des Heilsspiegels fanden immer wieder Verwendung in der Tafel- und Wandmalerei, so auch in Basel, wo in den Gewölbemalereien des Münsters im frühen 15. Jahrhunderts Motive des Heilsspiegels abgebildet wurden. Vgl. Carola Jäggi: Von blossem Auge unsichtbar: neuentdeckte Gewölbemalereien des frühen 15. Jahrhunderts im Basler Münster, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 56 (1999), S. 245–264, bes. S. 249, 254, 255, 263.

ments, dem sogenannten ‹Antitypus›, drei ‹Typen›, nämlich Szenen aus dem Alten Testament sowie vereinzelt auch ausserbiblische Begebenheiten oder Erzählungen aus der Legenda Aurea, gegenübergestellt werden. Diese sind jeweils als Vorhersage beziehungsweise als alttestamentarische Entsprechung der neutestamentarischen Szene zu verstehen.[102] Die zwölf Tafeln des Basler Heilsspiegelaltars, die sich heute im Kunstmuseum Basel, im Musée des Beaux-Arts von Dijon sowie in der Gemäldegalerie Berlin befinden,[103] zeigen eine Auswahl dieser typologischen Darstellungen. Sie gelten in der Forschung als Tafeln eines einzigen Altars, dessen Mittelteil und Predella sich nicht erhalten haben. Das Fehlen des Mittelteils sowie einiger Bestandteile der Seitentafeln gab immer wieder Anlass zu Spekulationen. Die noch erhaltenen Bilder umfassen sieben Innen- und fünf Aussentafeln. Aufgrund des auf sieben Tafeln vorhandenen Goldgrundes wird angenommen, dass es sich bei diesen Bildern um Innentafeln und bei den fünf Tafeln, die keinen Goldgrund und eine verhaltenere Farbgebung aufweisen, um Aussentafeln handelt. Demnach bildeten die Tafeln mit dem «Heiligen Augustinus»,[104] dem «Heiligen Bartholomäus»,[105] der «Ecclesia»[106] und der «Synagoge»[107] sowie mit dem «Engel der Verkündigung»[108] die Aussenflügel (Abb. 16–

102 Handschriften mit dem Heilsspiegel haben sich seit dem beginnenden 14. Jahrhundert überliefert. Zu den Heilsspiegelschriften vgl. Horst Appuhn: Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Andachtsbuches Speculum humanae salvationis, Darmstadt 1981; Edgar Breitenbach: Speculum Humanae Salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung. Strassburg 1930; Manuela Niesner: Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text. Köln, Weimar, Wien 1995; Adrian Wilson / Joyce Lancaster Wilson: A medieval mirror. ‹Speculum humanae salvationis› 1324–1500, Berkeley 1984, sowie Bert Cardon: Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410–c. 1479): A contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism, Leuven 1996.

103 Zum Schicksal der Bildtafeln vor der Inkorporierung in die genannten Museen vgl. Barrucand 1972, S. 7ff.

104 Konrad Witz: Der heilige Augustinus, um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 101,5 × 81,5 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. D 161 B. Die Tafel bildete ursprünglich zusammen mit der Tafel «Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle» einen Bildträger als Vorder- und Rückseite. Aus musealen Gründen wurde das Bild geteilt.

105 Konrad Witz: Der heilige Bartholomäus, Aussenseite von «Sibbechai und Benaja», um 1435. 97,5 × 70 cm, Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 639.

106 Konrad Witz: Ecclesia, Aussenseite von «Esther und Ahasver», um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 86,5 × 80,5 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 1468.

107 Konrad Witz: Synagoge, Aussenseite von «Die Königin von Saba vor Salomo», um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 86 × 81 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 640.

108 Konrad Witz: Engel der Verkündigung, Aussenseite von «Antipater vor Julius Caesar», um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 86,5 × 69 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 1469.

20),[109] während die folgenden Szenen auf den Innenseiten zu sehen waren: «Abisai vor David»[110] sowie «Sibbechai und Benaja»[111] (2 Tafeln), «Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle»,[112] «Die Königin von Saba vor Salomo»,[113] «Abraham vor Melchisedek»,[114] «Esther vor Ahasver»,[115] «Antipater vor Julius Caesar»,[116] (Abb. 21–27). Die Innen- und Aussentafel waren ursprünglich als beidseitig bemalte Doppeltafeln angelegt und sind später auseinandergesägt worden. Vielfältige Restaurierungsmassnahmen und Übermalungen, wie die grossflächige Erneuerung der Goldgründe oder die Übermalung des Kopfes des «Engels der Verkündigung», haben den Originalzustand der Bilder im Lauf der Jahrhunderte erheblich verändert.[117]

109 Dass die Tafel mit dem heiligen Christophorus (Kunstmuseum Basel) ebenfalls zu den Aussenseiten des Altars zu zählen ist, wie früher angenommen, scheint aufgrund stilistischer Vergleiche unwahrscheinlich. Zudem untersuchte Wendland die Masse der Bretter, die zu den jeweiligen Tafeln als Bildträger zusammengeleimt wurden. Da die Tafeln des Heilsspiegelaltars ursprünglich Doppeltafeln waren, also auf der Vorder- und Rückseite bemalt waren und erst später auseinander gesägt worden sind, müssten sich die Brettmasse des Christophorusbildes mit denen einer anderen Tafel decken. Dies ist jedoch nicht der Fall. Vgl. Wendland 1924, S. 42f.

110 Konrad Witz: Abisai vor David, Aussenseite verloren, um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 101,5 × 81 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 641.

111 Konrad Witz: Sibbechai und Benaja, Innenseite des «Heiligen Bartholomäus», um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 97,5 × 70 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 642.

112 Konrad Witz: Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle, Innenseite des «Heiligen Augustinus», um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 101,5 × 81,5 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. D 161 A. Der Goldbrokathintergrund dieser Tafel wurde restauriert und entspricht nicht mehr dem originalen Farbauftrag. Vgl. Barrucand 1972, S. 65, Anm. 318.

113 Konrad Witz: Die Königin von Saba vor Salomo, Innenseite der «Synagoge», um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 86 × 81 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. 1701.

114 Konrad Witz: Abraham vor Melchisedek, Aussenseite verloren, um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 78 × 68,5 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 645.

115 Konrad Witz: Esther vor Ahasver, Innenseite der «Ecclesia», um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 85,5 × 69,5 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 643.

116 Konrad Witz: Antipater vor Julius Caesar, Innenseite des «Engels der Verkündigung», um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert, 69 × 85,5 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 644.

117 Hans Aulmann untersuchte in den 1950er Jahren eingehend die Tafeln des Heilsspiegelaltars und informierte über die im Laufe der Zeit vorgenommenen Restaurierungsmassnahmen. Aus Anlass der Konrad Witz-Ausstellung im Kunstmuseum Basel 2011 wurden die Tafeln des Heilsspiegelaltars erneut untersucht. Ausführliche Ergebnisse dazu finden sich in einem Essay der Restauratoren im Ausstellungskatalog. Hans Aulmann: Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-, Ultraviolett- und Infrarotstrahlen zum Werk des Konrad Witz, Basel 1958. Peter Berkes / Sophie Eichner / Amelie Jensen: Maltechnische Untersuchung und Restaurierung der Bildtafeln von Konrad Witz aus dem Bestand des Kunstmuseums Basel, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 47–58.

Die Seitentafeln waren um einen nicht mehr vorhandenen Mittelschrein oder eine Mitteltafel arrangiert. Entstehungsumstände, Auftraggeber sowie der ursprüngliche Aufstellungsort des Altars bleiben auch nach über einem Jahrhundert Forschung zu Konrad Witz mangels fehlender Hinweise ungeklärt. Damit hat folgende 1969 über den Heilsspiegelaltar getroffene Aussage Joseph Gantners trotz zwischenzeitlich stattgefundener weiterer Rekonstruktionsversuche sowie Untersuchungen zum Entstehungskontext bis heute ihre Gültigkeit: «Im Grunde ist alles an ihm fraglich.»[118] Was lässt sich dennoch mit Sicherheit hinsichtlich des Heilsspiegelaltars sagen? Es ist dies lediglich eine einzige Feststellung: Aus der Darstellung des «Engels der Verkündigung» kann geschlossen werden, dass auf einer weiteren, verlorenen Altartafel eine «Maria der Verkündigung» dargestellt war. Wahrscheinlich befanden sich beide Tafeln korrespondierend auf einer Höhe. Somit lassen sich die Themen von sechs Tafeln der Aussenseite definitiv belegen.

Es gilt als *opinio communis*, die Kirche St. Leonhard in Basel als den ursprünglichen Standort des Heilsspiegelaltars zu betrachten. Aufgrund der Präsenz der heiligen Bartholomäus und Augustinus auf der Werktagsseite des Altars hat man geschlussfolgert,[119] der Altar müsse in jener Kirche gestanden haben, weil sie die einzige Basler Kirche ist, in welcher der heilige Bartholomäus als Hauptpatron fungiert. Im Jahr 1135 wurde der Kirche ein Augustiner-Chorherrenstift angeschlossen, womit auch die Abbildung des heiligen Augustinus eine Korrespondenz fände. Die Kirche diente zu Beginn des Konzils als Tagungsort, an dem gelegentlich Deputationen abgehalten wurden. Ausserdem logierte in den Klostergebäuden der Konzilspräsident Giuliano Cesarini.[120] Doch schon ab dem Jahr 1434 trat Beat von Scarpatetti zufolge das Stift in den Hintergrund.[121] Da die Kirche als Tagungsort des Konzils rasch an Bedeutung verlor und keine so herausragende Rolle spielte wie etwa die Predigerkirche oder die Kleinbasler Kartause, erscheint die Annahme, der Heilsspiegelaltar habe sich in der Leonhardskirche befunden, aus meiner Sicht keineswegs zwingend. Auch das Vorhandensein einiger Reste von Wandmalereien im Stil des Konrad Witz an der linken Chorwand der Leonhardskirche unterstützt die These nicht.[122] Einzig die Dar-

118 Joseph Gantner: Der Heilsspiegelaltar, Stuttgart 1969, S. 3.

119 So etwa Wendland 1924, S. 31ff.

120 Beat Matthias von Scarpatetti: Die Kirche und das Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard in Basel (11./12. Jh. – 1525). Ein Beitrag zur Geschichte der Stadt Basel und der späten Devotio Moderna (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft Bd. 131), Basel und Stuttgart 1974, S. 167.

121 Scarpatetti 1974, S. 168.

122 Der fragmentarisch erhaltene Ausschnitt der Wandmalerei auf der nördlichen Chorwand zeigt zwei Frauen und zwei Männer auf einer Empore. Über der Brüstung hängt ein grüner Brokatvorhang, auf dem in der Mitte ein Wappen aufgebracht ist. Feldges-Henning ordnete das Wappen der Familie zem Tolden zu: Uta Feldges-Henning: Ein neuentdecktes Fresko im Chor der Leonhardskirche, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 68 (1968), S. 71–79. Am oberen Ende des Fragments sind zwei gemalte Steinkonsolen mit den unteren Teilen von zwei Heiligen zu erkennen. Nachdem das Wandmalerei-

stellung der heiligen Bartholomäus und Augustinus darf als ernstzunehmendes Argument für die Leonhardskirche als Standort gelten.

Auch die einzige schriftliche Quelle, die oft mit dem Altar in Verbindung gebracht wird,[123] bildet meines Erachtens kein stichhaltiges Argument für die Leonhardskirche als ursprünglichen Standort. Otto Fischer verband 1938 eine zwei Jahre zuvor von Hans Rott publizierte Quellennotiz aus dem Jahr 1450 mit dem Heilsspiegelaltar und folgerte daraus, dessen Flügel seien für einen von Matthäus Ensinger dem Leonhardsstift gelieferten plastischen Hochaltarschrein gemalt worden:[124] Das Schriftstück informiert über einen Streit zwischen dem Baumeister Matthäus Ensinger und dem Probst des Basler Augustiner-Chorherrenstifts St. Leonhard, bei welchem der Rat der Stadt Basel als Schlichter auftritt:

> Matheus Ansinger, wergmeister Sant Vincencien buwes ze Bern am andern teilen, von der altar tafelen wegen, so der selbe meister matheus vor etlichen ziten dem benannten gotshuse zu sant Lienhart ze kouffende geben hat, die im aber noch nit gantz bezalt, sunder als er meint, im der obgenant herr, der probst, noch zweyhundert gulden dar an schuldig blyben sye. Da aber der selbe herr, der probst, gemeynt hat, die tafel were bresthaftig worden, in maßen dz die nit die werschaft tete, als meister Matheus im ersten kouf versprochen hette, so werent ouch noch etliche bilde dar in ze machen, das alles meister Matheus billich vorhin beßeren nach versprochener werschaft machen sollte ee er im utzit me hinuß geben wollte, und wir da von beder obgenannter partien ernstlicher bitte wegen unser erbern ratsbotten, nemlich Ludman Meltinger und meister Clawsen Meder zu den sachen geben und inen ouch etlich werklute von schnetzern und molern zugeordnet haben, den gebresten der obgemeldeten tafelen eygentlich ze beseen und sich zwuschen beden partien zu erbeiten, ob sy die in eins bringen und übertragen mochtent:[125]

Ohne diese Quelle sofort auf den Heilsspiegelaltar zu beziehen, berichtet der Text zunächst einmal Folgendes: Vor etlichen Zeiten habe Matthäus Ensinger dem Probst von St. Leonhard Altartafeln verkauft, die ihm jedoch nicht vollständig bezahlt worden seien. Zweihundert Gulden stünden noch aus. Als Begründung für die ausstehende Zahlung gibt der Probst an, die Tafeln seien «bresthaftig», also alt und vielleicht beschädigt gewesen, und zwar derart, dass die Tafeln nicht so brauchbar waren,

fragment lange in die Jahre um 1450 datiert worden ist (Feldges-Henning), schlägt Georgi neuerdings vor, die Malereien in die Spätzeit des Konrad Witz, also ab 1440 bis nach 1444, zu datieren, und schreibt sie damit dem Meister selbst zu. Katharina Georgi: Das Wandmalereifragment in der Basler Leonhardskirche, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 212–215, hier S. 215.

123 So etwa Michael Schauder: Der Basler Heilsspiegelaltar des Konrad Witz – Überlegungen zu seiner ursprünglichen Gestalt, in: Hartmut Krohm / Eike Oellermann (Hg.): Flügelaltäre des späten Mittelalters, Berlin 1992, S. 103–122, hier S. 103.

124 Otto Fischer: Konrad Witz: 1 farbige und 12 Tiefdrucktafeln nach Gemälden von Konrad Witz, Basel 1938.

125 Staatsarchiv Basel-Stadt, Ältere Hauptarchive, Ratsbuch, C. 3, fol. 18, 20. Januar 1450. Publiziert in: Rott 1936, S. 127f.

wie es Ensinger beim ersten Kauf versprochen hatte. Denn es mussten noch «etliche bilde» gefertigt werden. Nun schickt der Stadtrat neben dem Ratsboten Ludman Meltinger und Meister Clawsen Meder (vermutlich ein Maler oder Bildhauer) etliche Maler und Schnitzer, um die Tafeln zu begutachten und zwischen den Parteien zu vermitteln. Im weiteren Verlauf des Textes wird festgelegt, dass einhundert der noch ausstehenden zweihundert Gulden dazu verwendet werden sollen, um den Altar zu vollenden. Wie hoch eine Summe von zweihundert Gulden für einen Altar für damalige Verhältnisse war – zumal es sich lediglich um einen Restbetrag zu handeln scheint – zeigt der Vergleich mit dem Preis von 350 Gulden, den Konrad Witz für den Erwerb seines stattlichen Hauses an der Freien Strasse zahlte. Ob es sich bei dem in der Quelle genannten Altar tatsächlich um den Heilsspiegelaltar handelt, ist jedoch mehr als fraglich, zumal der Name Konrad Witz dabei keine Erwähnung findet. Denn sollte der Heilsspiegelaltar in der Tat unter der Gesamtleitung von Matthäus Ensinger hergestellt worden sein, wäre dies wohl noch zu einem Zeitpunkt geschehen, bevor Witz sich als Meister in Basel niederliess.[126] Besonders fragwürdig erscheint der Umstand, dass der Heilsspiegelaltar, für den man ein Entstehungsdatum von um 1435 annimmt, zufolge der Quellennotiz mehr als 15 Jahre nach der Entstehung der ersten Tafeln immer noch nicht vollendet gewesen sein soll. Die Altartafeln mit den grossflächigen Goldgründen erscheinen meines Erachtens als zu wertvoll, als dass sie über ein Jahrzehnt in einer Werkstatt gestanden haben oder sogar nie aufgestellt worden sein könnten. Zudem könnte der Mittelteil des Heilsspiegelaltars ebenso wie aus einem geschnitzten Schrein aus einer oder mehreren gemalten Tafeln, ganz nach niederländischem Vorbild, bestanden haben. Auch die zur Erhärtung der Ensinger-These angeführte Deutung des Steinmetzzeichens auf der Säule am linken Bildrand der Bartholomäustafel als das Zeichen Ensingers ist nicht zu bestätigen, denn ein Vergleich mit den an anderen Stellen verwendeten Steinmetzzeichen und Siegeln Ensingers lässt keine Übereinstimmung erkennen.[127] Von Ensingers Schaffen als Bildhauer zeugen

126 Julius Baum entwickelte die These, Ensinger habe Witz aus Schwaben für den Altarauftrag nach Basel geholt. Vgl. Julius Baum: Meister und Werke spätmittelalterlicher Kunst in Oberdeutschland und der Schweiz, Lindau und Konstanz 1957, S. 22, sowie Michael Schauder: Der Basler ‹Heilspiegelalter› des Konrad Witz und seine Beziehung zur Kunst Jan van Eycks, Magisterarbeit Technische Universität Braunschweig, 1987, 2 Teile, Teil 1, S. 25f.

127 Vgl. dazu das Meisterzeichen Matthäus Ensingers im Ulmer Münster, abgebildet bei Luc Mojon: Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, Bern 1967, S. 23, Nr. 7. Das Steinmetzzeichen auf der Säule zur Linken des heiligen Bartholomäus scheint den Buchstaben «W» darzustellen und könnte somit als Signatur von Konrad Witz gedeutet werden. Schon Albert Châtelet hatte das Zeichen an der Säule links des Apostels als das des Konrad Witz und das rechts von ihm als Steinmetzzeichen des Matthäus Ensinger erkannt. Vgl. François Maurer: Zwei verschlüsselte Signaturen des Konrad Witz?, in: Unsere Kunstdenkmäler 15 (1964), S. 70–71. Albert Châtelet: Le retable du miroir du salut: quelques remarques sur sa composition, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 44, H. 2 (1987), S. 105–116, hier S. 105f.

heute vor allem die in Stein gehauenen Standbilder der Grafen Johann und Konrad von Freiburg im Üchtland am Kenotaph der Kollegiatskirche von Neuenburg.[128] Holzbildwerke Ensingers oder dessen Mitarbeit an anderen Altären sind dagegen nicht überliefert. Wenn diese Erkenntnis auch etwas unbefriedigend erscheint, so bleibt folglich zu konstatieren, dass über die vorhandenen Tafeln hinaus letztlich nichts über den Heilsspiegelaltar bekannt ist. Dies sollte im Hinblick auf die vielen von der Forschung vorgeschlagenen Hypothesen nicht vergessen werden.

Abgesehen von der Tatsache der Trennung der Innen- und Aussentafeln bleiben die Organisation der Altartafeln sowie das Thema des nicht mehr vorhandenen Mittelteils unklar. In der Vergangenheit wurden bereits drei verschiedene Varianten für die Zusammensetzung des Altars vorgeschlagen. In der frühen Forschung setzte sich die Annahme durch, der Altar habe aus zwei Registern bestanden, wobei jeder Altarflügel je zwei Tafeln innen und aussen gezeigt habe.[129] Albert Châtelet hingegen rekonstruierte 1987 einen Aufbau aus drei Registern; die Flügel hätten in den unteren Registern aus je zwei Tafeln pro Seite bestanden, den oberen Abschluss hätte jedoch nur eine Tafel pro Seite gebildet, wobei Châtelet den «Engel der Verkündigung» und die verlorene, aber zwingend anzunehmende «Maria der Verkündigung» sowie daraus folgend innen «Antipater vor Julius Caesar» und «Abraham vor Melchesidek» in die oberste Reihe rückte.[130] Michael Schauder nahm 1992 zwar für die Altarflügel zwei Register an, für den geöffneten Altar postulierte er jedoch einen Mittelteil aus einer grossen, geschnitzten Christusfigur, neben der sich auf jeder Seite noch einmal zwei übereinander geordnete Tafeln befunden hätten.[131] Für den Mittelteil vermutete Hans Wendland 1924 vier grössere, querrechteckige Tafeln mit der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Abendmahl sowie Christus und Maria vor Gottvater kniend.[132] Joseph Gantner schlug 1940 als Ergänzung der Szenen aus dem Heilsspiegel einen Schrein mit der Anbetung der heiligen drei Könige vor,[133] Michael Schauder 1992 eine Darstellung des thronenden Christus zwischen Kelch und Hostie und den Gesetzestafeln.[134] Châtelet rekonstruierte die Skulpturengruppe einer Anbetung der Könige, bei der die Muttergottes mit dem Kind die zentrale Figur bildete.[135] Neuerdings stellte Bodo Brinkmann die Hypothese auf, der Heilsspiegelaltar könne anstatt eines Flügelaltars die Form eines Baldachin- oder Tabernakelaltars gehabt haben, in welchem möglicherweise eine geschnitzte Madonnenfigur mit seitlichem Beiwerk

128 Zu Ensingers Schaffen als Bildhauer vgl. Mojon 1967, S. 83–89.
129 Wendland 1924, S. 50.
130 Châtelet 1987.
131 Schauder 1992, S. 117.
132 Wendland 1924, S. 50.
133 Gantner 1940.
134 Schauder 1992, S. 117.
135 Châtelet 1987, S. 112.

Platz gefunden hätte.[136] Ich werde im Zusammenhang der politischen Dimension des Heilsspiegelaltars weiter unten auf die für mich schlüssigste ikonografische Deutung des Mittelteils zurückkommen.

### *Kunsttransfer via Bildmedien und mündliche Erzählung*

Obwohl sich die ursprüngliche, vollständige Gestalt und der Standort des Heilsspiegelaltars kaum rekonstruieren lassen, geben die Bildtafeln Auskunft über den künstlerischen Diskurs der Zeit und zeigen, dass Basel als Konzilsort besonders fruchtbare Bedingungen für den Austausch und die Verarbeitung künstlerischer Innovationen bot. Die Lage in der Mitte Europas, an wichtigen Fernhandelsrouten zwischen Norden und Süden ebenso wie zwischen Osten und Westen, erlaubte es Basel wie der gesamten Oberrheinregion, von vielen künstlerischen Neuerungen und Anregungen zu profitieren. Dabei zeichnet sich speziell die Kunst des Konrad Witz durch eine ausgeprägte Hybridität aus: Witz gelang es, ein Œuvre zu schaffen, welches die Innovationen der Frührenaissance nördlich und südlich der Alpen auf individuelle Art und Weise miteinander vereint – dies freilich in einer ganz eigenen Formensprache und keinesfalls bewusst auf einen Vergleich mit den Neuerern der altniederländischen und italienischen Malerei abzielend. Peter Burke hat diesen Transferprozess treffend mit dem Begriff der «bricolage» beschrieben, der den Vorgang der Verstrickung beziehungsweise Vermischung verschiedener Dinge bezeichnet.[137] Bedingt werden diese künstlerischen Adaptionen sowie deren Verarbeitung durch die kreative Disposition des Künstlers, die gesellschaftlichen Strukturen und nicht zuletzt durch die Wünsche des jeweiligen Auftraggebers. In diesem Sinne ist ein Kunstwerk als Entäusserung von gesellschaftspolitischen und persönlichen Dispositionen von Künstler und Auftraggeber zu verstehen. Nachfolgend soll erläutert werden, welche De- und Rekontextualisierungsprozesse[138] an den Bildtafeln des Heilsspiegelaltars zu erkennen sind.

Die künstlerische Innovationskraft des Heilsspiegelaltars offenbart sich vor allem in der hier gezeigten drastisch-realistischen Figurenauffassung sowie einem neuartigen Inbeziehungsetzen von Mensch und Raum. Konrad Witz hat regelrechte Raumkästen gestaltet, die einer auf mathematischen Berechnungen basierenden Perspektive folgen und sich mit modernen Bühnenbildern vergleichen lassen. Sowohl in den perspektivisch gestalteten Räumen der Aussenflügel des Heilsspiegelaltars als auch in der Landschaft des Genfer Sees des Petrusaltars legt Witz mit den Mitteln der Perspektive für das betrachtende Subjekt einen Standpunkt fest. Damit wird der Betrachter, ähnlich wie bei Masaccios Fresko der Dreifaltigkeit in Santa Maria Novella in Florenz, auch

136 Bodo Brinkmann: Der Basler Heilsspiegelaltar, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 60–107, hier S. 95ff.

137 Burke 2000, S. 35.

138 Vgl. ebd.

körperlich adressiert. Ebenso erzeugt Witz einen Materialrealismus, der die sakralen Bilder nicht mehr als enthobene Devotionalien, sondern als lebensnahe Darstellungen erscheinen lässt. Diese stilistischen Besonderheiten des Heilsspiegelaltars sowie weiterer Tafelbilder des Konrad Witz wirken wie eine Anverwandlung von Werken der sich in den burgundischen Niederlanden damals entwickelnden *ars nova*. Sowohl die skulptural gestalteten Heiligenfiguren als auch die perspektivischen Kastenräume der Aussentafeln des Heilsspiegelaltars assoziiert der heutige kunsthistorisch geschulte Betrachter mit den beeindruckenden Altären der Gebrüder van Eyck und des «Meisters von Flémalle» beziehungsweise Robert Campins. Doch wie lassen sich diese Beziehungen und Verbindungen konkret denken? Wie und auf welche Art und Weise konnte Konrad Witz diese als vermeintliche Vorbilder apostrophierten Werke rezipieren?

Verschiedene Hypothesen haben die Nähe der Witz'schen Malerei zur altniederländischen, aber auch zur italienischen Kunst zu erklären versucht: So heisst es, der in der früheren Forschung als Vater des Konrad Witz identifizierte Hance de Constance sei die vermittelnde Instanz gewesen, da dieser in Nantes und in Burgund tätig gewesen sei.[139] Eine verwandtschaftliche Beziehung beider Künstler konnte allerdings bis heute nicht belegt werden. Eine andere These lautet, Konrad Witz habe den «Meister von Flémalle» in Basel oder in Savoyen persönlich getroffen,[140] oder Witz habe selbst seine Lehrjahre in Burgund oder in den Niederlanden verbracht.[141] Mit der Eröffnung des Konzils von Ferrara-Florenz sei der Künstler Ende der 1430er Jahre nach Italien gereist.[142] Hans J. van Miegroet und Michael Schauder schlugen wiederum die Rezeption niederländischer Buchmalerei während des Basler Konzils vor.[143]

Eine direkte Kenntnis der niederländischen Malerei aufseiten des schwäbischen Meisters kann indes ausgeschlossen werden, denn Witz müsste in einem solchen Fall auch die maltechnischen Fertigkeiten der niederländischen Maler übernommen haben. Weder die Darstellung des Raumes, noch die Art des Malprozesses belegen aber ein direktes Studium niederländischer Bildtafeln oder gar die Ausbildung bei einem

139 Claude Phillips: A crucifixion, by Conrat Witz of Basel, in: The Burlington magazine, Vol. 11, No. 50 (1907), S. 103–109, hier S. 103.

140 Curt Glaser: Les peintres primitifs allemands: du milieu du XIVe siècle à la fin du Xve, Paris 1931, S. 59.

141 Otto Fischer: Die künstlerische Herkunft des Konrad Witz, in: Pantheon, XXLX (1942), S. 99–105, S. 99; Georg Troescher: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa, 800–1800: Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-niederländischen Kunstaustausches, 2 Bde., Baden-Baden 1954, Bd. 1, S. 98; Emil Maurer: Konrad Witz und die niederländische Malerei, in: Ders.: 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei, Basel 1982, S. 45–64. Zuletzt sprach sich Stephan Kemperdick wieder für die These einer Reise in die Niederlande aus, wo Konrad Witz den Genter Altar persönlich studiert haben soll. Stephan Kemperdick: Heilige mit Schatten. Konrad Witz und die niederländische Malerei, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 32–46, hier S. 44.

142 Deuchler 1986, S. 8.

143 van Miegroet 1986, S. 27ff.; Schauder 1991.

niederländischen Künstler. Dass Witz wohl kaum persönlich in die Niederlande gereist ist beziehungsweise bei einem niederländischen Meister gelernt hat, zeigt vor allem seine Technik, die sich fundamental von jener der Niederländer unterscheidet. Aulmann zufolge malte Witz seine Tafeln nicht nach niederländischer Manier «en camaieu» (das heisst, die Bilder werden erst in einer grauen Farbe vollständig ausgeführt und dann nur noch mit Farbe überzogen), sondern er malte direkt mit den Farben und ohne aufwendige Vorarbeiten.[144] Auch verwendete Witz Temperafarben und keine mit Öl gebundenen Pigmente, die feinere ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten zugelassen hätten. Des Weiteren entspricht das Vorgehen, die Darstellung von Schatten durch Beimischung von Schwarz zur Lokalfarbe zu erzeugen, einer vornehmlich in deutschen Gebieten angewandten Technik.[145]

Auch Hans J. van Miegroet gelangte aufgrund von Vergleichen hinsichtlich Farbgebung, Darstellungsmodi sowie der Beherrschung der geometrisch korrekt konstruierten Perspektive zu dem Schluss, es könne kein direkter Einfluss der altniederländischen Maler (van Eyck, Campin, van der Weyden etc.) auf Konrad Witz vorliegen.[146] Stattdessen scheinen die Neuerungen der *ars nova* auf indirektem Weg in die Bildsprache des Konrad Witz Eingang gefunden zu haben.[147] Erstmals wies 1971 Charles Sterling auf eine Verwandtschaft der Witz'schen Kastenräume des Heilsspiegelaltars mit den Miniaturen des Egmont Breviers hin, welches sich heute in der Pierpont Morgan Library in New York befindet.[148] Die Miniaturen dieser Handschrift zeigen ähnliche Raumanlagen wie die Tafeln der Werktagsseite des Heilsspiegelaltars. Die in einen grün-blauen Mantel gewandete und in einem Kastenraum posierende «Heilige Dorothea» auf Folio 422 der Handschrift erscheint geradezu wie die Verkleinerung einer der Bildtafeln der Aussenseite des Basler Altars.[149] Die Figur der weiblichen Heiligen füllt den zur Verfügung stehenden Raum in seiner Höhe ebenso voll aus wie etwa die Basler «Ecclesia». In der Miniatur verlaufen die Fluchtlinien des Fensters nicht entsprechend den Regeln der Zentralperspektive, dennoch ist die Raumflucht exakt wiedergegeben (Abb. 28). Jüngeren Forschungen zufolge ist die Handschrift nicht wie früher vermutet in das Jahr 1417, sondern in die Jahre um 1435/1440 zu datieren.[150] Damit wäre die Handschrift etwa zeitgleich mit dem Heilsspiegelaltar entstanden,

144 Aulmann 1958, S. 29; Barrucand 1972, S. 14.

145 Julien Chapuis in einem Vortrag zum Thema der Unterzeichnungen bei Konrad Witz, gehalten am 14.04.2011 im Kunstmuseum Basel.

146 van Miegroet 1986, S. 25. Ebenso Barrucand 1972, S. 14.

147 Zum Begriff der *ars nova* siehe Jochen Sander: Die «Ars Nova» und die europäische Malerei im 15. Jahrhundert, in: Ausst-Kat. Frankfurt 2008, S. 31–37.

148 Sterling 1971. Van Miegroet führt den Vergleich ebenfalls an: Van Miegroet 1986, S. 34.

149 Meister des Zweder van Culemborg: Die heilige Dorothea, Egmont-Brevier, um 1435. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 0087, fol. 422r.

150 Vgl. Inventarliste zum Egmont-Brevier, Ms. 0087 der Pierpont Morgan Library, Blatt 1.

und die Annahme einer direkten Anregung dieses Werks durch die Miniatur erscheint unwahrscheinlich.[151]

Eine Handschrift, die sich zur Zeit des Konrad Witz nachweislich in Basel befand, ist das Missale des Bischofs Zweder von Culemborg. Der Utrechter Kirchenfürst suchte nach einem verlorengegangenen Machtkampf um das Bischofsamt seiner Heimatstadt bereits vor Beginn des Konzils in Basel Zuflucht und verbrachte in der Kartause seinen Lebensabend. Jedoch weisen die Bilder dieser Handschrift weniger Gemeinsamkeiten mit dem Werk des Konrad Witz auf als etwa mit den Miniaturen des damals ebenfalls in Basel tätigen «Vullenhoe-Meisters».[152] Motivische Bezüge lassen sich allerdings zwischen dem Heilsspiegelaltar und einer anderen Handschrift, dem Psalmenkommentar des Petrus de Herentals,[153] herstellen. Über diese Handschrift, die 1416 geschrieben wurde, wird gemeinhin behauptet, sie wäre auf dem Konzil von Basel 1434 von Bischof Zweder von Culemborg dem Kardinal von Zypern, Hugo de Lusignan, übereignet worden. Zu diesem Zeitpunkt sei auch die Titelminiatur (Abb. 29), auf welcher dem in seinem Lesepult sitzenden Kardinal die Schrift übergeben

151 Ebenso wie das Egmont-Brevier wurde immer wieder das Stundenbuch der Katharina von Kleve (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 917 und Ms. M. 945) mit den Arbeiten des Konrad Witz in Verbindung gebracht. Die Heiligendarstellungen im Stundenbuch der Katharina von Kleve, etwa die Wiedergabe des Apostels Bartholomäus auf fol. 228, sind ähnlich monumental wie die männlichen Heiligen auf der Aussenseite des Heilsspiegelaltars auf eine ‹Bühne› gestellt, welche wiederum mehr der räumlichen Disposition der Innentafeln des Basler Altars entspricht. Doch auch das Stundenbuch der Katharina von Kleve wurde erst nach der Entstehung des Heilsspiegelaltars, um 1440, wohl in Utrecht, illuminiert. Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt 2008, S. 231. Die neuesten Forschungen zum Stundenbuch der Katharina von Kleve und seiner künstlerischen Gestaltung vereint der Ausstellungskatalog: Rob Dückers / Ruud Priem (Hg.): The Hours of Catherine of Cleves: Devotion, demons and daily life in the fifteenth century, begleitend zur Ausstellung «Catherine's world: devotion, demons and daily life in the 15th century», Museum Het Valkhof, Nijmegen, 2009, 2010, Museum Het Valkhof, Nijmegen, Antwerpen 2009.

152 Siehe S. 183–187 der vorliegenden Arbeit.

153 Petrus de Herentals, Collectarium in Psalmos, 266 folia, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 432, fol. 2v. Die Handschrift wurde vereinzelt in der Forschungsliteratur besprochen. So bei Alexander Willem Byvanck: La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux, Paris 1937, Abb. 11 und 37; La miniature hollandaise. Le grand siècle de l'enluminure du livre dans les Pays-Bas septentrionaux, Katalog Bibliothèque royale Albert Ier Brüssel, Brüssel 1971, Kat. Nr. 9; Otto Pächt / Ulrike Jenni: Holländische Schule, Tafelband und Textband, Wien 1975 (Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Reihe 1, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek; Bd. 3,1), Abb. 19; Henri L. M. Defoer / Anne S. Korteweg / Wilhelmina Wüstefeld: The golden age of Dutch manuscript painting, Katalog Pierpont Morgan Library New York, New York 1989, S. 99 und 111, sowie Anne Korteweg (Hg.): Kriezels, aubergines en takkenbossen: randversiering in Noordnederlandse handschriften uit de vijftiende eeuw, Katalog Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum / Museum van het Boek, Den Haag, Zutphen 1992, S. 117.

wird, in Basel eingefügt worden.[154] Am Scheitel des Türbogens, der den Blick in die Studierstube des Kardinals öffnet, ist das Wappen des Geistlichen angebracht, womit seine Identität zweifelsfrei belegt ist. Ob es sich bei der das Buch überbringenden Delegation wirklich um eine Gesandtschaft des Utrechter Bischofs Zweder von Culemborg handelt, bleibt zweifelhaft. Hans van Miegroet hatte das in seinen Augen hier dargestellte Ereignis zunächst für das Jahr 1433 angenommen;[155] Schauder wandte dagegen zurecht ein, dass sich in diesem Fall auch der Bischof selbst unter den Überbringern des Manuskripts befinden müsste. Da dies aber nicht zutrifft, nimmt Schauder an, es handle sich um die Gesandtschaft der Prokuratoren des Nachfolgekandidaten Zweder von Culemborgs mit Walraven von Meurs, welche nach dem Tod von Culemborg im September 1433 aus den Niederlanden nach Basel geschickt wurde.[156] Daher könne die Entstehung der Miniatur in den Zeitraum zwischen diesem Ereignis und der Abreise Hugo de Lusignans 1435 aus Basel datiert werden. Ob die Miniatur in Basel ausgeführt wurde, bleibt unklar, da dezidierte Nachweise diesbezüglich fehlen. Dass die Handschrift mit der Titelminiatur in der Zeit um 1434, also während der Entstehung des Heilsspiegelaltars, tatsächlich in Basel gewesen sein könnte, ist beim Vergleich der Miniaturmalerei mit der Tafel des «Heiligen Augustinus» aus dem Heilsspiegelaltar zu erkennen. Witz greift darin zwei Motive auf, die sich ebenfalls in der Titelminiatur finden: Zum einen charakterisiert er den Raum des gelehrten Kirchenmannes, indem er das Bücherbrett an der hinteren Wand des Raumes anbringt,[157] zum anderen gibt bei Witz ein Fenster den Blick in eine Landschaft frei. Diese Raumkonstruktion konnte Witz vermutlich der in Basel vorhandenen Handschrift aus Utrecht entnehmen. Es ist jedoch anzunehmen, dass damals noch andere illuminierte Handschriften mit ihren Besitzern nach Basel gelangten.

Der Kontakt von Malern mit dem weit- und vielgereisten Klerus und Hochadel auf der Basler Synode könnte einen indirekten Zugang zu den prominentesten, in einem weiteren geografischen Umfeld entstandenen Vorbildern des Heilsspiegelaltars ermöglicht haben. Namentlich ist hier immer wieder der 1432 vollendete Genter Altar der Gebrüder van Eyck mit dem Basler Retabel in Zusammenhang gebracht worden.[158] Die Ähnlichkeiten in der Konzeption der Werktagsseiten sind in der Tat frappierend: In Gent bilden vier Tafeln mit zwei Heiligen, welche von den beiden Stiftern eingerahmt werden, das untere Register. Darüber befindet sich auf vier Tafeln die Darstellung der Verkündigung, in einem niedrigeren abschliessenden Register werden in starker Untersicht Sibyllen und Propheten gezeigt. Obwohl über die Konzeption

154 Vgl. Sterling 1971, S. 24f.; Schauder 1991, S. 140; Bodo Brinkmann: Art. «Master Zweder van Culemborg», in: DoA, Bd. 20, S. 786.

155 van Miegroet 1986, S. 29.

156 Schauder 1991, S. 140.

157 Diesen Umstand bemerkte schon Schauder 1991, S. 141.

158 Schauder 1987.

des Heilsspiegelaltars, wie dargelegt, nur gemutmasst werden kann, könnten sich hier im geschlossenen Zustand im unteren Register ebenfalls vier Tafeln – allerdings nur mit Heiligenfiguren und ohne Stifter – befunden haben, während darüber die Tafeln mit der Verkündigung sowie mit «Ecclesia» und «Synagoge» angebracht gewesen wären. Sollte der Genter Altar hinsichtlich der Gesamtdisposition tatsächlich als Vorbild gedient haben, so muss jedoch unweigerlich die Frage nach einer etwaigen Darstellung der Stifter des Basler Altars gestellt werden.[159] Es wäre nur logisch, wenn sich der oder die Stifter eines solch monumentalen Altarwerkes an irgendeiner Stelle selbst ins Bild gesetzt hätten.[160]

Trotz dieser möglichen konzeptionellen Übereinstimmung zwischen dem Genter und dem Basler Altar werden bei einem genaueren Vergleich auch signifikante Unterschiede zwischen den beiden Werken offenbar.[161] Betrachtet man den Genter Altar oder die Werke weiterer niederländischer Meister wie Campin oder van der Weyden neben denen des Konrad Witz, so wird unmittelbar augenscheinlich, dass hier keine direkte Einflussnahme oder Rezeption vorliegen kann. Die Präzision, das genaue Erfassen der Perspektive sowie die individuelle Wiedergabe des einzelnen Menschen, wie sie für die altniederländischen Bilder typisch sind, fehlen bei Konrad Witz. Eine Ausbildung des süddeutschen Meisters in den Niederlanden erscheint daher sehr unwahrscheinlich. Vielmehr erweckt es den Eindruck, als seien ihm die Besonderheiten und Neuerungen der altniederländischen Malerei indirekt vermittelt worden. Es stellt sich folglich die Frage, wie Konrad Witz – zumindest ansatzweise – Bilder hätte aufgreifen können, die er niemals zuvor gesehen hatte. Wie könnten Informationen über die visuelle Erscheinung eines Kunstwerks kommuniziert worden sein?

Ich möchte hier vorschlagen, dass Konrad Witz indirekt, durch mündliche Erzählung, Kenntnis der niederländischen Werke erlangte. Möglicherweise hatte der Auftraggeber des Heilsspiegelaltars die neue Kunst in den Niederlanden und Burgund selbst gesehen und wollte ein ähnliches Altarwerk in einer Basler Kirche installieren. Die in der Manier der *ars nova* gemalten altniederländischen Altäre, die wohl besonders auf italienische Betrachter atemberaubend wirkten und das von ihnen bisher Ge-

159 Mögliche Stiftertafeln wurden bei den bisher von der Forschung vorgenommenen Rekonstruktionsversuchen vernachlässigt.

160 Im Genfer Petrusaltar des Konrad Witz wird der Stifter der Muttergottes durch Petrus präsentiert. Fand sich der Stifter des Heilsspiegelaltars oder ein Wappen einer möglichen Stiftergemeinschaft auf der verschollenen Mitteltafel beziehungsweise dem verschollenen Mittelschrein? Wäre die Stiftung des Altars allerdings durch einen Konvent erfolgt, so wäre auf die Darstellung einer einzelnen Stifterpersönlichkeit verzichtet worden.

161 Die beiden Altarwerke unterscheiden sich vor allem in der Höhe signifikant. Nimmt man für den Heilsspiegelaltar zwei Register an, die sich pro Altarflügel aus jeweils zwei Tafeln zusammensetzen, erhält man eine Höhe von knapp 180 cm, während der Genter Altar mit 375 cm Höhe etwa das Doppelte misst. Die Breite kann für den Heilsspiegelaltar in geschlossenem Zustand mit circa 300 cm und für den Genter Altar mit 260 cm gemessen werden.

sehene in allem übertrafen, sind von Reisenden nachweislich betrachtet worden. Dies belegt eine Begebenheit mit Kardinal Niccolò Albergati. Wie eine zeitgenössische Quelle schildert, präsentierte man dem italienischen Kirchenfürsten im Zuge von dessen Teilnahme am Friedenskongress von Arras am 16. Juli 1435 den soeben fertiggestellten Altar von Jaques Daret in der Kirche St. Vaast.[162] Ähnlich könnte auch der neue Genter Altar zugereisten Gästen, etwa dem reisenden Hochklerus, als Attraktion und Novität vorgeführt worden sein. Van Miegroet zufolge ist es möglich, dass Konzilsgesandte nach ihrer Rückkehr von einer Friedensmission nach Gent, wo sie den van Eyck'schen Altar gesehen hatten, das Gesehene Konrad Witz oder seinem Auftraggeber mündlich übermittelten.[163] Leider belegt van Miegroet eine solche Delegation nicht, sodass die Reise nicht explizit nachvollziehbar ist.[164] Ein prominenter Konzilsteilnehmer war indes der erwähnte Niccolò Albergati, der sich nicht nur ab 1433 in Basel aufhielt, sondern sich zuvor, im Jahr 1431, auch nachweislich nach Gent begeben hatte, wo er den neuen, revolutionären Altar der Gebrüder van Eyck besichtigen konnte.[165] Denkbare Persönlichkeiten für die Vermittlung künstlerischer Neuerungen wären folglich in Basel durchaus anwesend gewesen, auch wenn sich hier keine genaue Zuschreibung vornehmen lässt. Beispiele für die Aufnahme von niederländischen Motiven, bei denen es sich jedoch um modifizierte, in die eigene Bildsprache übersetzte Übernahmen handelt, finden sich vielfach im Werk des Konrad Witz und in dessen künstlerischem Umfeld.

Zum besseren Verständnis des möglichen Ablaufs eines solchen Transferprozesses möchte ich kurz die Grundzüge des Vorgangs der Stiftung beziehungsweise der Auftragsvergabe und Herstellung eines Altarretabels in Erinnerung rufen. An der Wende zwischen Spätmittelalter und Renaissance traf in erster Linie der Auftraggeber Entscheidungen zum ikonografischen Programm sowie zu Format, Technik und Material eines Altarretabels. Der Auftraggeber legte genau fest, wie teuer die Materialien für die Herstellung eines Bildes sein durften, oder er stellte die benötigten Materialien von vornherein zur Verfügung. Insofern ist im Fall des Heilsspiegelaltars folgerichtig ein Stifter anzunehmen, der mit der niederländischen Kunst vertraut war; vermutlich ein Konzilsteilnehmer aus dem Kreis der höchsten Geistlichen, der Werke wie den Genter Altar bereits selbst gesehen hatte. Ohne einen Berater war die Ausführung

162 H. Loriquet: Journal des traveaux d'art executes dans l'abbaye de Saint-Vaast par l'abbé Jean du Clercq (1429–1461), in: Mémoires de la Commision départementale des monuments historiques du Pais-de-Calais I 1889–1895, S. 57–92, hier S. 69f., sowie A. de la Taverne: Iornal de la paix d'Arras, ed. Collart, Paris 1651, S. 12.

163 van Miegroet 1986, S. 26.

164 Trotz zahlreicher Recherchen konnte ich keinen Beleg für eine solche Reise finden.

165 Schauder postuliert nach dieser Feststellung, die jedoch ohne Nachweis im Anmerkungsapparat bleibt, sogleich Albergati als möglichen Stifter und ergänzt die Tafeln des Heilsspiegelaltars um eine mit dessen Namenspatron, dem heiligen Nikolaus. Schauder 1987, S. 144.

eines solch monumentalen Altarwerkes im Spätmittelalter nicht möglich. Es ist demzufolge nicht anzunehmen, dass der Künstler Witz Konzept und Gestalt des Altars allein erarbeitet hat. Somit darf davon ausgegangen werden, dass nicht der Künstler, sondern der Auftraggeber oder eine andere Person Übermittler des ansatzweise niederländischen Formengutes war, dass jedoch der Künstler in diesem Fall die Fähigkeit besass, das ihm Vorgegebene und Beschriebene gekonnt umzusetzen. Leider ist über die Vergabe von Aufträgen sowie über geschäftliche Vereinbarungen zwischen Künstlern und Auftraggebern in Süddeutschland und der Schweiz in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur wenig bekannt. Italienische Quellen berichten, dass Verträge das spätere Aussehen der Bilder relativ genau festlegten, und es ist anzunehmen, dass darüber vor Vertragsabschluss auch gesprochen wurde. Ein solcher Vertrag ist etwa zwischen Filippo Lippi und Giovanni di Cosimo de' Medici über die Ausführung eines Triptychons bekannt. Dem Vertrag beigefügt war eine Zeichnung, die verdeutlicht, wie während des Entstehungsprozesses eines Altars zeichnerische Entwürfe als Grundlage dienten.[166] In Hinblick auf den Prozess der Bildfindung ist davon auszugehen, dass ein Künstler mehrere Vorschläge machte und diese solange bearbeitete, bis sie der Vorstellung des Auftraggebers entsprachen. Liesse sich auf diese Art und Weise die Entstehung des Heilsspiegelaltars beschreiben?

Nachdem weiter oben bereits die Konzeption des Heilsspiegelaltars im Vergleich mit dem Genter Altar betrachtet worden ist, sollen im Weiteren stilistisch-technische Aspekte, welche den Heilsspiegelaltar auszeichnen, beleuchtet werden. Teilweise klingt die malerische Virtuosität der niederländischen Meister bei Konrad Witz an, insbesondere auf der Tafel des «Heiligen Augustinus» von den Aussenflügeln des Heilsspiegelaltars. Der Heilige befindet sich hier in der fragmenthaften Konstruktion eines Realraumes. Dieser Raum trägt zwar die Züge eines Interieurs, ja, er beinhaltet mit dem Bücherbrett und dem Sitzkissen sogar einen stilllebenhaften Ausschnitt, lässt den Heiligen aber dennoch seltsam fremd wirken. Hinter dem Rücken des Augustinus öffnet ein Fenster den Blick in eine nicht mehr genau zu erkennende Landschaft. Der Heilige selbst scheint aus einer Tür oder einem grossen Fenster in die Ferne zu blicken, dem Betrachter jedoch bleibt der Blick darauf verwehrt. Auch auf der Tafel mit den «Heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff» bleibt die Tür des Raumes geöffnet, um dem Betrachter einen Blick auf das geschäftige Treiben des Vorplatzes zu gewähren. Der Ausblick aus einem geschlossenen Raum in eine Landschaft bildet ein stilistisches Merkmal der *ars nova*, zu beobachten etwa beim Genter Altar, auf dem die Vedute einer Stadt sichtbar wird, oder beim Merode-Altar, auf dem sich die Werkstatt des Mausefallen herstellenden Joseph auf einen städtischen Platz hin öffnet.

166 Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance, Berlin 1999, S. 12ff.

Im Unterschied zu der von den altniederländischen Meistern geradezu zelebrierten Darstellung von der Wirklichkeit nachempfundenen Stoffen und Oberflächen, wirkt etwa der Mantel des Kirchenvaters Augustinus bei Witz texturlos, die Oberfläche des kostbaren Tuches erscheint als grossflächiger Farbraum. Das Gewand des Bartholomäus ist zwar durch den Faltenwurf stark durchstrukturiert, doch die Stofflichkeit des Mantels bleibt undefiniert. Ähnliche Effekte sind auch auf den Innentafeln des Heilsspiegelaltars ansatzweise zu finden. Letztlich ist es bei Witz die fehlende Verwendung von Öl als Bindemittel der Pigmente, die jenen bei den Niederländern nachweisbaren vielschichtigen Aufbau der Malerei und den Gebrauch zahlreicher Lasuren verhindert, sodass der augentäuschende Oberflächen- und Materialrealismus hier nur im Ansatz erreicht werden kann. Sind zudem die Figuren des Heilsspiegelaltars zweifelsohne durch eine nie dagewesene Räumlichkeit und Plastizität gekennzeichnet, so fehlt ihnen doch jede psychologische Schilderung. Gesichtstypus und -ausdruck der Witz'schen Figuren erscheinen im Vergleich mit zeitgenössischen Beispielen der altniederländischen Malerei bis auf wenige Ausnahmen maskenhaft.

Die vermehrte Darstellung von luziden respektive metallischen Oberflächen und Spiegelungen in den Werken des Konrad Witz und seines Umkreises entspricht einer niederländischen Mode und Kunstfertigkeit, die sich besonders in den Werken Jan van Eycks findet. Das 1434 entstandene Doppelporträt der Arnolfini-Hochzeit gilt durch die Darstellung eines konvexen Rundspiegels, in dem sich der Künstler möglicherweise selbst porträtiert hat, als Meilenstein in der Geschichte der Malerei. Als gleichfalls bahnbrechend wurde hier das Bannen einer vermeintlich der Wirklichkeit entnommenen Interieurszene in ein Bild aufgenommen. In dem Doppelporträt führt der niederländische Meister paradigmatisch die Gestaltung mannigfaltiger Oberflächenreflexionen vor, vom sechsarmigen Kronleuchter aus Messing bis hin zu den lichtdurchdrungenen, bernsteinfarbenen Perlen des Rosenkranzes.

In Bezug auf die Gestaltung reflektierender Oberflächen zeigt Konrad Witz sein künstlerisches Können am Heilsspiegelaltar bei der Ausführung der Rüstung des Sibbechai:[167] Das Schwert sowie der unter den Arm geklemmte Dolch spiegeln sich eindrucksvoll auf dem Brustpanzer und dem Rock des Ritters, die gleichsam wie eine symbolische Haut wirken. Aufgrund des durch die Sturmhaube verborgenen Gesichts und des durch die Rüstung bis auf die Hände verborgenen Körpers bildet die Gestalt einen Kontrapunkt zu den anderen Figuren der Szene. Auch bei der Wiedergabe von Gewässern hat Witz häufig Spiegelungen verwendet. Sowohl die Figuren als auch die Landschaft auf der Tafel des «Wunderbaren Fischzugs» des Petrusaltars verursachen Reflexionen im Wasser. Gleiches findet sich auf der Tafel mit dem «Heiligen Christo-

167 Zur Darstellung der Rüstung in der Malerei vgl. den anregenden Aufsatz von Andreas Beyer: Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: Beat Wyss / Markus Buschhaus (Hg.): Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft, München 2008, S. 51–64.

phorus». Bemerkenswert erscheint auf der Strassburger Tafel der «Heiligen Katharina und Maria Magdalena» die Reflexion einer brennenden Kerze, die sich, von einer Säule vor dem Blick des Betrachters verborgen, auf der glänzenden Oberfläche eines Altarbildes spiegelt. Eine Pfütze im Hintergrund reflektiert einen in burgundische Tracht gekleideten Spaziergänger. Auf einer Zeichnung, die dem Umkreis des Künstlers zugeordnet wird, sieht man das Jesuskind, welches sein Antlitz in einer runden Wasserschale wie in einem Spiegel betrachtet (Abb. 30).[168] Und auf der Tafel «Joachim und Anna an der Goldenen Pforte» im Kunstmuseum Basel widerspiegelt das Wasser einer Pfütze vor dem Stadttor eine niedrige Mauer.

Berühmte Beispiele für die Illusion des gemalten Raumes, insbesondere von weit in die Tiefe fluchtenden Sakralräumen, bilden in der altniederländischen Malerei die «Verkündigung an Maria» des «Meisters von Flémalle» im Prado, Jan van Eycks «Madonna in der Kirche» aus der Gemäldegalerie Berlin oder dessen «Verkündigung» in Washington. Konrad Witz setzt die heilige Katharina und die heilige Maria Magdalena in der Strassburger Tafel ebenfalls in einen Sakralraum, nämlich in das Seitenschiff einer Kirche.[169] Allerdings offenbart sich der Unterschied im Raumverständnis im Witz'schen Verzicht auf die ornamentale Schilderung eines Architekturraumes, in dem das Auge von einem Detail zum nächsten springt, um unzählige Bilder im Bild zu entdecken: Masswerkfenster, Skulpturen, auf den Boden gemalte Bilderzyklen, Bücherborde und an der Wand hängende Täfelchen lassen den Betrachter altniederländischer Gemälde förmlich in diesen verweilen. Die grazilen Marienfiguren eines Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden scheinen zudem der Architektur, in welcher sie agieren, in ihrer Zartheit zu entsprechen. Die etwas spröde wirkenden Figuren in Witz' «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff» hingegen operieren in einem Raum, in dem ausgedehnte unstrukturierte Wandflächen dominieren und ein Verzicht auf schmückende Elemente auffällig ist. Doch trotz all dieser Unterschiede mutet die Komposition des Konrad Witz ungemein modern an. Am Oberrhein hat es eine solche Bildlösung zuvor nicht gegeben. Bei Witz gipfelt die Komposition darin, dass sich im Fluchtpunkt des Kirchenschiffes ein neuer Bildraum auftut, der dem Betrachter das rege Leben auf dem Kirchplatz mit dem Verkaufsstand eines Künstlers vorführt. Abgesehen von der Tafel «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff» hat Witz auch in der «Verkündigung» des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg einen anspruchsvollen, perspektivisch konzipierten Innenraum inszeniert, der durch die Anordnung der Figuren und ihre

168 Umkreis des Konrad Witz: Maria mit dem Kind im Wohngemach, um 1440/1450. Federzeichnung, 20 × 29,1 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ 1971.

169 Einen elaborierteren, reicher ausgestatteten Kirchenraum zeigt das Bild mit der «Heiligen Familie und den heiligen Katharina und Barbara in einer Kirche», welches heute nicht mehr Konrad Witz, sondern seinem Umkreis zugeschrieben wird. Zu Hans Witz vgl. Elsig 2006b, S. 317ff.

an den Boden und an die Wände fallenden Schlagschatten ein Raumerlebnis vermittelt, welches im Heilsspiegelaltar erst angedacht ist.[170]

Neben der mündlichen Tradierung bildkünstlerischer Innovationen dienten meiner Überzeugung nach vor allem mobile Kunstwerke als Transfermedien. Leider haben sich von diesen heute nur wenige Beispiele erhalten. Wertvolle Handschriften, die allein wegen ihrer reichen Ausstattung und aufgrund der Verwahrung in Sammlungen und Bibliotheken überliefert sind, sowie wenige heute noch erhaltene kleinformatige Tafelbilder, etwa Andachtsbilder oder Haus- und Reisealtärchen, bilden dabei nur die Spitze des Eisberges jener einstmals zahlreich vorhandenen Kunst. Als mobile Transfermedien sind zudem Zeichnungen, Modellbücher, Siegel, Kartenspiele sowie erste Holzschnitte und frühe Kupferstiche anzunehmen.[171] Besonders Siegel dürften auf dem Basiliense als dem grössten diplomatischen Ereignis des Spätmittelalters eine herausgehobene Rolle gespielt haben.[172] Das Siegel des Johannes Reno, welches in der Siegelsammlung des Staatsarchivs Basel deponiert ist, zeigt paradigmatisch die Bedeutung von Siegeln für die Übertragung künstlerischer Informationen (Abb. 31). Der kleine rote, wächserne Bildträger präsentiert die heilige Barbara in einem Kirchenraum; eine Darstellung, die an «Die heilige Barbara» des Jan van Eyck denken lässt (Abb. 32). Möglicherweise gelangte Konrad Witz aufgrund der Kenntnis solcher mobilen Kleinstbilder zu Kompositionen wie jener des Bildes «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff», die in der Region des Oberrheins so neuartig waren.

### *Die gemalten Heiligenfiguren der Werktagsseite und ihre Vorbilder*

Nicht nur die sekundäre Kenntnis des Genter Altars und anderer Werke der altniederländischen Malerei – mündlich oder mit Hilfe mobiler Artefakte vermittelt – können die Gesamtanlage des Heilsspiegelaltars sowie die auf den Tafeln gefundenen Bildlösungen und speziellen Raumkonstruktionen erklären helfen. Auch die einige Jahrzehnte vor dem Heilsspiegelaltar entstandenen Skulpturen Claus Sluters in Champmol sowie die gemalten Nischenfiguren in den Werken des «Meisters von Flémalle» (beziehungsweise Robert Campins) lassen Vergleiche mit den Bildtafeln von Konrad Witz zu.[173] Die mit einer neuen realistischen Schwere und Plastizität model-

170 Vgl. Höfler 2007, Bd. 1, S. 41.

171 Möglicherweise zirkulierten Zeichnungen von Aufbau und Komposition der neuen altniederländischen Altarwerke. Wurden bildnerische Aufzeichnungen auch von nichtprofessionellen Betrachtern eines neuen Altarwerkes gemacht? Die Antwort auf diese allerdings für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts schwer zu beantwortende Frage könnte die Entstehung zahlreicher Werke erhellen.

172 Vgl. Helmrath 1987, S. 54.

173 Zum Problem der Zuschreibung von Werken an Robert Campin und den Meister von Flémalle vgl. Jochen Sander: Die Rekonstruktion von Künstlerpersönlichkeiten und Werkgruppen, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2008, S. 75–93, bes. S. 82ff.

lierten Figuren des Konrad Witz, welche der Grazilität und artifiziellen Anmutung des weichen Stils längst entwachsenen sind, weisen vor allem nach Burgund. Die Kunst des burgundischen Kernlandes war in Basel gleichermassen beliebt und bekannt. Bereits im Jahr 1418 malte Hans Tiefental von Schlettstadt in der Konzilsstadt die Kapelle zum «Elenden Kreuz» vor dem Riehentor in Anlehnung an Malereien aus dem «carthuser closter ze Dischun in Burgunden» aus,[174] welche Jean de Beaumetz zugeschrieben werden.[175] Hans von Schlettstadt hatte zusammen mit einem anderen Künstler bei «des herzogs von Burgoin werkmeister, der ihrer beider meister, wer gesin», in Burgund gelernt, wie eine Quelle aus dem Jahr 1422 bekundet.[176] Des Weiteren dokumentiert das Wandbild der «Anbetung der Könige» aus der Kapläne-sakristei der Peterskirche den burgundischen Einfluss im ausgehenden 14. Jahrhundert in Basel.[177] Die genannten Beispiele dürfen als Indiz dafür gelten, dass die Kenntnis burgundischer Kunst in der Konzilsstadt präsent war, und diese in der Zeit unmittelbar vor dem Konzil als vorbildhaft betrachtet wurde. Konrad Escher glaubte, dass die Reise einer Basler Delegation nach Dijon im Jahr 1410 den Wunsch nach einer ähnlichen Innenraumgestaltung wie in Champmol ausgelöst haben könnte.[178] Die direkte Verbindung nach Dijon wurde unter anderem über den elsässischen Maler Hans von Schlettstadt hergestellt. Wie die burgundische Kunst konkret adaptiert wurde, lässt sich heute allerdings nicht mehr feststellen, da sowohl die Malereien in Champmol als auch jene in Basel verloren sind.[179]

Noch fast zwei Jahrzehnte später beherrschten offenbar das künstlerische Zentrum Dijon und die Grande Chartreuse von Champmol den Diskurs Basler Künstler.[180] Wie schon Joseph Gantner hat auch Hans van Miegroet die Verwandtschaft der

174 Der Vertrag über die Ausmalung der Kapelle aus dem Jahr 1418 zwischen dem Maler Hans von Schlettstadt und dem Basler Herrn Contzman von Rammstein ist überliefert. Abgedruckt etwa bei Rott 1936, S. 9.

175 Baer 1941, S. 338.

176 Rott 1936, S. 12, vgl. Baer 1941, S. 338, sowie Stange 1951, S. 55.

177 Ein Teil der Wandmalerei befindet sich heute im Kunstmuseum Basel (Inv.-Nr. 1525–1527). Vgl. François Maurer: Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Teil 3: St. Peter bis Ulrichskirche (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. V), Basel 1966, S. 142ff.

178 Konrad Escher: Die deutsche Prachtbibel der Wiener Nationalbibliothek und ihre Stellung in der Basler Miniaturmalerei des XV. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 36 (1923–1925), S. 47–96, hier S. 77.

179 Es hat sich eine Beschreibung der Malereien in der Elendkreuzkapelle erhalten. Der Vertrag zwischen Hans von Schlettstadt und dem Rat der Stadt ist abgedruckt in Maurer 1966, S. 342ff.

180 Dijon liegt zwar mit einer Entfernung von knapp 230 km etwa 100 km weiter von Basel entfernt als Konstanz und Strassburg, aber immer noch in relativer Nähe. Rheinabwärts konnte man mit einer durchschnittlichen Reisegeschwindigkeit von etwa 80 Kilometern am Tag rechnen, sodass man von Basel nach Strassburg in etwa zwei Tagen reisen konnte; für die Strecke zu Pferd in umgekehrter Richtung benötigte man etwa drei Tage. Nach Dijon ritt ein Reisender zu Pferd mindestens fünf Tage. Für eine Reise nach

Witz'schen Apostelfiguren mit den Skulpturen des Champmoler Mosesbrunnen Claus Sluters betont (Abb. 34).[181] Die bei Sluter zu beobachtende verfeinerte Qualität der Modellierung der lebensgrossen Steinbilder, deren Körper sich unter den langen Gewändern abbilden, zeichnet auch die Heiligenfiguren auf der Werktagsseite des Heilsspiegelaltars aus: Kurze Proportionen, eine kräftige Statur und eine schwere Draperie mit verschatteten Gewandfalten sind kennzeichnend. Da zumindest in den Jahren vor dem Konzil direkte Künstlerkontakte von Basel nach Dijon bestanden, scheint eine wie auch immer überlieferte Kenntnis der Sluter'schen Figuren bei Konrad Witz nicht unwahrscheinlich. Sollten die voluminösen, an gemalte Skulpturen erinnernden Figuren von der Werktagsseite des Heilsspiegelaltars ihren Ursprung tatsächlich in den Propheten des Sluter'schen Mosesbrunnen haben, so wäre Witz ein genialer Medientransfer gelungen.

Ähnlich monumental wie Konrad Witz seine Figuren der heiligen Augustinus und Bartholomäus entwickelte, gestaltete der «Meister von Flémalle» auf der ehemaligen Aussenseite der «Vermählung Mariens» im Prado zwei fingierte Skulpturen (Abb. 33).[182] Die gemalten Steinfiguren in «Die heiligen Jakobus d.Ä. und Klara» befinden sich in gemalten Nischen, die von Wandsäulen eingefasst werden.[183] Die beiden Figuren bildeten in der Gesamtanlage des Altars zusammen mit zwei anderen Heiligen eine Viererreihe, wie sie auch für die Werktagsseite des Basler Altars angenommen werden darf. So erinnern die Heiligen des Konrad Witz in ihrer mutmasslichen Anordnung als Viererreihe im unteren Register der Werktagsseite weit mehr an die ursprüngliche Gestaltung des Madrider Retabels des Flémaller Meisters als an den Genter Altar der Brüder van Eyck. Die Madrider Tafel entstand laut Stephan Kemperdick in den Jahren um 1430 und wäre damit unmittelbar vor dem Heilsspiegelaltar geschaffen worden.[184] Der «Meister von Flémalle» lässt das Licht so stark auf die gemal-

Konstanz wird der spätmittelalterliche Reisende wohl circa drei Tage benötigt haben. Es sollte folglich für einen im Oberrheingebiet lebenden Künstler relativ leicht möglich gewesen sein, die aktuellen Kunstproduktionen seiner Zeit im genannten Umkreis kennenzulernen. Zu den Reisegeschwindigkeiten vgl. Ohler 2004, S. 108ff.

181 Gantner 1969, S. 30; van Miegroet 1986, S. 22. Aus der Vielzahl der Literatur zu Claus Sluter seien hier stellvertretend die Arbeiten von Susie Nash genannt: Claus Sluter's ‹Well of Moses› for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part III, in: The Burlington magazine, 150 (2008), S. 724–741; Claus Sluter's ‹Well of Moses› for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part II, in: The Burlington magazine, 148 (2006), S. 456–467, sowie Claus Sluter's ‹Well of Moses› for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part I, in: The Burlington magazine, 147 (2005), S. 798–809.

182 Auch dieser Vergleich wurde bereits verschiedentlich vorgenommen, so bei Emil Maurer: Konrad Witz und die niederländische Malerei, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 18 (1958), S. 157–166, sowie bei Schauder 1987, S. 149.

183 Meister von Flémalle: Die heiligen Jakobus der Ältere und Klara, um 1430. Öl auf Eichenholz, 78,5 × 89,8 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. 1817a.

184 Ausst.-Kat. Frankfurt 2008, S. 233.

ten Skulpturen fallen, dass sich wie bei Konrad Witz deutliche Schlagschatten abzeichnen. Und wie beim heiligen Bartholomäus wird je eine Hand der beiden Heiligen von ihrem Mantel verdeckt. Die ebenfalls nur fragmentarisch erhaltene Tafel eines Altarflügels mit dem Schächer zur Linken Christi und einem als Grisaillefigur wiedergegebenen Johannes dem Täufer des «Meisters von Flémalle» im Frankfurter Städel weist ähnliche Charakteristika auf wie die Madrider Tafel.[185] Doch neben den genannten Ähnlichkeiten besteht zwischen dem Heilsspiegelaltar und den Bildern des «Meisters von Flémalle» auch eine veritable Differenz im Bildverständnis. Während der «Meister von Flémalle» und Jan van Eyck Standbilder scheinbar zu imitieren suchen – auch wenn sich in der Monochromie der Grisaillen gerade der Unterschied zu den zeitgenössischen, farbig gefassten Skulpturen artikuliert[186] – inszeniert Konrad Witz seine Figuren in ihrer Plastizität, jedoch nicht in ihrer Farbigkeit skulpturenhaft. Er verzichtet dabei allerdings auf jene Elemente, welche die gemalten Figuren eindeutig als Skulpturen definieren würden, wie die kleine Raumnische und den Sockel. Witz bediente sich folglich auf der Werktagsseite seiner Altarretabel einer hochaktuellen und innovativen Darstellungsweise von Heiligenfiguren, kopierte diese aber nicht einfach, sondern adaptierte sie in seine eigene Formensprache. Witz hat mit seinen Heiligen gerade keine fingierten Steinfiguren geschaffen. Dies ist für mich ein weiterer Hinweis darauf, dass der Künstler einen altniederländischen Altar, welcher gemalte Skulpturen dergestalt präsentiert, niemals selbst gesehen hat, sondern dass er indirekt von dieser ‹modischen› Darstellungsweise Kenntnis erlangt haben muss. Die altniederländischen Retabel wurden im süddeutschen Raum seit den 1430er Jahren vermehrt rezipiert, wie etwa die Übernahme zweier Zuschauerfiguren, die der Kreuzigung des bösen Schächers beiwohnen, von der eben erwähnten Frankfurter Tafel des «Meisters von Flémalle» durch Hans Multscher auf einer Tafel des Wurzacher Altars zeigt.[187] Daher kann der Heilsspiegelaltar tatsächlich als ein Reflex auf die Retabel der niederländischen Meister verstanden werden, allerdings ohne dass Witz die Originale selbst gesehen hätte.

185 Meister von Flémalle: Fragment eines doppelseitig bemalten Altarflügels: Der Schächer zur Linken Christi; Johannes der Täufer. Eichenholz, Malfläche Johannes der Täufer 133,7 × 91,9 cm. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 886.

186 Die gemalten Steinfiguren, die in den 1420er Jahren in den bedeutenden niederländischen Werkstätten entstanden, werden im Verlauf des 15. Jahrhunderts zum dominierenden Motiv niederländischer Retabel-Aussenseiten. Ein Versuch zur Erklärung der Entwicklung dieses Bildmotivs bildet die Dissertation von Constanze Itzel: Der Stein trügt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts, Diss. Universität Heidelberg, 2004, Onlinepublikation, Zugriff 24.08.2010, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2005/5740/pdf/Der_Stein_truegt.pdf

187 Stephan Kemperdick: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogiers van der Weyden (Ars nova 2), Turnhout 1997, S. 40f.

Ein weiteres Tafelbild steht in seiner Ausführung zwischen den Heiligen der Werktagsseite des Heilsspiegelaltars und den gemalten Skulpturen des «Meisters von Flémalle», van Eycks und Campins. Der zwischen 1444 und 1469 in Frankreich tätige Maler Barthélemy d'Eyck gestaltete auf der linken Innenseite seines Verkündigungstriptychons in Aix-en-Provence den Propheten Jesaja als eine *sculpture animée* (Abb. 35 unten). Die in einen kräftigen grünen Stoff gewandete Prophetenfigur steht mit expressiver Mimik und Gestik auf einem Sockel in der Ecke eines Raumes und wirft ähnlich der Lichtregie des Konrad Witz einen starken Schlagschatten an die Wand. Der obere Teil des Bildes, der im 19. Jahrhundert abgetrennt wurde und sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam befindet, zeigt ein stilllebenhaft gestaltetes Regalbrett, welches wie die farbig gestaltete Prophetenfigur an die Augustinus-Tafel des Heilsspiegelaltars erinnert (Abb. 35 oben).[188] Im Bildaufbau analog posiert der in farbkräftige Gewänder gehüllte Kirchenvater bei Witz vor der Ecke eines Raumes, an der Wand hinter ihm ist ein Regalbrett mit Büchern angebracht. Bei beiden Tafeln ist

188 Barthélemy d'Eyck: Der Prophet Jesaja, um 1443–1445. Öl auf Holz, 101,5 × 67,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. 2659, sowie Barthélemy d'Eyck: Stillleben mit Büchern (oberer Teil der Tafel «Der Prophet Jesaja»), Öl auf Holz, 30 × 56 cm, um 1443–45, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv-Nr. SK-A-2399. Die heute geteilte Tafel bildete die linke Innenseite eines Triptychons aus der Kathedrale Saint-Saveur in Aix-en-Provence. Der Mittelteil, eine Verkündigung an Maria, befindet sich noch immer vor Ort. Die Tafel des rechten Altarinnenflügels mit dem heiligen Jeremias wird in den Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique in Brüssel verwahrt. Die Tafeln werden mitunter auch dem Meister der Verkündigung von Aix-en-Provence zugeschrieben, bei welchem man sich nicht sicher ist, ob dieser mit Barthélemy d'Eyck identisch ist. Verschiedentlich wurde zudem auf eine Miniatur aus dem «Liebentbrannten Herz», dem Stundenbuch des René d'Anjou, hingewiesen (London, British Library, Ms. Egerton, f. 139), welche ebenso wie auf dem Heilsspiegelaltar die drei Helden vor König David zeigt. Doch bis auf das gleichlautende Motiv ist meiner Meinung nach keine weitere Verbindung beziehungsweise Abhängigkeit zwischen den beiden Bildern herzustellen. Vgl. Eggenberger 2001, S. 37. – Zum Œevre sowie zur Identität des Barthélemy d'Eyck vgl. Claire Challéat: Barthélemy d'Eyck: géographie artistique et roconstruction historiographique, in: Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, Serie 5, 1/1 (2009), S. 3–17, die die neueren Forschungsmeinungen präsentiert. Daneben: Michel Laclotte / Dominique Thiébaut: L'Ecole d'Avignon, Paris 1983, S. 218–222; Christian de Mérindol: Nouvelles données sur Barthélemy d'Eyck, peintre du roi René: Les Plafonds peints du château de Tarascon, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1983, S. 7–16; Charles Sterling: Enguerrand Quarton: Le Peintre de la Pietà d'Avignon, Paris 1983, S. 173–183; Nicole Reynaud: La Lettre de la veuve de Barthélemy d'Eyck au roi René, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1984, S. 7–10; Catherine Reynolds: The ‹Trés Riches Heures›, the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck, in: The Burlington magazine, 147 (2005), S. 526–533. Patricia Stirnemann / Claudia Rabel: The ‹Trés Riches Heures› and two artists associated with the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck, in: The Burlington magazine, 147 (2005), S. 534–538; Albert Châtelet: Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck, in: Gazette des beaux-arts, 131 (1998), S. 199–220; Eberhard König: Das liebentbrannte Herz: der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck, Graz 1996.

das Bücherbord als Zeichen der heiligen Gelehrsamkeit der dargestellten Figur zu verstehen.

Die Verwandtschaft zwischen den Tafeln des Konrad Witz und jenen des Barthélemy d'Eyck führte in der Forschung zu der Annahme, Barthélemy d'Eyck sei während des Konzils nach Basel gereist. Infolgedessen bezeichnete beispielsweise Erwin Panofsky die beiden Künstler als «Zwillingsbrüder».[189] Beide seien gleichermassen dem Flémaller Meister verpflichtet und zeigten eine Vorliebe für kraftvolle Modellierung und stereometrische Schematisierung, für ungestüme Verkürzung, einen etwas steifen Gewandstil sowie für harte, dreieckige Schlagschatten.[190] Während jedoch bei Barthélemy d'Eyck die direkte Kenntnis der Werke Jan van Eycks und des «Meisters von Flémalle» vorausgesetzt werden kann – d'Eyck war schliesslich flämischer Herkunft – ist bei Witz ein Studium dieser Meister nicht zugrunde zu legen. Entsprechend unterschiedlich wirken die Werke der beiden Künstler: Bei Barthélemy d'Eyck erscheint die präzise Wiedergabe einer mikrokosmischen Natur als Ereignis eines intensiven Schauens, das die Wirklichkeit detailliert bannt und dadurch in der Darstellung der Oberflächentextur neue Resultate erzielt. Im Gegensatz dazu steht die gröbere, eigenständige Handschrift des süddeutschen Meisters, welche ebenfalls Kenntnisse der erwähnten Neuerungen erahnen lässt, jedoch nur so, als hätte Witz diese durch einen groben Filter geschaut. Dieser ‹Filter› könnte die mündliche Erzählung sowie beispielsweise die Kenntnis von Miniaturmalerei und kleineren Bildtafeln gewesen sein, aber eben gerade nicht die direkte, persönliche Erfahrung der *ars nova*. Daher wirken die Figuren der Aussenseite des Heilsspiegelaltars weder wie wirkliche Skulpturenimitationen im Sinne der altniederländischen Malerei[191] noch wie reale, lebendige Menschen in einer bewohnbaren Umgebung. Frédéric Elsig kam zu dem Schluss, Barthélemy d'Eyck könnte im Gefolge René d'Anjous 1433 nach Basel gekommen sein.[192] Allerdings war Witz zu diesem Zeitpunkt höchstens gerade erst in der Konzilsstadt eingetroffen, wenn er überhaupt schon in Basel weilte, wo er wie erwähnt erst ab 1434 nachweisbar ist. Der Heilsspiegelaltar und damit ein mögliches Verbindungsglied zwischen den beiden Künstlern wird zu dieser Zeit kaum vollendet gewesen sein, weshalb die Annahme von Elsig hinfällig erscheint.

189 Erwin Panofsky: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, 2 Bde., Köln 2006 (Erstausgabe: Early Netherlandish Painting 1953), Bd. 1, S. 316. Wilhelm Suida schrieb eine Tafel d'Eycks zunächst Konrad Witz zu: Wilhelm Suida: A newly-discovered picture by Conrad Witz, in: Burlington magazine for Connoisseurs, 74 (1909), S. 107–109.

190 Panofsky 2006, S. 316.

191 Dass die gemalten Steinfiguren der Altniederländer freilich nicht als der tatsächliche Versuch, Skulpturen zu imitieren, gemeint sein können, zeigt schon der Umstand, dass die zeitgenössische Skulptur zum grössten Teil farbig gefasst und gerade nicht steinfarben war. Zur Debatte über den Ursprung der gemalten Skulpturen in der altniederländischen Malerei siehe Itzel 2004, S. 77ff.

192 Frédéric Elsig: La peinture en France au XV[e] siècle, Mailand 2004, S. 32.

Die bisher zum Vergleich herangezogenen niederländischen und burgundischen Beispiele unterscheiden sich vor allem durch ein Merkmal von sämtlichen Heiligenfiguren des Heilsspiegelaltars. Im Gegensatz zu den Figuren des Basler Meisters sind alle als Steinbildwerke gemalten Figuren der niederländischen Meister auf einen Sockel gesetzt. Wo beim Genter Altar, der Tafel mit den heiligen Jakobus und Klara und zuletzt beim Propheten Jesaja noch Nischen für die Einstellfiguren vorgesehen sind, entwickelte Konrad Witz richtige Räume. Die beiden Stifterfiguren des Genter Altars, Jodocus Vijd und seine Frau Elisabeth Borluut, stehen im Unterschied zu den beiden scheinbar in Stein gehauenen Johannesfiguren nicht auf einem Sockel. Sie sollen als gemalte Wirklichkeit erscheinen. Die eigenständige Handschrift des Basler Meisters hingegen täuscht weder Heiligenskulpturen vor, noch werden die Figuren in eine Atmosphäre der Lebenswirklichkeit gerückt. Sie bleiben undefinierte Gestalten zwischen Skulptur und Mensch.

### *Die regionale Verwurzelung des Konrad Witz*

Neben dem Blick auf Werke in den Niederlanden und in Burgund, die sich zunächst als logische Vorbilder für die Werke des Konrad Witz erweisen, führt der Vergleich mit zeitgenössischen Arbeiten aus der Oberrheinregion zu aufschlussreichen Erkenntnissen über das Schaffen des Künstlers. Die Suche nach einer neuartigen Positionierung des menschlichen Körpers im dreidimensionalen Raum betrieben damals nicht nur Künstler in den alten Niederlanden und Burgund. Ein aus Böhmen stammendes Modellbuch, welches im Oberrheingebiet dokumentiert ist, thematisiert in seinen Zeichnungen das Verhältnis von Körper und Raum. Das hölzerne Faltbuch vom Beginn des 15. Jahrhunderts, das als Bildersammlung diente, beinhaltet Tierschädel, Kopftypen und spezielle Variationen von Porträts des Gekreuzigten, Johannes dem Evangelisten und Maria, die alle als quadratische Silberstiftzeichnungen auf hölzerne Seiten geklebt wurden. Eine der noch ganz in der Art des Weichen Stils ausgeführten Zeichnungen[193] zeigt eine männliche Figur in Dreiviertelansicht in einem Kastenraum, welcher vom Körpervolumen des Mannes voll in Besitz genommen wird (Abb. 36).[194] Die Vorlagen des nach seinem heutigen Verwahrungsort benannten «Wiener Musterbuches» waren offenkundig in Strassburger Ateliers bekannt, finden sich doch einige der Figurentypen in der heute im Unterlindenmuseum in Colmar aufbewahrten Kreuzigung des Hermann Schadeberg.[195] Im Elsass könnte Konrad Witz die Zeichnungen des Musterbuches oder eine Kopie desselben kennengelernt haben.

193 Böhmisch: sog. Wiener Musterbuch, um 1410/1420. 14 Täfelchen aus Ahornholz mit Papierblättchen (je 95 × 90 mm) beklebt, Silberstiftzeichnungen. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 5003, 5004.

194 Zum Modellbuch vgl. Scheller 1995, Kat. Nr. 20, S. 226ff., darin auch ausführliche Literaturangaben.

195 Oberrhein, Oberes Elsass: Kreuzigung, um 1410/1415. Holz, 126 × 87 cm. Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv.-Nr. 88RP 536.

Die neue dreidimensionale, kastenartige Raumauffassung, wie wir sie bei Konrad Witz finden können, tritt darüber hinaus in einem Bildtypus auf, der gleich mehrmals in oberrheinischen Tafelbildern der Zeit nachweisbar ist. Es handelt sich dabei um eine Darstellung der Verkündigung an Maria, die sich in einem stark nach hinten fluchtenden Raum abspielt, welcher in der Konzeption mit den Raumlösungen des Konrad Witz zu vergleichen ist. Diese Bildformulierung findet sich wohl zum ersten Mal auf einer kleinen Eichenholztafel, die um 1430/1440 mit Temperafarbe gemalt wurde und heute in der Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur aufbewahrt wird.[196] Eine sehr ähnliche Formulierung weist ein Kupferstich vom sogenannten Meister der Nürnberger Passion auf, dem die Bildtafel wohl als direkte Vorlage diente, da hier alles genau seitenverkehrt wiedergegeben ist.[197] Doch noch weitere Bilder lassen auf eine Verbindung mit der Winterthurer Tafel schliessen: Es handelt sich um ein Cartapesta-Relief aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts,[198] ein Strassburger Glasfenster vom Ende des 15. Jahrhunderts[199] sowie um das Bildfeld einer Tapisserie[200] mit Szenen aus dem Marienleben aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts.[201]

196 Die Verkündigung an Maria, um 1430/1440. Tempera auf Eichenholz, 23,5 × 19 cm. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, Inv.-Nr. 1927.1.

197 Meister der Nürnberger Passion: Verkündigung an Maria, Datierung zwischen 1450 und um 1480. Kupferstich, 14,8 × 18,5 cm. Verloren, zuvor Bern, Stadtbibliothek. – Zum Verhältnis von Kupferstich und Tafelbild vgl. Peter Schmidt: Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder: Was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik?, in: Britta Bussmann u. a. (Hg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin, New York 2005, S. 129–156, hier S. 136f.

198 Oberrhein: Verkündigung Mariä, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Relief, Cartapesta (Papiermasse) mit originaler Fassung, 37 × 30,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 31.

199 Strassburger Werkstatt: Verkündigung, 1461. Glasgemälde. Walbourg, Abteikirche Sainte-Walburge.

200 Das Marien-Antependium (Bildteppich mit Szenen aus dem Marienleben, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. Wolle, Seide, Leinen, Gold- und Silberlahn, 99/107 × 354/355 cm. New York, Metropolitan Museum, The Cloisters, Inv.-Nr. 57.126) wurde früher für ein zum Konzil nach Basel mitgebrachtes Geschenk gehalten; dies konnte mittlerweile widerlegt werden. Denn zufolge stilistischen Kriterien ist der Bildteppich erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Strassburg entstanden. Vgl. Ausst.-Kat. Basel 1990, Nr. 121; Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525, Katalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart 2001, S. 340–342, sowie Vera K. Ostoia: A tapestry altar frontal with scenes from the life of the Virgin, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 24 (1966), S. 287–303.

201 Da die Komposition bei den drei genannten Verkündigungsdarstellungen trotz verschiedener Bildmedien die gleiche ist, stehen die drei Werke in einer deutlichen Abhängigkeit voneinander, deren Umstände bisher nicht gänzlich aufgeklärt werden konnten. Stucki-Schürer und Rapp Buri sehen den Kupferstich des «Meisters der Nürnberger Passion» als Vorlage für den Bildteppich. Christof Metzger erkennt an diesem Beispiel den «singulären Fall eines die zeitlichen und medialen Grenzen passierenden Dreischritts: von der gemalten Invention über die Stichreproduktion zur kunsthandwerklichen Rezeption». Ausst.-Kat. Basel 1990, S. 377, sowie Christof Metzger: Als die Bilder laufen lernten. Die Rolle der Druckgrafik als vermittelndes Medium, in: Ausst.-Kat. Brügge 2010, S. 105–112, hier S. 107.

Hier sei auch daran erinnert, dass das weiter oben vorgestellte sogenannte Erdbebenbild auf seiner Mitteltafel ebenfalls einen Raumkasten abbildet. Dieser deutliche Reflex auf den Heilsspiegelaltar macht eine Entstehung des Bildes kurz nach den Witz'schen Tafeln in den Jahren nach 1435 sehr wahrscheinlich. Auch wenn sich die Handschrift des ursprünglichen Schöpfers wegen der vielen Übermalungen lediglich erahnen lässt und damit eine Zuschreibung nur bedingt aufgrund stilistischer Vergleiche erfolgen kann, liegt eine Verortung im Witz-Umkreis nahe. Das Bild hing am Basler Kaufhaus an einem prominenten Ort. Einen solch prestigeträchtigen Auftrag führte sicher kein Künstler zweiter Klasse aus, und der zuvor entstandene Heilsspiegelaltar hatte die Auftragslage und Reputation der Witz'schen Werkstatt gewiss verbessert.

Einige Jahrzehnte nach den Skulpturen Claus Sluters entstanden am Bodensee Plastiken, die diesen ähneln. Am sogenannten Schnegg des Konstanzer Münsters offenbaren sich dabei die Verbindungen zwischen der Malerei des Konrad Witz und der Bildhauerkunst am Oberrhein beziehungsweise am Bodensee am deutlichsten.[202] Die im nördlichen Querhausarm des Münsters gelegene steinerne Treppe mit einem Gehäuse wird von einer Vielzahl von Reliefs und Skulpturen geschmückt, die alle zwischen 1438 und 1446 entstanden sind.[203] Die urkundlich datierten Steinbildwerke werden einem Priester Antoni und seinem Schüler zugeschrieben.[204] Obwohl diese Bildhauerarbeiten möglicherweise erst nach der Entstehung des Heilsspiegelaltars gefertigt wurden, sollen sie an dieser Stelle Erwähnung finden, um die enge künstlerische Verbindung der einzelnen Orte an Rhein und Bodensee zu unterstreichen. Eine Auseinandersetzung des Konstanzer Bildhauers mit den Arbeiten des Konrad Witz ist besonders an den Relieffeldern des Treppenturmes auszumachen (Abb. 37). An Witz erinnert speziell die voluminöse Modellierung der Körper innerhalb der schweren Gewänder mit weichen, vielteiligen Faltenbrüchen. Vielleicht hatte der Bildhauer den Heilsspiegelaltar zuvor in Basel gesehen und reflektierte den Witz'schen Stil unmittelbar in den Figuren des Schnegg. Denkbar wäre jedoch ebenso eine Transmission durch grafische Vorlagen, wie dies schon Julius Baum vermutete.[205]

Wie diese ‹regionalen› Beispiele demonstrieren, entwickelten sich also auch abseits von den als ‹Kunstzentren› apostrophierten Städten wie Dijon, Gent oder Brügge

202 Die verschiedentlich geäusserte These, Witz habe selbst auch als Bildhauer gearbeitet, konnte bisher nicht verifiziert werden. Vgl. Julius Baum: Oberrheinische Bildwerke im Zeitalter des Konrad Witz, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 60. Jg. (1926/27), S. 101–108, hier S. 101, sowie Helmuth Theodor Bossert: Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 32 (1909), S. 497–500. Letzterer schliesst aus einer Reimerzählung aus dem 15. Jahrhundert, welche von einem Bildhauer und Maler namens Witz handelt, dass Konrad Witz in beiden Kunstgattungen tätig gewesen sei.

203 Vgl. Heribert Reiners: Das Münster Unserer lieben Frau zu Konstanz, Konstanz 1955, S. 158–165.

204 Baum 1926/27, S. 105.

205 Ebd., S. 104.

jene Neuerungen, welche die niederländische *ars nova* kennzeichnen: die perspektivische Darstellung von Landschaft und Innenräumen sowie das detailgenaue Erfassen von Oberflächen und des menschlichen Körpers. Wenngleich zuweilen in geringerer Perfektion finden sich diese Impulse auch in der oberrheinischen und süddeutschen Kunst. Sie sind als Reflexe der aktuellen Kunstströmungen zu verstehen, zugleich aber auch als Beleg für eine Kohärenz von Innovationen, welche sich damals – wenn auch in weniger spezifischer Ausprägung und auf einem anderen Qualitätsniveau – überall und nicht nur in den vermeintlichen Kunstzentren entfalteten.

### *Die politische Dimension des Altars*

Da die Frage nach dem Standort des Heilsspiegelaltars mit dem heutigen Kenntnisstand nicht endgültig zu beantworten ist – aufgrund der dargestellten heiligen Bartholomäus und Augustinus scheint die Basler Leonhardskirche am wahrscheinlichsten –, soll hier vielmehr der Fokus auf seine Entstehungszeit gelegt und abschliessend nach den Zusammenhängen zum Basler Konzil gefragt werden. Versteht man den Heilsspiegelaltar – wofür hier plädiert werden soll – als künstlerische Entäusserung und Legitimation der Konzilsversammlung und sucht man nach einem Anlass für die Stiftung eines solch monumentalen Altarwerkes, so kommen nach meinem Dafürhalten zwei Zeitabschnitte für die Entstehung infrage: Naheliegend sind in diesem Zusammenhang zum einen die Periode nach der Aberkennung des Pontifikats Eugens IV. und mit der darauffolgenden Ernennung Felix V. zum Gegenpapst im Jahr 1440; zum anderen aber auch die ersten Jahre des Basler Konzils, als sich die Synode machtpolitisch auf ihrem Höhepunkt befand und zahlreiche Potentaten Europas das Konzil anerkannten, welches Eugen IV. am Ende des Jahres 1433 mit der Bulle «Dudum sacrum» auch offiziell bestätigte.[206] Gerade für diese konstituierende Phase wäre aus meiner Sicht die Auftragsvergabe eines ‹Konzilsaltars› denkbar.

Die Innentafeln des Altars verbildlichen mit der Darstellung der Szenen des Heilsspiegels zugleich den Konzilsgedanken von Zusammenkunft und Austausch der gesamten lateinischen Kirche im Kontext des christologischen Gesamtthemas.[207] Dementsprechend treten hier Personenpaare beziehungsweise -gruppen in Dialog: Interaktionen von Herrschern, Heiligen und biblischen Gestalten bestimmen die Bild-

206 König Sigismund, der 1433 in Rom zum Kaiser gekrönt wurde, bemühte sich um eine Vermittlung zwischen Eugen IV. und dem Konzil. Daneben setzten sich die deutschen Kurfürsten, die Könige von England und Aragon, der Herzog von Burgund und andere weltliche Herrscher, die mittlerweile durch Gesandte in Basel vertreten waren, für die Anerkennung des Konzils ein. Am 15. Dezember 1433 bestätigte Eugen IV. mit der Bulle «Dudum sacrum», dass die Basler Synode während ihrer gesamten Dauer ein vollgültiges allgemeines Konzil darstelle und ihre Auflösung nichtig gewesen sei, und er verpflichtete sich zur Unterstützung. Schofield 1980, S. 284.

207 Zu den Quellen des Heilsspiegelaltars siehe Meng-Koehler 1947, bes. S. 21–34.

tafeln, so wie auf dem Konzil kirchliche und weltliche Potentaten zusammentrafen: Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle, Abraham und Melchisedek, Salomon und die Königin von Saba, Antipater und Julius Caesar, Esther und Ahasver sowie schliesslich die drei Helden vor König David. Der Legende nach prophezeite die Tiburtinische Sybille Kaiser Augustus die Geburt Christi und dessen Macht.[208] Der Priesterkönig Melchisedek von Salem, dem späteren Jerusalem, trat Abraham am Abend nach der Schlacht zur Befreiung Lots mit Brot und Wein entgegen und segnete ihn. Diese Episode wird als Vorwegnahme des Abendmahls gedeutet.[209] Die Jüdin Esther, verheiratet mit dem Perserkönig Ahasver, rettete durch ihre Fürbitte das jüdische Volk.[210] Im Mittelalter wurde Esther in der Regel als Präfiguration der vor Christus fürbittenden Maria gedeutet. Im Sinne der typologischen Steigerung zwischen Altem und Neuem Testament erscheint parallel zu Christus, der Gottvater seine Wundmale präsentiert, Antipater vor Julius Caesar.[211] Der Heilsspiegelaltar beinhaltet nur die letztgenannte Szene. Wie bei Weltgerichtsdarstellungen, bei denen der fürbittende Christus seine Wundmale zur Schau stellt, kann der auf seine im Kampf zugezogenen Wunden verweisende Antipater, Vater von Herodes dem Grossen, vor Caesar als eine auf die Leiden Christi verweisende Darstellung gedeutet werden. Witz charakterisiert Julius Caesar mit seiner Gewandung und Kopfbedeckung allerdings weniger als römischen Herrscher denn als kirchlichen Würdenträger.

Interpretiert man den Altar tatsächlich als eine allegorische Manifestation der Generalsynode, dann würde die Mitteltafel oder der Mittelschrein nach einer thronenden Christusdarstellung verlangen, denn allein Christus untersteht die tagende Konzilsversammlung.[212] Der Ursprung des ikonografischen Programms des Heilsspiegelaltars findet meiner Meinung nach eine Parallele in der Entstehung des Konzilssiegels. Wie ich weiter unten eingehend erläutere,[213] entwickelten die Basler Kirchenmänner ihr eigenes Siegel während des Konfliktes mit Papst Eugen IV. über die Superiorität des Konzils, also etwa zeitgleich mit oder nur wenig vor der Entstehung des Heilsspiegelaltars. Das Siegelbild des Basler Konzils bildet auf der Aversseite vierzehn Konzilsväter ab, unter ihnen Bischöfe, Mönche, einen Kardinal und einen Papst, im Halbkreis um die Taube des heiligen Geistes angeordnet, die vom segnenden Christus in der Wolke ausgeht (Abb. 38). Christus autorisiert damit gleichsam die

208 Thomas Blisniewski: Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur. Ein Bildmotiv des Meisters der Verherrlichung Mariae im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, (3) 2005, S. 13–26.

209 1. Mose 14.

210 Buch Esther, Kap. 5.

211 Zu den einzelnen Bildern das Heilsspiegels vgl. Horst Appuhn: Heilsspiegel: die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches ‹Speculum humanae salvationis›, Dortmund 1981, S. 72ff.

212 Zum Selbstverständnis der Konzilsversammlung vgl. die Ausführungen im Kapitel 5.4 dieser Arbeit.

213 Vgl. S. 251–260 dieser Arbeit.

Konzilsversammlung, indem er selbige mit dem heiligen Geist segnet. 1432 kam das Konzilssiegel erstmals in Gebrauch. Eine ähnliche Bedeutung könnte auch dem Heilsspiegelaltar zugeschrieben werden, bei dem die typologischen Gestalten auf Christus verweisen. Sieht man die Stiftung des Altars vor einem solchen konzilsgeschichtlichen Hintergrund, so erscheint die Annahme eines Auftraggebers in der Art des Propstes der Leonhardskirche fraglich. Vielmehr wäre ein Konzilsteilnehmer (oder eine Gruppe von Konzilsteilnehmern) vom Range eines Nikolaus von Kues, Giuliano Cesarini, Niccolò Albergati oder Johannes von Segovia als Stifter zu erwarten.

Häufig wurde die Meinung vertreten, die Darstellung König Davids sei ein Kryptoporträt Kaiser Sigismunds,[214] und in analoger Weise sei in Julius Caesar Papst Eugen IV. dargestellt.[215] Damit seien gleichsam die beiden Machtpole im konziliaren Ringen um die Superiorität der Synode ins Bild gesetzt worden. Die Darstellung Davids entspricht jedoch einem Herrschertypus, welcher auf zahlreichen zeitgenössischen Werken – über van Eycks Zacharias auf der Aussenseite des Genter Altars bis hin zu Stefan Lochners Dreikönigsaltar – zu finden ist. Nicht immer meint die Abbildung eines Mannes mit einer Pelzkappe, die durch eine aufgeschlagene Krempe und applizierte Perlen gekennzeichnet ist, den römisch-deutschen Kaiser Sigismund; sie ist vielmehr als gängiges Bild eines Herrschers an sich zu verstehen. Gegen eine Darstellung Sigismunds sprechen zudem die fehlende Zweiteilung des Bartes sowie der geöffnete Mund bei König David, die neben der Pelzmütze als charakteristische Kennzeichen des ‹Sigismund-Typus› gelten.[216]

Ist der Altar tatsächlich als eine bildliche Emanation des Konzils zu verstehen, so wäre folgerichtig das Basler Münster als der bedeutendste Versammlungsort des Konzils als Standort anzunehmen. Der Hauptaltar dieser Kirche war jedoch anders gestaltet, wie ein Zeitzeuge, der Venezianer Andrea Gatari festgehalten hat: Er bestand aus einem schönen Alabasterrelief mit den zwölf Aposteln und Christus am Kreuz.[217] Gatari berichtet, dass das Münster insgesamt 42 Altäre besass. Vielleicht befand sich unter ihnen auch der Heilsspiegelaltar. Als zweiter denkbarer Aufstellungsort wäre die Predigerkirche zu nennen, die neben dem Münster als wichtigster Tagungsort des

214 Schauder 1992, S. 113; Eggenberger 2010; Fischer 1938, S. 14; Barrucand 1972, S. 70.

215 Schauder 1992, S. 113; Barrucand 1972, S. 89, sowie Eggenberger 2010.

216 Siehe dazu: Bertalan Kéry: Kaiser Sigismund. Ikonographie, München, Wien 1972; Ders.: Kryptoportraits oder nicht? Die Frage der ikonographischen Wertung Kaiser Sigismund ähnlicher Abbildungen an den Flügelaltären von Kalanti (in Helsinki) und Kumla (in Stockholm), in: Josef Macek / Ernó Maroni / Ferdinand Seibt (Hg.): Sigismund von Luxemburg. Kaiser und Könige in Mitteleuropa 1387–1437, Warendorf 1994, S. 279–286; Ernó Maroni: Die Persönlichkeit Sigmunds in der Kunst, in: Macek / Maroni / Seibt 1994, S. 255–270, sowie János Végh: Die Bildnisse Kaiser Sigismunds von Luxemburg: Typus und Individuum in den Herrscherdarstellungen am Ende des Mittelalters, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.): Künstlerischer Austausch: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992, Bd. II, Berlin 1993, S. 127–138.

217 Tagebuch des Andrea Gatari, in: Concilium Basiliense V, S. 390.

Konzils diente.[218] Und schliesslich kann auch die Leonhardskirche aufgrund der auf den Altartafeln abgebildeten Heiligenfiguren nicht kategorisch als Standort ausgeschlossen werden.

Im Unterschied zur Seelandschaft des Genfer Retabels visualisierte Konrad Witz auf den Tafeln des Heilsspiegelaltars nicht das mimetische Abbild der sichtbaren Wirklichkeit. Die Figuren der Aussentafeln scheinen seltsam entrückt und changieren in ihrer Anmutung zwischen Skulpturen und lebendigen Menschen. Die Figuren der Innentafeln erhalten durch die stark herausgearbeitete Stofflichkeit ihrer Gewandungen und Rüstungen mehr Authentizität. Die Innentafeln sind allgemein stärker farblich durchgestaltet, jedoch fehlt hier die Situierung der Figuren in einem Raum, was ihnen eine leicht fantastische Wirkung verleiht. Dieses Herauslösen der Figuren aus einem räumlichen Kontext erscheint bei keinem Zeitgenossen von Konrad Witz aus dem süddeutschen Raum derart stark ausgeprägt. Berit Wagner bringt in ihrer Dissertationsschrift über die Entstehung des frühen Kunstmarktes die Witz'sche Katharinentafel mit der böhmischen Konzilsdelegation in Verbindung.[219] Nach den hussitischen Lehren sollte der Unterschied zwischen Bildern und Heiligen deutlich kenntlich gemacht werden, denn die Hussiten wandten sich kategorisch gegen ein Vertrauen auf die Sinne als Zugang zum Göttlichen.[220] An dieser Stelle kann lediglich die Frage aufgeworfen werden, ob die Witz'sche Darstellung der Heiligen im Heilsspiegelaltar der Vermeidung einer idolatrischen Bildrezeption gedient haben könnte. Tatsächlich wurde ja im Zusammenhang mit der Ankunft der hussitischen Gesandtschaft 1433 in Basel über den Gebrauch der Bilder diskutiert.[221]

### *Zusammenfassung*

Die Werke des Konrad Witz verkörpern eine Symbiose von Stileinflüssen aus der näheren, regionalen Umgebung und aus entfernteren Gegenden. Durch diese Mischung erhält das Werk des Malers einen ganz eigenen, individuellen Charakter. Eine wichtige Schlussfolgerung soll am Ende der hier geleisteten langen Reihe von Vergleichen mit Werken der niederländischen Meister stehen: Betrachtet man die erhabenen niederländischen Altarretabel tatsächlich als Vorbilder für den Heilsspiegelaltar, so hiesse dies konsequenterweise, dass der Mittelteil des Altars eher als gemalte Bildtafel denn

218 Schon Daniel Burckhardt-Werthemann sprach sich für die Predigerkirche als Standort des Heilsspiegelaltars aus und lehnte die Leonhardskirche in diesem Zusammenhang entschieden ab. 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), S. 65–85.

219 Wagner 2008, S. 93ff., S. 108.

220 Zum Ikonoklasmus bei den Hussiten vgl. Helmut Feld: Der Ikonoklasmus des Westens, Leiden 1990, S. 89f.; Norbert Schnitzler: Ikonoklasmus – Bildersturm, München 1996, S. 54ff.

221 Vgl. Wagner 2008, S. 97ff.

als geschnitzter Schrein gestaltet gewesen sein müsste. Dies wäre eine weitere Hypothese gegen den oben bereits diskutierten Vorschlag, der Altar sei unter der Leitung von Matthäus Ensinger für die Basler Leonhardskirche entstanden.

Für die Werke des Konrad Witz bleibt festzuhalten, dass es vielfältige Kanäle gab, durch welche künstlerische Informationen transferiert wurden. Zahlreiche Faktoren – mündliche Erzählungen ebenso wie die Kenntnis verschiedener mobiler Artefakte und schliesslich die eigene künstlerische Persönlichkeit – führten wohl zu den bei ihm gefundenen Bildlösungen. Wie dargelegt, steht hinter den Werken des Konrad Witz eine Vielzahl an ‹Vorbildern›. Dies darf als Beleg dafür gelten, dass der Maler, der die Meisterwerke der altniederländischen Malerei vermutlich nicht persönlich gesehen hatte, dennoch eine grobe Kenntnis von ihnen besass. So löste Witz nicht einfach einzelne Motive aus anderen Werken heraus und adaptierte diese oder verwendete sie als Bildzitate. Sein Œuvre vermittelt den Blick eines insbesondere die altniederländische Malerei Erahnenden, der gleichsam wie die Gefangenen in Platons Höhlengleichnis nur Schatten und Abbilder der Wirklichkeit gesehen hat.[222]

Der Heilsspiegelaltar und der Genfer Petrusaltar sind nicht nur sakrale Objekte zur Andacht sowie zum Vollzug des religiösen Ritus, sondern sie visualisieren das aktuelle politische Geschehen des Basler Konzils. Damit fungieren sie einerseits als Zeugnisse dieser kirchenpolitisch angespannten Jahre, andererseits sind sie Beispiele für die grossartigen Kunstwerke jener Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, in denen sich in weiten Teilen Europas künstlerische Neuerungen Bahn brachen. Bei der Konzipierung beider Altäre agierten personale Vermittler als ‹Kulturträger› zwischen den Ländern nördlich und südlich der Alpen. Vor dem Hintergrund der Kulturtransferforschung bleibt Folgendes festzuhalten: Der künstlerische Austausch im Kontext der Werke des Konrad Witz lässt sich besonders auf einer inhaltlich-thematischen, weniger auf einer formal-stilistischen Ebene rekonstruieren. Schwerpunkte bilden hier der neue, individualisierte Umgang mit dem Bild des Menschen, insbesondere mit seiner Disposition im Raum, sowie ein revolutionäres Bearbeiten der Landschaft. Dabei kam es nie zu dezidierten Nachahmungen oder konkreten Bild- beziehungsweise Motivzitaten, hingegen zu modifizierten Adaptionen niederländischer respektive italienischer Motive. Auf formaler Ebene (Malweise und Material, stilistische Besonderheiten, Bildformate) können hingegen nur bedingt Übernahmen, wie etwa eine grobe Ähnlichkeit mit dem Genter Altar oder der Versuch der perspektivisch genauen Darstellung, erkannt werden. Dies lässt sich plausibel durch den fehlenden direkten Kontakt zwischen Konrad Witz und den Künstlern aus den burgundischen Niederlanden beziehungsweise Italien erklären. Stattdessen dienten, wie vermutet werden darf, Vertreter des hohen Klerus, wie etwa Enea Silvio Piccolomini, als Träger des Kunsttransfers. Zusätzlich zu den personalen Vermittlern ermöglichten mobile Artefakte die Diffusion verschiedener ‹Einflüsse›, sodass im Fall von Konrad Witz von einer Pluralität

222 Platon: Politeia, VII, 517.

der Transferfaktoren auszugehen ist. Neben den genannten Adaptionen burgundisch-niederländischer und sienesischer Vorbilder zeigen die Werke des Basler Meisters jedoch zugleich eine feste Verwurzelung in der regionalen Tradition.

# 4. DAS KLOSTER ALS ORT DER KONZILS-MEMORIA: DIE KARTAUSE ST. MARGARETHENTAL IN KLEINBASEL

# 4.1 Einführung

Die Klöster Basels profitierten verschiedentlich von der Konzilsversammlung. Die Gäste, die in den Klöstern logierten, zahlten nicht nur die üblichen Kosten für Unterkunft und Verpflegung, sondern zeigten sich auch durch zahlreiche Vergabungen erkenntlich. Das Predigerkloster erbte zum Beispiel 1444 die umfangreiche Bibliothek von Kardinal Johannes von Ragusa (1395–1443), welche besonders für ihre wertvollen byzantinischen Handschriften bekannt war.[1] Und nicht zuletzt erlangte das Predigerkloster durch die an der Friedhofsmauer um 1440 entstandenen Wandmalereien des Totentanzes Bekanntheit.[2] Doch unter allen Basler Klöstern war es besonders die Kartause St. Margarethental, die durch das Konzil einen Aufschwung erlebte.[3] Das spätgotische Ensemble der Kartause liegt am rechten Rheinufer, im Kleinbasel, schräg gegenüber des Münsterhügels. Der Gebäudekomplex diente nach der Gründung des Klosters im Jahr 1402 nur knapp 150 Jahre als Ordensniederlassung. Nach der Reformation stand er zeitweise leer und verfiel, bis die Gebäude 1669 zu einem Waisenhaus umgebaut wurden.[4] Nach ihrer Gründung wurde die Kartause, die – weil rechtsrheinisch gelegen – zur Diözese von Konstanz gehörte, zwar kontinuierlich erweitert, doch erst mit Beginn des Konzils kam es zu einem markanten Aufschwung, der in erster Linie den Gästen des Konzils und deren Stiftungen zu verdanken war. So sorgten zahlreiche Kardinäle und Mitglieder des hohen Klerus – unter ihnen etwa der langjährige Konzilspräsident Giuliano Cesarini und Kardinal Niccolò Albergati[5] – sowie weltliche Herrscher für den Ausbau der Klostergebäude und deren kunstvolle Ausstattung. Beispiele dafür sind verschiedene Altarstiftungen, die Wandmalereien im Verbindungsgang zwischen kleinem und grossem Kreuzgang mit der Legende von der Gründung der Grande Chartreuse sowie die heute nicht

1 Vgl. Maurer 1966, S. 210.

2 Vgl. Egger 1990 sowie Ausst.-Kat. Basel 2011, Kat. Nr. 35–41, S. 201–211.

3 Zum Orden der Kartäuser allgemein vgl. Marijan Zadnikar (Hg.): Die Kartäuser, Köln 1983.

4 Die Kartause oblag der Stiftung und Fürsorge von hauptsächlich zwei grossen Basler Familien, den Zibol und den Zscheckenbürlin. Beide stammten nicht aus dem alteingesessenen Basler Patriziat oder aus Handwerkerkreisen, sondern waren zugezogene Kaufleute und Unternehmer, die schnell Vermögen und Ansehen erlangten, aber auch bald wieder aus dem politischen Leben der Stadt verschwanden. Zur Geschichte der Kartause vgl. Wilhelm Vischer-Heusler: Das Karthäuser Kloster und die Bürgerschaft von Basel, Basel 1873; Christophe Nicklès: La Chartreuse du Val Ste Marguerite à Bâle, Porrentruy 1903; Casimir Hermann Baer: Die Kartause in Klein-Basel, in: Ders. 1941, S. 449–594, sowie Elsanne Gilomen-Schenkel: Basel, St. Margarethental, in: Bernard Andenmatten u. a. (Hg.): Helvetia sacra, Selection III, Die Benediktinerorden, Bd. 4, Les Chartreux en Suisse, Basel 2006, S. 57–86.

5 Albergati wohnte als Mitglied des Kartäuserordens während seines Konzilsaufenthaltes in der Basler Ordensniederlassung.

mehr erhaltenen Glasfenster der Kreuzgänge. Hinzu kam 1433 eine Stiftung von Isabella von Portugal, der Herzogin von Burgund. Sie vermachte dem Kloster 1700 rheinische Gulden, von denen zwei Zellenhäuschen sowie zahlreiches liturgisches Gerät finanziert wurden. Ihre Stiftungen liess die Herzogin mit einer Votivtafel aus Messing manifestieren, die vermutlich um 1445 in den burgundischen Niederlanden hergestellt wurde. Auf diese Weise entwickelte sich die Basler Kartause zu einem Ort enormer Stiftertätigkeit und Konzilsmemoria, bedingt dadurch, dass das Kloster für die Konzilsväter eine Möglichkeit des Rückzugs und der *vita contemplativa* während der Synode bot.[6] Im Sinne Pierre Noras kann die Kleinbasler Kartause St. Margarethental mit ihren Resten einer ‹Konzilskunst› als der wohl wirkmächtigste *lieu de mémoire* des Basiliense verstanden werden.[7]

Im Gegensatz zu älteren Darstellungen der Geschichte der Kleinbasler Kartause und insbesondere zu älteren Forschungen über die Votivtafel der Isabella von Portugal sollen in diesem Kapitel der internationale Kontext des Klosters und die Gründe für die zahlreichen hier getätigten Stiftungen erhellt werden. Die nachfolgenden Untersuchungen gehen dabei über einen rein geschichtlichen Abriss der Kartause während der Konzilszeit hinaus.[8] Es soll im Folgenden unter kunsthistorischen Gesichtspunkten beschrieben werden, wie sich an diesem für das Konzil so besonderen Ort, der dennoch nicht aktiv am Konzilsgeschehen beteiligt war, das Aufeinandertreffen zahlreicher internationaler Persönlichkeiten niederschlug und inwieweit sich dies auf die einheimische Kunstproduktion auswirkte. So profitierten besonders lokale Künstler von den Aufträgen ausländischer Stifter. Eine Ausnahme bilden die Vergabungen der Isabella von Portugal, die – nicht zuletzt politisch motiviert – ihre Spuren in Basel zu hinterlassen suchte und der Kartause aus diesem Grund Gebrauchskunst sowie eine Votivtafel aus den burgundischen Niederlanden schenkte. Da beim hohen Klerus und anderen Konzilsbesuchern eine solche starke politische Intention nur bedingt vorhanden war und auch rein praktisch ein so grosser Aufwand nicht gerechtfertigt schien, wurden vor allem hiesige Künstler mit der Produktion von Wandmalereien, Wappenschilden oder Buntglasfenstern beauftragt.

Hauptuntersuchungsgegenstand im Hinblick auf die Stiftung von Kunstwerken ist das im Staatsarchiv Basel-Stadt aufbewahrte «Liber benefactorum» des Klosters.[9] Dieses 371 Blatt starke Buch gewährt Einblick in das umfangreiche Stiftungswesen der Kartause. Des Weiteren diente zur Auswertung der Stiftungen an die Kartause während der Konzilszeit die als Dialog mit der Klosterpatronin St. Margaretha ver-

6 Es tagten beispielsweise keine Deputationen im Kloster.

7 Pierre Nora: Les lieux de mémoire, 3 Bde., Paris 1996.

8 Etwa Nicklès 1903; Baer 1941, S. 449–594.

9 Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus L, Liber benefactorum.

fasste Chronik des Kartäuserpriors Heinrich Arnoldi aus dem Jahr 1480.[10] Aufschlussreich über die Praxis von Stiftungen – inklusive der Verhandlungen von Gegenleistungen – ist ein Schreiben von Kardinal Niccolò Albergati an Isabella von Portugal, Herzogin von Burgund, aus dem Jahr 1434, das bisher in der Forschung nicht gewürdigt wurde.[11]

## 4.2 Die Geschichte der Kartause in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

### Von der Gründung des Klosters bis zum Beginn des Konzils

Im Jahr 1401 beschloss der Basler Oberzunftmeister Jakob Zibol, ein Kartäuserkloster nach dem Vorbild der Kartause in Nürnberg zu gründen, die er zuvor auf einer Reise kennengelernt hatte.[12] Zibol stiftete für das Grundstück 600 rheinische Gulden.[13] Im Frühjahr 1402 begannen zwei Mönche und ein Konverse aus Strassburg das Klosterleben. Sie brachten die ersten Bücher mit und legten so den Grundstein zur Bibliothek. Am 8. Februar 1403 erklärte Marquard von Randeck, Bischof von Konstanz, seine Bewilligung zur Einrichtung der Kartause und ordnete an, dass sie unter das Patronat der heiligen Margaretha gestellt werde. Zudem bestimmte er den Klosternamen: «monasterium Vallis beate Margarethe», St. Margarethental.[14] Erst im Jahr 1407 wurde das neue Kloster durch das Generalkapitel in den Orden inkorporiert und der Prior Winand Steinbeck aus Strassburg mit der Leitung der Kartause beauftragt.[15] Nach der Inkorporation und der Einsetzung des Priors wurde mit dem Bau der Kloster- und Kirchengebäude nach dem Plan des Johannes von Ungarn begonnen, der als *clericus redditus* der Kartause von Strassburg Prior Winand nach Basel gefolgt war.[16] Ob Johannes von Ungarn wirklich, wie in der Literatur oft behauptet, «als

10 Basler Chroniken, hg. von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft in Basel: Bd. I, herausgegeben von Wilhelm Vischer und Alfred Stern: Die Chronik des Fridolin Ryff, 1514–1541, mit der Fortsetzung des Peter Ryff, 1543–1585. Die Chroniken des Karthäuser Klosters in Klein-Basel, 1401–1532, Leipzig 1872, S. 248–306.

11 Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus Q 5, Stiftungen und Vergabungen.

12 Basler Chroniken I, S. 260; Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus, Urkunde Nr. 59 sowie Basler Chroniken I, S. 270f.

13 Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus, Urkunde Nr. 57.

14 Ebd., Urkunde Nr. 59.

15 Gilomen-Schenkel 2006, S. 76.

16 Basler Chroniken I, S. 271f., sowie Liber benefactorum, fol. 113r. Es ist nicht bekannt, wie lange sich Johannes von Ungarn in Basel aufhielt, ebenso wenig, ob er hier Mönch wurde oder erst in der Kartause Thorberg, wo er seit 1419 als Prior belegt ist. Vgl. Barbara Studer Immenhauser: Thorberg, Kartäuser, in: Bernard Andenmatten u. a. (Hg.): Helvetia sacra, Selection III, Die Benediktinerorden, Bd. 4, Les Chart-

einer der bedeutendsten Baumeister im deutschsprachigen Raum»[17] oder gar als «Ordensbaumeister»[18] zu bewerten ist, bleibt fraglich. Sein Baustil weist keine herausragenden Kennzeichen auf, und die ausgesprochen einfach und schlicht gehaltene Architektur der Kirche sollte mit der Verwendung retrospektiver Bauelemente wie dem frühgotisch wirkenden Masswerk der Chorfenster vor allem den Rückbezug auf die Gründungswurzeln des Ordens verdeutlichen. Auf diese Weise versuchte man, vermittels der Architektur in Übereinstimmung mit den asketischen Ordensidealen eine frühere Gründungszeit der Kleinbasler Kartause zu suggerieren.[19]

Im November 1408 erfolgte die Grundsteinlegung der Kirche, parallel begann man mit dem Bau des Pförtnergebäudes, des Scheerhauses und der ersten drei Mönchszellen.[20] Nach einigen Verzögerungen wurde der Kirchbau am 26. April 1416 geweiht.[21] Diese erste, ungewölbte Kirche ist heute noch in ihren Umfassungsmauern

reux en Suisse, Basel 2006, S. 57–86. Dieses Beispiel ist einmal mehr ein Beleg dafür, dass die Mobilität von Künstlern, insbesondere im monastischen Kontext, keinesfalls ungewöhnlich war. – Zum Klosterplan: Johannes von Ungarn hat die ungünstige Form des anfänglichen Bauplatzes geschickt für seine Zwecke zu nutzen verstanden. Der Baugrund war auf zwei Seiten durch Mauerzüge und im Norden durch den Kirchhof von St. Theodor eingeschlossen. Zudem war das Grundstück im Westen durch den erst 1416 von den Kartäusern erworbenen Falcknergarten begrenzt und durch den verbliebenen massigen Bauklotz des ehemaligen Bischofshofes beeinträchtigt. Johann von Ungarn richtete die Kirche von Südwesten nach Nordosten aus und stellte sie parallel zur östlichen Stadtmauer in die Längsachse des Baugeländes. Der Chor endete erst kurz vor der Klosterpforte. Den Wirtschaftshof legte er an die Südostseite der Kirche, entlang der Stadtmauer, umsäumt von den Gebäuden für Laienbrüder und Wirtschaft. Nordwestlich der Kirche entstanden die beiden Kreuzgänge, die durch das der Kirche südlich angefügte Scheerhaus und die sich daran anschliessenden drei östlichen Zellen mit dem Bischofshof verbunden wurden. Der an den Chor der Kirche angrenzende kleine Kreuzgang war auf zwei Seiten von Sakristei, Kapitelstube sowie Kellerhaus umschlossen und grenzte an seiner Südseite an die rückwärtigen Umfassungsmauern der nördlichen Zellen des grossen Kreuzgangs, welcher, von 16 Mönchszellen umgeben, den rheinwärts gelegenen Teil des Platzes bis zu den Gärten und Höfen der Häuser an der Riehentorstrasse füllte. Vgl. Baer 1941, S. 476.

17 Gilomen-Schenkel 2006, S. 57.

18 Bernhard Schmid: Die Kartause Torberg. Einleitung und Erläuterung zu einem unbekannten Grundrissplan vom Jahre 1672, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, 2 (1944), S. 81–111, hier S. 92.

19 Vgl. Michael Schmidt: Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert, Regensburg 1999, S. 59.

20 Basler Chroniken I, S. 271f. Zu Beginn desselben Jahres wurden von den Visitatoren der Rheinprovinz die *termini monachorum et possessionum* festgelegt. Diese beschreiben die Grenzen des Areals, das den Mönchen für ihre Spaziergänge zur Verfügung stand, sowie den Bereich, auf dem der Klosterbesitz liegen sollte. Das Gebiet war östlich und südlich am Rhein durch die Stadtmauer, westlich durch die heutige Riehentorstrasse und nördlich durch das Kartausgässlein begrenzt. Bis zur Jahrhundertmitte gelang es den Kartäusern, ihr Klosterareal zu arrondieren, sodass die von den Visitatoren 1408 festgelegten Grenzen erreicht wurden. Lediglich in der Nordwestecke blieb die Zehntentrotte im Besitz des Basler Domkapitels. Gilomen-Schenkel 2006, S. 59.

21 Zur ausführlichen Baugeschichte vgl. Baer 1941, S. 478ff.

erhalten. Für den Ausbau des Gebäudes sorgte vor allem Prior Konrad von Worms (1418–1424). Dieser baute den Lettner zwischen Chor und Laienkirche, liess den gesamten Kirchenraum mit einem Bodenbelag versehen und zudem den Chor mit einer Wandvertäfelung ausstatten.[22] Schliesslich liess der nachfolgende Prior Heinrich Kotlo von Lüdenscheid (1425–1429) ein Chorgestühl für 80 Florin herstellen, womit die Ausstattung der Kirche im Wesentlichen vollendet war.[23] Des Weiteren wurden aus Köln zwei Kelche, Kelchdecken und weitere Bücher angeschafft. Die liturgische Ausstattung scheint zunächst nur einfach gewesen zu sein, und sie wurde, wohl aus Kostengründen, aus anderen Niederlassungen nach Basel gebracht. Dies zeigt, dass die Herstellung der Ausstattungsgegenstände für die ‹Inbetriebnahme› der Kirche anfangs nicht vor Ort in Auftrag gegeben wurde, sondern dass man sich vielmehr aus dem vorhandenen Kirchengut anderer Ordensniederlassungen bediente. So scheint ein reger Verkehr zwischen einzelnen Ordensniederlassungen – auch über weitere Entfernungen wie etwa zwischen Basel und Köln – bestanden zu haben.

Nur wenige Jahre vor Beginn des Konzils begann Prior Johannes Eselweg (1429–1432) mit dem Bau des grossen Kreuzgangs, der *galilaea maior*.[24] Als das Konzil 1431 einberufen wurde, war die Kartause etwa bis zu einer Linie fertiggestellt, die sich westlich, in der Reihe der Kellergebäude nach Süden zog. Errichtet waren Kirche und Scheerhaus sowie der Ostteil des grossen Kreuzgangs mit sechs Zellenhäusern. Im vormaligen Bischofshof und seinen Anbauten waren die Kapitelstube, Mönchswohnungen, die Küche und das Refektorium eingerichtet.[25] Nun fehlten noch der kleine Kreuzgang mit der Sakristei und dem Kapitelhaus, die wahrscheinlich bereits provisorisch oder teilweise vorhanden waren, sowie der Westteil des grossen Kreuzgangs.[26]

22 Basler Chroniken I, S. 283.

23 Ebd., S. 286. Der Prior Heinrich Kotlo erwarb ein schönes Tafelgemälde mit der Passion Christi für 8 Florin. Daneben kaufte er von einem Verwandten ein gutes Messbuch für 22 Florin sowie ein Diurnale für 2 Florin und ein Nocturnale für 10 Florin. Basler Chroniken I, S. 286: «Item ipse impetravit domui mee tabulam pulchram depictam cum dominica passione pro 8 florenis, item unum diurnale pro 2 florenis, item unum nocturnale pro 10 florenis.» – Basler Chroniken I, S. 286: Idem notabilis pater procuravit domui mee pro conventu meo unum bonum missale pro celebratione misse a quodam suo consanguineo domino Rotgero pro 22 florenis […] Item ipse procuravit domui mee de Colonia duos calices, necnon certos libros et corporalia.» – Basler Chroniken I, S. 286: «Idem notabilis pater procuravit domui mee pro conventu meo unum bonum missale pro celebratione misse a quodam suo consanguineo domino Rotgero pro 22 florenis […] Item ipse procuravit domui mee de Colonia duos calices, necnon certos libros et corporalia.»

24 Dazu wurde der Ostflügel des grossen Kreuzgangs vor der Zelle des Prokurators in der Länge verdoppelt. Ausserdem gab der Prior eine sechste Zelle in Auftrag. Basler Chroniken I, S. 287.

25 Die bis zu diesem Zeitpunkt gebauten Nebengebäude enthielten Wohnungen für die Laienbrüder; es gab ein Pförtnerhaus und die Trotte (Kelter) sowie den Keller mit einem darüber liegenden Fruchtspeicher.

26 Vgl. auch Baer 1941, S. 482.

## Das Kloster während des Konzils

Mit Beginn des Konzils ersetzte das Generalkapitel Prior Johannes Eselweg durch den Gelehrten Albert Buer aus Utrecht (1432–1439), der zu den Konzilsteilnehmern enge Kontakte unterhielt. Obwohl im Kloster selbst – im Unterschied etwa zum Predigerkloster – keine Kommissionen oder Deputationen tagten, konnten zahlreiche Wohltäter akquiriert werden, die es ermöglichten, die Bauarbeiten an der weitläufig geplanten Klosteranlage fortzuführen. Nach einem Gebot des Generalkapitels mussten die am Konzil teilnehmenden Ordensvertreter in der Basler Ordensniederlassung wohnen und dafür die vollen, von den Statuten vorgesehenen Steuern zahlen.[27]

Dennoch erfüllten sich die Hoffnungen, die der Orden auf die Teilnehmer des Konzils in Bezug auf die eigene Klosterförderung setzte, nur zum Teil. So konstatierte bereits Casimir Baer, dass es den Prioren Albert Buer sowie Adolf Brouwer aus Köln (1439–1449) zwar gelang, eine überraschend grosse Anzahl an reichen und mächtigen Kirchenfürsten sowie anderen Konzilsteilnehmern für das Kloster zu gewinnen, dass deren Spenden jedoch mehr auf die Selbstdarstellung der Wohltäter zielten als dass sie zum dauerhaften Unterhalt der klösterlichen Gemeinschaft beitrugen. Die Konzilsteilnehmer stifteten Wappen und Glasgemälde, errichteten sich Epitaphien und bauten einzelne Teile des Hauses, wie etwa die Sakristei, mit grossem Aufwand aus. Für den Unterhalt des Klosters sorgten sie dagegen wenig, und Kapitalstiftungen, wie die der Herzogin Isabella von Portugal, wurden nicht ertragreich angelegt.[28] Auch der Bischof von Worcester, Thomas Polton, der 1433 während des Konzils in Basel verstarb, stiftete 730 Florin zum Ankauf eines Gutes bei Tannenkirch bei Kandern, welches später ebenso wie eine von dem Geld der Isabella von Portugal erworbene Immobilie in Egringen 1466 verlustreich verkauft werden musste.[29] Nach Beendigung des Konzils war die Kartause zwar in ihrem Ansehen gestärkt und die Kirchengebäude waren prunkvoll verziert, aber die Klostergebäude waren immer noch unvollendet und nicht gut unterhalten. Als in den Jahren nach dem Konzil keine weitere Unterstützung folgte, geriet das Haus in finanzielle Schwierigkeiten.[30]

Nachdem die Klosterkirche vor Beginn des Konzils 1431 bereits vollendet war, stand in den 1430er und 1440er Jahren vor allem ihre Ausstattung im Vordergrund. Aus Mitteln einer Stiftung Kardinal Niccolò Albergatis finanzierte Prior Albert Buer die Vertäfelung der Laienkirche, er erwarb zwei Messbücher aus Nürnberg und ver-

27 Vgl. Julius Schweizer: Aus der Geschichte der Basler Kartaus. Eine Darstellung in Wort und Bild (113. Basler Neujahrsblatt, hg. von der Gesellschaft für das Gute und das Gemeinnützige), Basel 1935, S. 18.

28 Vgl. Baer 1941, S. 452.

29 Basler Chroniken I, S. 302ff.

30 Baer 1941, S. 452.

anlasste zwei Prälaten des Konzils, zahlreiche Paramente zu stiften.[31] Die umfangreiche Stiftung der Herzogin Isabella von Portugal, der weiter unten ein eigenes Kapitel gewidmet ist, stellte zweifelsohne den Höhepunkt der konziliaren Begünstigungen dar.

Zur Zeit des Konzils verfolgte man zudem den Ausbau und die Erweiterung des Klosterareals. Dabei konzentrierte man sich auf den grossen Kreuzgang mit seinen angrenzenden Zellen. Zuerst wurde die von Kardinal Albergati gestiftete Zelle D errichtet und 1434 mit dem Bau von Zelle C begonnen, für die noch der Gründer der Kleinbasler Kartause Jakob Zibol gemeinsam mit seiner ersten Frau Agnes von Eptingen Mittel bereitgestellt hatte.[32] Nach 1438 errichtete man schliesslich aus den Vergabungen der Herzogin Isabella von Portugal die beiden Zellen E und F,[33] womit die südliche Zellenreihe entlang der Rheinmauer geschlossen war. Zudem wurde mit der westlichen Zellenreihe begonnen (Abb. 39).

An der nördlichen Seite des Kreuzgangs begann man mit dem Bau der Zelle M neben der des Sakristans (N) sowie mit dem Bau des Kellerhauses, zu dem der Basler Kaufmann Ulrich Eberhard die Mittel stellte.[34] Der Verbindungsgang zwischen den beiden Kreuzgängen erhielt vier Fenster mit steinernen Gewänden.[35] Aus den Geldern einer Stiftung des spanischen Kardinals Alfons von Carillo wurde die westlich an den Chor angrenzende Sakristei mit der darüber liegenden Bücherkammer erbaut.[36] Ausserdem konnten die Fundamente für das Kapitelhaus sowie für den kleinen Kreuzgang gesetzt werden.[37] Taktisch geschickt liess Prior Albert Buer im grossen Kreuzgang 17 dreiteilige Fensterstöcke errichten und spekulierte darauf, dass die Konzilsväter die

31 Basler Chroniken I, S. 290: «Item sub dicto patre (Alberto) fuit ecclesia mea inferior tabulata, scilicet laicorum […]; Item eiusdem cardinalis expensis ipse providit meis servitoribus de duobus libris missalibus ex Nurenberga. Item tempore concilii prelatis nonnulla ornamenta ecclesiastica.»

32 Ebd.: «Item sub ipso (Alberto) fuit cella nunc littera D intitulata per reverendissimum patrem dominum Nicolaum cardinalem sancte crusis ordinis Cartusiensis constructa […]; […] item anno domini 1434 cella, insignata littera C, fuit sub dicto patre inchoata, sed non eodem anno perfecta […].»

33 Ebd.: «item celle due, designate nunc litteris E et F, fuerunt expensis ducisse Burgundie, domine Ysabelle, per eundem patrem fundate, sed non sufficiener dotate».

34 Ebd.: «Similiter cella, que littera intitulatur L, fuit per unum mercatorem ulricum Eberhardi dictum, civem Basiliensem […].» Auch geht aus der Chronik des Kleinbasler Kartäuserklosters hervor, dass noch zwei weitere Zellen errichtet wurden, die jedoch nicht näher bezeichnet werden: «Item due alie celle fuerunt sub eo erecte successivis temporibus.»

35 Ebd.: «item quatuor fenestre lapidee in ambitu fuerunt ordinate sub ipso».

36 Ebd.: «Item sacristia tempore ipsius fuit edifucata expensis domini Alfonsi, cardinalis sancti Eustachii de Hispania, cum 600 florenis […] Item libraria sub eodem patre fuit erecta, licet non complete ordinata, item temporibus suis fuit sacristia completa […]», sowie Liber benefactorum, fol. 73.

37 Ebd.: «item pro loco capitulari fuit positum fundamentum, sed structura incompleta, item ipse ordinavit poni fundamentum pro tota gallilea minori […]».

Finanzierung der Verglasung übernehmen würden.[38] Und tatsächlich avancierten die Fenster der Kreuzgänge zum beliebtesten Medium, um die Stiftungen auch nach aussen hin sichtbar zu machen. Ausserdem liess der Prior die Mauer über den Fenstern hochführen, die Täfelung fertigstellen sowie die Böden pflastern.

Nach dem Tod Albert Buers im Jahr 1439 übernahm Adolf Brouwer aus Köln das Priorat. Er führte die Bauarbeiten weiter. Durch eine Schenkung des Kardinals Jordi d'Ornós konnte der kleine Kreuzgang vollendet werden. Neben den Konzilsgästen schenkte Sophie von Rotberg, die zweite Frau des Gründers Jakob Zibol, der Kartause 3500 Florin, von denen unter anderem das Kapitelhaus errichtet wurde. So nahm das Kloster erst durch das Geld der Konzilsgäste und einiger weniger Basler Bürger seine architektonische Gestalt an. Im Jahr 1441 erfolgte im Verlauf mehrerer Tage die Weihe der während des Konzils errichteten Gebäudeteile. Dazu zählten neue Zellenhäuser, das Kapitelhaus, Teile des grossen und des kleinen Kreuzgangs, die Bibliothek und die Sakristei. Jedoch blieb trotz reger Bautätigkeit bis zum Ende des Konzils der grosse Kreuzgang unvollendet, da weitere finanzkräftige Stiftungen zur Fertigstellung fehlten.[39]

Heute sind von der ursprünglich sehr umfangreichen Bauanlage des Klosters noch folgende Bestandteile erhalten: der Mönchschor mit dem Lettner, der heute den Kirchenraum abschliesst, sowie das Sakristeigebäude, welches westlich an den Chor angebaut ist, mit der Kapitelstube, der Paramentenkammer und den beiden Bibliotheksräumen darüber. Vom kleinen Kreuzgang existieren noch die an den Chor und an die Sakristei angrenzenden Ost- und Nordflügel sowie der nördliche Teil des Westflügels; des Weiteren haben sich das «Grosse Haus» mit dem Eckturm der Stadtbefestigung, das «Lange Haus» mit dem ehemaligen Gebäude der Bäckerei, der Keller mit den Fruchtschütten, der parallel zum Kirchenchor an die Sakristei angeschlossen ist, das Torgebäude mit Pförtnerwohnung und westlich angebauter Kelter und schliesslich die Stadtmauer am Rhein mit dem «Mittleren Turm» erhalten.[40]

38 Ebd.: «item ipse disposuit fundamentum poni in maiori gallilea pro 17 fenestris triplicatis et postmodum eius murum ex toto complevit cum tabulatura inchoata, et pavimentum fuit consummatum. Et procuravit a diversis prelatis concilii Basiliensis aliisque personis eas eciam cum depictis fenestris vitreis consummari».

39 Generell fehlte ein solventer Mäzen, der sich den Ausbau des Klosters zu seinem persönlichen Ziel gesetzt hätte. Dementsprechend liess der Bau der verbleibenden Zellen G, H, I, K und L an der Nordwestecke der *galilaea maior* auf sich warten. Trotz der nun versiegten Geldquellen des Konzils und seiner Besucher gelang Prior Heinrich Arnoldi aus Alfeld (1449–1480) die Errichtung der fehlenden Zellen und auch der Erhalt sowie die Ergänzung der bereits vorhandenen Bausubstanz. Basler Chroniken I, S. 298ff.; Baer 1941, S. 485, sowie Gilomen-Schenkel 2006, S. 62f.

40 Obwohl viele Bauten im Lauf der Zeit abgebrochen wurden, fanden doch einzelne Bauteile, etwa Teile der Aussenmauern und einzelne Architekturglieder, quasi spolienartig Wiederverwendung bei den Neubauten des mittleren Waisenhausflügels. Abgetragen wurden die Margarethenkapelle und seit der Errichtung des Waisenhauses 1669 der grosse Kreuzgang bis auf den Nordteil des Ostflügels, die Zellen A bis N, vom klei-

## 4.3 Die Wohltäter des Klosters und ihre Stiftungen

Die Kleinbasler Kartause konnte sich zu einem städtischen Ort des Rückzugs und der *vita contemplativa* entwickeln, gerade weil sie nicht aktiv am Konzilsgeschehen beteiligt war.[41] Auf diese Weise bot das klösterliche Gefüge Raum für Memoria und Selbstvergewisserung auf der Grundlage herausragender Stiftertätigkeit. Die Stiftungen an die Kartause offenbaren aber auch ganz generell die enorme soziale, wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung der Jenseitsvorsorge im Spätmittelalter. Sie zeigen exemplarisch, dass sich eine zunehmende Ästhetisierung höherer gesellschaftlicher Schichten durchgesetzt hatte und Besitz und Stiftung preziöser Kunstwerke immer bedeutsamer wurden. Neben der Sicherung der eigenen Memoria dienten die Stiftungen zur sozialen Selbstdarstellung der Konzilsgäste, zur Repräsentation, mithin zum Erwerb von Prestige. Diese Funktion kommt am deutlichsten in den verschiedenen Stifterbildern aus Glas in den Kreuzgängen sowie in den Wappenschilden der Kartause zum Ausdruck.

### Das «Liber benefactorum» als Zeugnis reger Stiftertätigkeit

Das «Liber benefactorum» gewährt mit seinen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis ins 16. Jahrhundert datierenden Einträgen Einblick in das umfangreiche Stiftungswesen des Klosters. Seine Auswertung gibt Aufschluss über den Umfang der Stiftungen während der Konzilszeit und trägt dazu bei, den Wert dieser Stiftungen besser einordnen zu können. Beim «Liber benefactorum» handelt es sich nicht um ein archivisches, aus administrativem Handeln erwachsenes Schriftgut, sondern um die liturgische Gebrauchsschrift einer geistlichen Gemeinschaft.[42] In dieser Handschrift wurde festgehalten, wann und wie oft für die Wohltäter des Klosters gebetet und Fürsprache gehalten werden sollte. Daher beginnt fast jeder Eintrag mit «oretur», also «es möge gebetet werden für…». Die Jenseitsvorsorge der Stifter konnte beträchtliche Ausmasse annehmen, wenn etwa wie für die herzogliche Familie der Isabella von Portugal täglich zwei Messen gelesen werden mussten. Dass derartige Stiftungen auch Probleme

nen Kreuzgang der Südflügel sowie ein Teil des Westflügels und das Stallgebäude, welches östlich der Pförtnerwohnung angebaut war. Vgl. Baer 1941, S. 493.

41 So zog sich etwa der Konzilspräsident Kardinal Giuliano Cesarini im Februar 1435 zum Entwurf einer Reformschrift in die Kartause zurück.

42 *Libri benefactorii* sind kalendarisch aufgebaute Bücher, die Eintragungen regelmässig wiederkehrender Gebetsverpflichtungen, in der Regel für Verstorbene, enthalten. Theologische Grundlage ist die Vorstellung, dass durch Fürsprache Dritter im Gebet die irdische Sündenlast verringert werden könne. Diese Fürsprache konnte durch Freunde und Verwandte ebenso wie durch religiös vorbildlich lebende Menschen und eben auch in geistlichen Gemeinschaften erfolgen.

aufwerfen konnten, dokumentiert ein im Staatsarchiv Basel aufbewahrter Brief Kardinal Niccolò Albergatis an Isabella von Portugal aus dem Jahr 1434. Albergati ergreift darin für die Basler Kartäuser das Wort und bittet die Herzogin, von zu umfangreichen Verpflichtungen abzusehen.

Das «Liber benefactorum» verdeutlicht, welche Anziehungskraft die Basler Klostergemeinschaft auf externe Stifter ausgeübt haben muss. Die darin erwähnten Bücher- und Kunststiftungen offenbaren wichtige Hinweise zur Geschichte des Hauses während des Konzils. Die kunsthistorisch verwertbaren Einträge im «Liber benefactorum» dokumentieren in erster Linie Gegenstände aus dem Bereich der Gebrauchskunst wie Paramente und andere liturgische Geräte sowie vereinzelt Altarbilder. Unter allen Stiftungen ragt in vielerlei Hinsicht jene der Herzogin Isabella von Portugal hervor.

Um den Geldwert der getätigten Stiftungen einschätzen zu können, sollen hier kurz einige Vergleichsbeispiele genannt werden. Der Bau der Kirche kostete bis zum Jahr 1414 etwa 1500 Florin.[43] Das Holz für den Dachstuhl der Kirche kostete etwa 60 Florin, die Löhne an die Zimmerleute betrugen 70 Florin, und 30 000 Ziegel entsprachen einem Wert von 90 Florin.[44] Ein aus Holz geschnitztes Kreuz im Chorbogen kostete dagegen lediglich 3 Florin, eines aus Haustein auf dem Dach an der höchsten Stelle der Kirche 5 Florin.[45] Ein schönes Gemälde kostete den Konvent im Jahr 1428 8 Florin.[46]

Namentlich finanzierte Kardinal Niccolò Albergati «duo integra missalia», also zwei neue Messbücher im Wert von 43 Florin.[47] Bischof Zweder von Culemborg stiftete ein Lektionar.[48] Auch Tuche, Stoffe und Kleidung waren häufig Gegenstand von Vergabungen: Jordi d'Ornós kam für Paramente aus grüner Seide auf, die golden eingefasst waren.[49] Kardinal Alfons von Carillo bezahlte eine weisse Kasel[50] und stiftete eine Uhr[51], Konzilspräsident Giuliano Cesarini 1434 ein «pannum preciosum de fluel et auro rubeum», also ein schönes Tuch.[52] Aber auch Basler Bürger leisteten Vergabun-

43 Basler Chroniken I, S. 277.

44 Ebd., S. 278.

45 Ebd., S. 278.

46 Ebd., S. 286.

47 Liber benefactorum, fol. 11

48 Liber benefactorum, fol. 374v: «anno domini 1433 reverendissimo per iesu christo pro dominus zweder de chulenborch episcopus traiecten consecravit in vigilia pasche altare in medio lectionarii nostri in honore sancti michael et omnii anglorum sancti martini episcopi. sanctorum gregorii augusti ambrosii et jeronimi».

49 Liber benefactorum, fol. 72v: «Similis et altare sancti Georgii martiris cum suis paramentum de viridi serico auro contextis in valore 6 florenos [...].»

50 Liber benefactorum, fol. 73r: «albam casulam».

51 Ebd.

52 Liber benefactorum, fol. 80r.

gen an das Kloster. Der Maler Nikolaus Rüsch etwa stiftete dem «Liber benefactorum» zufolge noch zu Lebzeiten seiner ersten Frau Agnes (gest. zwischen 1428 und 1432) drei Bildtafeln Mariens sowie Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten.[53] Neben diesen ‹kleineren› Vergabungen gab es auch Gönner, die durch ihre grossen monetären Zuwendungen den Bau ganzer Gebäudeteile des Klosters ermöglichten. Dies waren etwa die Herzogin Isabella von Portugal, Etienne Plouvier, Bischof von Marseille oder Jordi d'Ornós.[54] Auch die farbige Verglasung der Kreuzgänge und die Wandmalereien im Verbindungsgang zwischen kleinem und grossem Kreuzgang wurden vollständig durch die Gelder von Donatoren finanziert.[55]

Besonders hervorzuheben sind die Donationen des katalanischen Kardinals Jordi d'Ornós (um 1380–1452), der ab 1437 am Konzil teilnahm.[56] Zu den Zuwendungen im Wert von 300 Florin zählten die Finanzierung des Baus des kleinen Kreuzgangs sowie die Stiftung eines voll ausgestatteten Altars samt Altarbild, des sogenannten Märtyreraltars, welcher sich in einem erkerartigen Vorbau am Südflügel des kleinen Kreuzgangs befand.[57] Der entsprechende Abschnitt im «Liber benefactorum» liest sich wie folgt:

> Similis et altare sanctis Georgiis martiris cum suis paramentis de viridi serico auro contextis in valore 6 florenos]
> *Item fecit fieri ad usum euisdem altaris idem Reverendissimus pater duo pulchra cande=]
> labra de stanno in valore 3 florenos. Item pulchra casula de forma et colore
> eiusdem viridis serici auro contextis cum alba ceterisque omnibus ad sacerdotales vestes
> requisitis in valore quasi 10 florenos. Item calicem cum patena 11 quasi florenos
> Item per pictura da altare sancto Georgii 7 florenos. Item dedit successi [?] ad preta per
> consolatio fratrum circa 16 florenos
> Summae omnium 300 florenos et 8 florenos.[58]

53 Liber benefactorum, fol. 364r: «O[iit 1446] Magister Nycolaus Levlin pictor. Fecit nobis tres ymagines s. beatissime virginis Marie, Jo. Bap. et Jo. Evangeliste. Jpse et uxor sua Agnes participes orationum nostrarum.»

54 Liber benefactorum, fol. 300r.

55 Sowohl den Glas- als auch den Wandmalereien ist weiter unten ein eigenes Kapitel gewidmet.

56 Auf Folio 72v des «Liber benefactorum» sind die Vergabungen des Bischofs von Vic, Georg von Ornós, katalanisch Jordi d'Ornós, verzeichnet. Ab 1437 nahm Ornós am Konzil von Basel teil, wo er unter Felix V. schnell zum Kardinal aufstieg. Am 2. Oktober 1440 erfolgte die Ernennung zum Kardinalpresbyter von Sant' Anastasia in Rom, am 2. Februar 1441 erhielt Ornós den Titel des Kardinals von Santa Maria in Trastevere verliehen. Aufgrund des Schismas und seines Parteiganges mit Felix V. entzog ihm Papst Eugen IV. jedoch 1445 seine Diözese. Später erhielt Jordi d'Ornós von Papst Nikolaus V. eine neue Diözese in Carpentras in der Provence. Vgl. Archivio Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica, Teil 1, S. 240.

57 Vgl. Baer 1941, S. 484.

58 Liber benefactorum, fol. 72v. Deutsch: «Ebenso auch der Altar des Heiligen Georg des Märtyrers mit seinen Paramenten aus grüner, mit Gold durchwirkter Seide im Wert von 6 Florin. Also hat eben derselbe hoch ehrwürdigste Vater zum Gebrauch an eben diesem Altar zwei schöne Leuchter aus Zinn im Wert von

Da der heute nicht mehr erhaltene Altar dem heiligen Georg geweiht war, der zugleich als Namenspatron des Stifters fungiert, darf mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass das Altarbild, welches 7 Florin kostete, eine Darstellung des heiligen Georg präsentierte. Die *pictura* muss im Oktober 1441 bereits vollendet gewesen sein, da der Altar zu diesem Zeitpunkt geweiht wurde, wie aus einer Urkunde der Kartause hervorgeht. Unklar bleibt, ob der Gönner Vorgaben für die Gestaltung der Malerei gegeben hat. Da das Altarbild offensichtlich von der Kartause in Auftrag gegeben wurde, scheint es ein einheimischer Maler ausgeführt zu haben. Darstellungen des heiligen Georg waren im Gebiet des Oberrheins sehr häufig, bedeutend sind unter anderem die Kupferstiche vom Meister der Spielkarten mit einem Blatt aus den 1430er und 1440er Jahren und dem Meister E. S. von um 1440/1450.[59] Die beiden anonymen Meister griffen bei ihren Vorlagen auf Werke der Tafelmalerei zurück.[60] Im Bereich der Tafelmalerei gelangten vor allem die Georgsdarstellung des Bergheimer Tempelhof-Altars von Jost Haller sowie eine Darstellung vom Meister von Sierentz aus der Nachfolge des Konrad Witz Bekanntheit.[61] Es ist anzunehmen, dass die Gestaltung des Altarbildes mit dem heiligen Georg aus der Kartause Ähnlichkeiten mit diesen Beispielen aufwies.

3 Florin machen lassen. Auch eine schöne Kasel in Form und Farbe aus der gleichen grünen Seide mit Gold durchwirkt mit einer Albe sowie den übrigen Requisiten für die priesterlichen Kleidungsstücke für 10 Florin. Ebenso einen Kelch mit einer Schale für etwa 11 Florin. Ebenfalls für das Bild vom Altar des heiligen Georgs 7 Florin. Zudem für den Unterhalt der Brüder 16 Florin.»

59 Max Geisberg: Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., Leipzig 1909, S. 77, sowie ders.: Der Meister E. S., Leipzig 1924, S. 25; Meister E. S. (L. 144), um 1440–1450.

60 Vgl. Franz Martin Haberditzl: Der heil. Georg des Meisters der Spielkarten, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 28 (1909), S. 291–292.

61 Jost Haller: Die Predigt Johannes des Täufers und der Kampf des heiligen Georgs mit dem Drachen, Mittelteil des Bergheimer Tempelhof-Altars, um 1445–1450. Holz, 89,5 × 213 cm. Colmar, Museum Unterlinden, Inv.-Nr. 88 RP 142. Der Altar befand sich ursprünglich in der Johanniter-Komturei (Tempelhof) in Bergheim bei Colmar. – Meister von Sierentz: Der Drachenkampf des heiligen Georg, um 1445/1450. Mischtechnik auf Tannenholz, 144 × 110,5 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 31. Dieser doppelseitig bemalte rechte Altarflügel zeigt aussen eine stark beschädigte Beweinung Christi und innen die Georgsdarstellung. Die Tafel gehörte zu einem Retabel aus der Pfarrkirche St. Martin zu Sierentz, 17 Kilometer nördlich von Basel gelegen. Der linke Flügel des Altarretabels zeigt ein Bild des heiligen Martin. In der Literatur wird verschiedentlich ein Stich des «Meisters E.S.» mit der Basler Tafel in Verbindung gebracht, da beide einen vergleichbaren Bildaufbau aufweisen. Stilistische wie motivische Ähnlichkeiten zeigen sich in der Darstellung der Burg und des Felsplateaus links. Andere Partien offenbaren jedoch franko-flämische und niederländische Vorbilder.

## 4.4 Heiligenverehrung als Ordenspropaganda: Die Wandmalereien mit der Vita des heiligen Bruno im Verbindungsgang zwischen den Kreuzgängen

Eine weitere Errungenschaft aus der Konzilszeit sind die Wandmalereien mit der Schilderung der Legende des heiligen Bruno im Gang zwischen dem kleinen und dem grossen Kreuzgang, das heisst der Verlängerung des Ostarmes des kleinen Kreuzgangs. Der kleine Kreuzgang wurde durch die Gabe von 300 Florin von Jordi d'Ornós, Kardinal unter Felix V., fertiggestellt und konnte schliesslich im Rahmen der Klosterweihen von Etienne Plouvier, Bischof von Marseille, im Jahr 1441 zusammen mit dem Verbindungsgang geweiht werden.[62] Der Zyklus – eine der wenigen überlieferten Wandmalereistiftungen von Konzilsgästen – zeigt die Gründung der Grande Chartreuse, dem Mutterkloster des Kartäuserordens, durch den heiligen Bruno im Jahr 1084 (Abb. 40–47). Die Darstellung des heiligen Bruno stellte bei den Kartäusern in Spätmittelalter und Renaissance ein beliebtes Sujet für Wandmalereien dar, war es doch nicht möglich, den Ordensgründer an Altären zu verehren, da sein Kult erst im 17. Jahrhundert bestätigt wurde. Dem Werk gebührt auch deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil es sich hierbei um die früheste erhaltene Darstellung der Brunolegende im Medium der Wandmalerei handelt. Die Malereien haben eine Länge von 18 Metern und sind aufgeteilt auf acht Bildfelder, von denen die beiden letzten doppelt so breit sind wie die übrigen. Die einzelnen Felder werden durch eine rahmende Scheinarchitektur voneinander getrennt. Über und unter den Feldern befand sich ursprünglich ein gemalter Architekturfries, von welchem oben noch die dunklen, gewölbten Flächen durchscheinen. Unten sind zudem zwei Fragmente in Rotockertönungen und am rechten Bildrand auf der Stirnwand ein gemalter Pfeiler samt Pollenstab und Arabesken zu erkennen.[63]

Die Bilderfolge beginnt mit drei Szenen, in denen der heilige Bruno der Legende nach am Totenlager des durch seine Frömmigkeit und Gelehrsamkeit bekannten Pariser Theologen Raymond Diocrès das Totenoffizium verliest. Bei der Stelle «Antworte mir» erhebt sich der Tote an allen drei Tagen von seinem Lager und ruft, er sei nach dem Rechtsspruch Gottes gerecht verurteilt worden. Am vierten Tag lautet die Antwort Raymonds, Gott habe ihn auf ewig verdammt. Die Ausrufe des Toten werden in den drei Bildfeldern jeweils durch Spruchbänder visualisiert. Geläutert durch dieses Erlebnis beschliessen Bruno und seine Begleiter, sich auf Wanderschaft zu be-

62 Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus, Urkunde Nr. 151.

63 Akten der Denkmalpflege Basel-Stadt, Paul Denfeld 1992: XB 994, Theodorskirchplatz 7: Kartause (Waisenhaus), kleiner Kreuzgang. Die Einfassung links und der Rankenfries von 1711 konnten nach Büchels Zeichnungen ergänzt werden.

geben, um Gottes Gericht zu entgehen. Während des Umherziehens trifft die Gruppe – wie es das vierte Bild zeigt – auf einen Einsiedler, der ihnen rät, der Welt zu entfliehen und sich in die Einsamkeit zurückzuziehen. Das anschliessende Bildfeld veranschaulicht den Traum Bischof Hugos von Grenoble, der im Schlaf ein Tal seiner Diözese sowie sieben zu Boden fallende Sterne sieht. Die Vorhersage klärt sich tags darauf auf, als Bruno und seine sieben Gefährten vor den Bischof treten und von diesem ein abgeschiedenes Areal zur Nutzung erbitten. Die letzten zwei Bilder schildern die Übergabe der Schenkungsurkunde für das Gelände durch den Bischof und den Abschied der Brüder sowie die im Bau befindliche Kartause. Im letzten Bild ist zudem die vollendete Kartause mit den Ordensbrüdern dargestellt.

Laut einer Inschrift im letzten Bildfeld des Zyklus entstanden die Malereien im Jahr 1484.[64] Es wird jedoch vermutet, dass sich hier beim wiederholten Übermalen der Wandbilder ein Abschreibfehler durchgesetzt hat, denn drei auf die Rahmenarchitektur gemalte Stifterwappen zwischen dem zweiten und dem dritten, dem vierten und dem fünften sowie dem fünften und dem sechsten Bildfeld deuten in die Zeit des Konzils. Zudem wurde die Kartause mit dem kleinen Kreuzgang 1441 geweiht, weshalb anzunehmen ist, dass die Malereien zu diesem Zeitpunkt bereits ausgeführt waren.

Das auf der gemalten Rahmung zwischen dem zweiten und dritten Bildfeld angebrachte Wappenschild beinhaltet drei rote Hahnenfedern, welche laut Rudolf Riggenbach[65] auf Andreas de Panigallis weisen, einen Schreiber des Konzils, der sich zwischen 1432 und 1437 in Basel dokumentieren lässt.[66] Panigallis hatte dem Kloster neben dem Geld für ein kleines, den Wandmalereien gegenüber liegendes Glasgemäldefenster 10 Florin Almosen vermacht, die für die Malereien verwendet worden sein könnten.[67] Das zweite Wappen, zwischen dem vierten und fünften Bildfeld, enthält drei übereinander hängende Hörner und bezeichnet damit die Florentiner Familie Guicciardini. Das Wappen muss zufolge Riggenbach einem Mitarbeiter der Medici-Bank gehört haben,[68] der aus dem Ort Certaldo aus der Nähe von Florenz stammte.[69] Das ‹sprechende› Wappenschild zeigt drei silberne *guicciarde*, also Jagdhörner, auf blauem Grund. Casimir Baer sowie der Wirtschaftshistoriker Kurt Weissen

64 Die Inschrift in der rechten oberen Ecke des Bildes liest sich folgendermassen: «Dieses Gemähl ist anno 1484 von einem Carteiser München gemahlt worden. Aber Alters halben gantz verblichen. Hats Hermann Knobbe widerum erneuwert anno 1711.»

65 Rudolf Riggenbach: Die Wandbilder der Kartause, in: Baer 1941, S. 577–594, hier S. 585.

66 Segobia: Historia gestorum, Bd. 2, S. 276; Concilium Basiliense II, S. 260.

67 Liber benefactorum, fol. 274v.

68 Vgl. Kurt Weissen: Die Bank von Cosimo und Lorenzo de' Medici am Basler Konzil (1433–1444), Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 82 (1995), S. 350–386, hier S. 356.

69 Riggenbach vermutete Anthonio de Florentia als Stifter, der im «*Liber benefactorum*» mit der Stiftung von 10 Florin verewigt ist. Riggenbach 1941b, S. 586, Anm. 3.

erkennen jedoch in diesem Wappen kein Mitglied der Medici-Bank,[70] die ihre Basler Filiale mit dem Niedergang des Konzils 1441 aufgelöst hatte.[71] Obwohl der Stifter aufgrund des Wappens offensichtlich der Familie der Guicciardini angehörte, konnte seine Verbindung zur Kartause und zum Konzil noch nicht schlüssig ermittelt werden. In jedem Fall scheint es sich nicht um einen inkorporierten Kleriker, sondern eher um einen aus politischen beziehungsweise wirtschaftlichen Gründen nach Basel gereisten Florentiner gehandelt zu haben. Am genauesten lässt sich der dritte Stifter fassen, dessen Wappen zwischen dem fünften und sechsten Bildfeld zu sehen ist. Es gehört Abt Rudolf Wülflinger von Wettingen, der zu Beginn des Konzils als Schaffner seines Klosters in Riehen tätig war.

Ein einleuchtender Grund für das Anbringen der umfangreichen Wandmalereien mit der Brunolegende lag wohl in dem anhaltenden Wunsch und Bemühen des Ordens, ihren Ordensgründer endlich kanonisieren zu lassen. Nachdem der Kartäuserorden Felix V. und nicht Eugen IV. Obödienz erklärt hatte,[72] war die Basler Niederlassung für ein solches Werk besonders geeignet. Der Wandgemäldezyklus verweist wie die historisierende Architektur des Kirchengebäudes in die Gründungszeit des Ordens und diente als Mittel der Ordenspropaganda. Die Wandmalereien beschwören bildlich die Gründungslegende des Mutterklosters in den französischen Voralpen durch den Ordensgründer Bruno. Christian Altgraf zu Salm vermutete in den Wandgemälden des Kreuzgangs eine Abhängigkeit von denjenigen der Augustinerkirche (Dreifaltigkeitskirche) in Konstanz, da es sich bei beiden um eine repräsentative Stiftung während eines grossen Konzils handelt.[73] Auch die Konstanzer Wandbilder,

70 Baer 1941, S. 586, sowie Kurt Weissen: Florentiner Bankiers und Deutschland 1275–1475, Habilitationsschrift Basel 2001, S. 117, Onlinepublikation, Zugriff 03.05.2011, http://kweissen.ch/docs/weissen%20-%202000%20-%20Habil%20-%20ganz.pdf. Vgl. auch Ehrensperger 1972, S. 357.

71 Vgl. Weissen 1995, S. 356.

72 Joachim W. Stieber: Pope Euginius IV, the Council of Basel and the secular and ecclesiastical authorities in the Empire. The conflict over supreme authority and power in the Church (Studies in the history of Christian thought 13), Leiden 1978, S. 100ff. Vgl. auch Hans Aurenhammer: Art. «hl. Bruno», in: Ders. (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Wien 1959–1967, Bd. 1, S. 421–424, hier S. 421.

73 Christian Altgraf zu Salm: Die Wandgemälde der Augustinerkirche in Konstanz, in: Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Konstanz 1959, S. 46–64, hier S. 61. Nachdem die Kirche 1399 durch einen Brand verwüstet worden war, stiftete Kaiser Sigismund insgesamt 2000 rheinische Gulden für die Instandsetzung des Gotteshauses und für Malereien an den Obermauern des Langhauses. Das Augustinerkloster war als Sitz des Studium generale ein geeigneter Ort, um ein solches Programm auszuarbeiten. In einer Urkunde vom 4. Juli 1417 werden der aus einer Konstanzer Familie stammende Heinrich Grübel, Kaspar Sünder, Sohn eines weitgereisten Konstanzer Kaufmanns, sowie Hans Lederhoser als Maler genannt. Leider geht aus dem Vertrag nicht hervor, ob die Maler nach einem fremden Entwurf arbeiteten oder ob vielleicht der erstgenannte Heinrich Grübel den Plan für die Ausmalung geliefert hat. Verwunderlich ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass für einen derart renommierten Auftrag Künstler gewählt wurden, die mit keinen anderen Werken in Zusammenhang gebracht werden können. Vgl. Harald Derschka: Die Ordensdarstellungen in der Konstanzer Augustinerkirche: eine Gesamtschau

die im Jahr 1417 im Auftrag König Sigismunds von den drei Konstanzer Malern Heinrich Grübel, Kaspar Sünder und Johann Lederhoser ausgeführt worden sind, visualisieren ähnlich wie in Basel das Thema Ordensgeschichte: Auf einer umlaufend gemalten Bogenreihe in der Triforiumszone der Nord- und der Südwand der Kirche sowie auf zwei dreifachen Bögen an der Westwand des Mittelschiffes wird ein Panorama des abendländischen Mönchtums aus der Sicht der Augustinereremiten geschildert (Abb. 48).[74] Die Bilder, die sich in gemalten Bogenfeldern befinden, erinnern in ihrer Anlage sowie entfernt auch in der Stilistik an die Kleinbasler Wandmalereien der Brunolegende, wo die ersten Bildfelder ebenfalls von einer gemalten Architektur eingefasst werden. Ähnlich muten auch die formelhaften Versuche an, eine Naturräumlichkeit mit Wald und Felsen zu erzeugen. Dennoch ist der zeitliche Abstand von etwa zwanzig Jahren zwischen den beiden Zyklen deutlich zu spüren, was vor allem durch die bei den Basler Wandbildern stärker ausgeprägte Interieurhaftigkeit der Szenen sowie das plastischere Körperverständnis deutlich wird.

Leider sind die Malereien der Brunolegende in einem sehr schlechten Zustand, der grösstenteils auf Übermalungen zurückzuführen ist. Eine erste Übermalung mit Ölfarben erfolgte im Jahr 1711, eine zweite, ebenfalls mit Ölfarben, 1822. Des Wei-

der Männerorden aus der Sicht der Augustinereremiten, in: Dreifaltigkeitskirche Konstanz, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Lindenberg 2007, S. 26–33, sowie Frank T. Leusch: Die Konzilsfresken – Restaurierungsgeschichte und Anmerkungen zu ihrer Deutung, in: Dreifaltigkeitskirche Konstanz 2007, S. 33–45.

74 Derschka gelang es 2007, das teilweise schlecht erhaltene Bildprogramm schlüssig zu rekonstruieren, sodass es sich in seinen Grundzügen wiederherstellen liess. Die Bilderfolge bietet einen Überblick über die Geschichte des Mönchtums. Sie beginnt im Südosten und endet im Nordwesten des Mittelschiffs: Vier Doppelbögen der Südwand zeigen die Frühgeschichte. Diese beginnt mit den Einsiedlern in der ägyptischen Wüste, mit den Eremiten Paulus von Theben und Antonius, der ersten Mönchsgemeinschaft des Pachomius und dem ersten Kloster des Basilius. Hierbei ist zu bemerken, dass das Feld mit den Eremiten Paulus und Antonius offenbar dem «Meister von 1445» als Vorlage für ein Tafelbild mit selbigem Thema gedient hat. In den übrigen Bogen folgen Darstellungen der Orden der Augustinerregel beziehungsweise Bilder mit der Übergabe der Augustinerregel an verschiedene Ordensgemeinschaften (übrige Südwand, Westwand, 1.–10. Bogen der Nordwand). Dabei reicht der stehende Augustinus im bischöflichen Ornat jeweils einer Gruppe von Mönchen eine Schriftrolle, die die um das Jahr 400 verfasste Augustinerregel symbolisiert. Nun folgen in den Bogen der Nordwand (11.–31.) die Orden mit der Benediktinerregel. In den verschiedenen Bildern reicht der durch einen Abtstab gekennzeichnete Benedikt von Nursia den Mönchgemeinschaften, die sich zu seiner Regel bekennen, die Ordensregel. Im 32. bis 35. Bogen folgen nach dem gleichen Schema die Darstellungen der Franziskanischen Orden. Dabei ist Franz von Assisi durch Stigmata und das Attribut der um die Hüfte gebundenen Knotenkordel gekennzeichnet. Als letzte Ordensgemeinschaft schliessen in den Bogen 36 und 37 der Nordwand die Karmeliter an. Hier steht jeweils der Ordensgründer Albert von Trapani im Mittelpunkt. Derschka 2007, S. 26ff. – Zu den Wandbildern der Augustinerkirche vgl. auch Max Wingenroth / Konrad Gröber: Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg, Bischofs von Konstanz, und die Malerei während des Konstanzer Konzils, in: Schau ins Land, Teil 1, 1908, S. 69–104.

teren wurde im 19. Jahrhundert der Putz teilweise erneuert und die restlichen Wandbilder wurden überkalkt. Bei einer ersten Restaurierung 1931 wurde der Zyklus bis auf die Schicht der zweiten Übermalung freigelegt und nach Zeichnungen Emanuel Büchels ergänzt. Auch Johann Jacob Neustück und Constantin Guise zeichneten die Wandmalereien im Jahr 1858 im Auftrag des Waisenhauses ab, sodass die Gesamtkomposition weitestgehend rekonstruiert werden konnte.[75]

Bei einer zweiten Restaurierung in den Jahren 1970/71 konnten schliesslich die erste Übermalung sowie teilweise die originale Malschicht freigelegt werden.[76] Durch die verschiedenen Übermalungen und den schlechten Erhaltungszustand ist es jedoch nur schwer möglich, einen Personalstil und damit den Künstler der Bilder auszumachen. Daniel Burkhardt vermutete, Nikolaus Rüsch habe die Bilder gemalt; Alfred Stange hingegen spricht sich für Hans Stocker als Schöpfer aus. Letzterer wird im «Liber benefactorum» als Maler einer Frauenfigur genannt, ein direkter Bezug zur Brunolegende liegt aber nicht vor.[77] Während Einzelheiten offenbar stark modernisiert worden sind, vermitteln die Wandbilder als Ganzes sowie die Aquarellzeichnungen Neustücks und Guises respektive die Zeichnungen Emanuel Büchels doch einen Eindruck von der Gesamtkomposition und räumlichen Anordnung. Die beiden letzten Bilder geben zudem Auskunft über die Umsetzung einer Landschaftsdarstellung zur Zeit von Konrad Witz.[78] Da sich von Hans Stocker nur eine Miniatur in einem Lehensbuch – sofern diese ihm tatsächlich zugeschrieben werden kann – erhalten hat, bleibt ein Vergleich der Wandbilder mit seiner Malerei hypothetisch. Eine ähnliche, etwa zeitgleich entstandene Landschaftsdarstellung findet sich allerdings auf der Tafel «*Die Eremiten Antonius und Paulus*» des «Meisters von 1445». Die perspektivische Raumbildung dieses anonymen Meisters ist stärker ausgeprägt. Beide Künstler bedienen sich der formelhaften Gestaltung einzelner Bildelemente wie der Baumgruppe oder der Felsen. Eine ähnliche Andeutung von Tiefenräumlichkeit, die jedoch nicht auf eine wirklichkeitsnahe Landschaftsdarstellung abzielt, findet sich etwa bei den

75 Die Zeichnungen befinden sich heute im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel.

76 Die Informationen gehen aus den Akten der Denkmalpflege Basel-Stadt hervor: XB 993, Theodorskirchplatz 7: Kartause (Waisenhaus), kleiner Kreuzgang, Paul Denfeld: «Freilegungsproben ergaben, dass die Kaseingebundene Malschicht von der Übermalung mit Ölfarben aufgesogen wurde. Diese Übermalung scheint dem Original mindestens formal zu entsprechen, lediglich wurde ein neuer Fries aufgemalt. Auf die Architekturfriese wurde also verzichtet. Die originalen Reste des Architekturfrieses über dem Zyklus sind gut ablesbar. Reste am unteren Rand sind gut freigelegt worden, ebenso die Einfassung am rechten Bildrand und die Dekoration beim Durchgang. Die Retouchen wurden mit acrylgebundenen Pulverfarben eingesetzt.»

77 Liber benefactorum, fol. 301: «Stock pictor pro uxore defuncta.» Burckhardt-Werthemann 1901, S. 130, sowie Stange 1951, S. 57. Paul Leonhard Ganz plädiert dagegen für Nikolaus Rüsch als Maler der Brunolegende. Ganz 1947, S. 23.

78 Vgl. Hermann Brandt: Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, Strassburg 1912, S. 157f.

1432 entstandenen Wandmalereien der St. Leonhardskapelle in Landschlacht am Bodensee.[79]

Vergleichbare Wandmalereien haben sich in Basel nur noch fragmentarisch mit den Totentanzbildern von der Innenseite der Laienfriedhofsmauer des Predigerklosters erhalten, die mit Konrad Witz und seiner Werkstatt in Zusammenhang gebracht werden. Im Gegensatz zu jenen wurde für die Schilderung der Ordensgründung in der Brunolegende ein eher traditioneller Meister gewählt. Dies mag auch einer gewissen Unattraktivität von Wandmalereien für Stifter geschuldet gewesen sein. Denn in diesem Medium – im Unterschied zu den Glasmalereien der Kreuzgänge – konnten die Donatoren sich hier nicht besonders individuell inszenieren. Lediglich kleine Wappenschilde verweisen auf die Gönner, aber weder sie selbst noch ihre Patronatsheiligen konnten im Kontext der Brunobilder abgebildet werden. Hinzu kommt, dass die Glasmalerei im Vergleich zur Wandmalerei damals einen sehr hohen Stellenwert genoss.

Gemeinsam ist den meisten spätmittelalterlichen Wandbildern dieser Zeit im Oberrheingebiet, dass die Künstler statt mit der haltbaren Technik der Freskomalerei mit Temperafarben auf dem trockenen Putz malten.[80] Dies ist einer der Gründe für den heute überaus schlechten Zustand der meisten dieser Werke.

## 4.5 Die bemalten Glasfenster in den Kreuzgängen der Kartause

Farbige Glasgemälde avancierten im Spätmittelalter zu einem bevorzugten Objekt von Stiftungen, da sie vielfältige Funktionen miteinander zu vereinen vermochten. Die Scheiben waren einerseits Bildträger, zum anderen dienten sie als Lichtquelle und Wandabschluss, womit sie als integrierender Bestandteil des kirchlichen Raumes fungierten.[81] Besonders beliebt aber waren Glasgemäldestiftungen wegen ihrer guten Sichtbarkeit.

In der Schweiz und im Oberrheingebiet gehen Stifterfenster auf eine lange Tradition zurück. Überliefert hat sich beispielsweise die Fensterstiftung Kaiser Friedrichs I. in der Kirche St. Fides im elsässischen Schlettstadt, die dieser im Jahr 1162 auf dem Rückweg seines Italienfeldzuges tätigte. Das Fenster ist mit folgender Inschrift versehen:

79 Vgl. Wolf-Dieter Burkhard: Die St. Leonhardskapelle in Landschlacht und ihre gotischen Wandmalereien, Landschlacht 1996.

80 Vgl. Burkhard 1996, S. 20; Egger 1990, S. 18.

81 Vgl. Rüdiger Becksmann: Vitrea dedicata: Das Stifterbild in der Glasmalerei des Mittelalters, Berlin 1975, S. 65

TEMPORE QUO REDIIT SVPERATIS MEDIOLANIS
NOS REX ROMANUS FIERI IVSSIT FRIDERICUS[82]

Noch lange nach seinem Aufenthalt in Schlettstadt erinnern die Worte an die Schenkung der Glasgemälde durch König Friedrich I. und an seinen Italienfeldzug. Aus vergleichbaren Gründen entwickelte sich auch das 1308 durch die Habsburger gegründete Kloster Königsfelden im 14. Jahrhundert zu einem Ort generöser Fensterstiftungen. Der Chor dieses unter Aufsicht der Klarissen und Franziskaner stehenden Klosters erhielt durch den unbekannten Meister von Königsfelden und seine Werkstatt zwischen 1325 und 1330 einen noch heute weitgehend im Original erhaltenen Glasgemäldezyklus.[83] Angehörige des 1308 ermordeten deutschen Königs Albrecht I. stifteten die Chorfester und verewigten sich im unteren Bereich der meisten Fenster mit Stifterbildnissen.

In dieser mit den vorangegangenen Ausführungen nur kurz umrissenen Tradition stehen auch die während des Basiliense gestifteten Glasgemälde der Kartause, die an ihre prominenten Donatoren erinnern sollten. Der im Jahr 1429 im Osten begonnene Bau des grossen Kreuzgangs wurde 1441 geweiht.[84] Er umschloss unter einem zum Hof geneigten Pultdach den Kreuzgarten.[85] Den künstlerischen Höhepunkt bildete jedoch nicht die Architektur des Umgangs, sondern die farbige Verglasung seiner Fensteröffnungen. Die heute nicht mehr erhaltenen Fenster wurden bis auf eine Ausnahme zur Zeit des Konzils gestiftet und zeigten in der Regel Darstellungen einzelner Heiliger, die in unterschiedlichen Bezügen zu ihren Stiftern standen.[86] Eine Vorstellung vom Aussehen sowie der Bildgestalt der Glasgemälde vermitteln die Abschrift eines «Inventars der Glasmalereien in den Kreuzgängen» aus dem Jahr 1487 durch den Stadtchronisten Christian Wurstisen im 16. Jahrhundert sowie zahlreiche Einträge im «Liber benefactorum» des Klosters.[87] Das Erscheinungsbild der Kreuzgänge

82 «Nach der Unterwerfung Mailands zurückgekehrt / Hat König Friedrich uns machen lassen.» Zitiert nach Becksmann 1975, S. 68.

83 Zur Glasmalerei im Kloster Königsfelden vgl. Brigitte Kurmann-Schwarz: Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden, Bern 2008 (=Corpus vitrearum Medii Aevi. Schweiz, Bd. 2).

84 Vgl. Basler Chroniken I, S. 295.

85 Vgl. Baer 1941, S. 494.

86 Spätestens am Ende des 17. Jahrhunderts waren die meisten Glasfenster abgenommen und zerstört. Vgl. Baer 1941, S. 497, sowie Johann Fechter / Johann Jakob Schäublin: Das Waisenhaus in Basel. Seine Gründung, seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Bestand, Basel 1871, S. 12.

87 Christian Wurstisen fertigte eine handschriftliche Kopie des Inventars an: Christian Wurstisen, Analecta Urtisii, fol. 215, 217 und 225, Universitätsbibliothek Basel, Handschriftensammlung λ II 14. Das von Wurstisen abgeschriebene Verzeichnis ist abgedruckt bei Rudolf Wackernagel: Die Glasgemälde der Basler Kartause, in: Anzeiger für Schweizerische Geschichte und Altertumskunde, Jg. 23 (1890), S. 369–381, und Jg. 24 (1891), S. 432–435.

mit ihrer bunten Verglasung lässt sich auf dieser Grundlage rekonstruieren. Neben den Bildmotiven verzeichnet das genannte Inventar zudem die Inschriften der Scheiben aufs Genaueste. Auch die meisten Stifter der Glasgemälde können somit nachgewiesen werden.

In den Jahren 1430 bis 1440 wurden alle 41 Fenster des grossen Kreuzgangs bis auf vier im nördlichen Kreuzgangflügel mit Glasmalereien versehen. Einige Fensterstiftungen tragen eine Inschrift mit der Jahreszahl 1437. In den Jahren 1449 und 1487 zerstörten Unwetter sechs Scheiben im Nordarm des Kreuzgangs; diese wurden jedoch 1470 und 1487 wieder erneuert. Der rechteckige Kreuzgang umfasste von Osten nach Westen eine Länge von etwa 45 und 49 Metern sowie eine Breite von 29 und 30 Metern und verband die einzelnen, für die Kartäuser typischen Zellenhäuschen miteinander.[88] Die Fensterverglasung muss schon während des Baus als integraler Bestandteil der Architektur eingeplant gewesen sein, da die einzelnen Scheiben bereits zur Weihe des Kreuzgangs eingefügt waren.

Zur Zeit des Konzils fasste der grosse Kreuzgang 41 dreiteilige Fenster, die 123 Glasgemälde aufnehmen konnten.[89] Im Ostflügel des Kreuzgangs öffneten sich sieben grosse und ein kleines Fenster zum Friedhof, im Südflügel zwölf, im Westen acht und auf der Nordseite 14 Fenster. Die 41 Fenster hatten je drei Lichtöffnungen in überwölbten Nischen. Dadurch lassen sich die Glasgemälde jeweils zu einer Gruppe von drei Bildern zuordnen. In der Mitte der Fenstergruppe befand sich zumeist ein Hauptbild, welches auf jeder Seite von einer weiteren Darstellung flankiert wurde.

Ein gesamtinhaltlicher ikonografischer Zusammenhang aller Glasgemälde lässt sich nicht erkennen. Daher ist anzunehmen, dass die Wahl der Motive den Stiftern persönlich oblag. Auf diese Weise entwickelte sich ein heterogenes und doch zugleich stimmiges Gesamtkunstwerk. Erst durch die verschiedenen Auftraggeber und ihre je eigene Motivwahl konnte im Verlauf der ersten zehn Konzilsjahre dieses einzigartige Bildprogramm kreiert werden. Das Anfertigen des Inventars im Jahr 1487 und die darin enthaltene präzise Beschreibung der Glasbilder verraten ihrerseits viel über den spätmittelalterlichen Umgang mit Bildern und deren Wertschätzung. Das durch die Abschrift des Basler Stadtchronisten Christian Wurstisen (1544–1588) überlieferte lateinisch verfasste Verzeichnis der Kartäusermönche beschreibt jede einzelne Scheibe einer Fensterwölbung, welche jeweils mit «testudo» bezeichnet wird. Die oftmals exakten Farbangaben vermitteln eine Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen der Kreuzgänge, sie lassen die Pracht der Scheiben erahnen und die Kreuzgänge als Gesamtkunstwerk hervortreten. Den Angaben des «Liber benefactorum» ist zu entnehmen, dass ein Fenster mit Glasmalereien, bestehend aus drei Teilen, durchschnittlich

88 Baer 1941, S. 494. Die von Baer gemachte Auflistung der Stifter der Buntglasfenster im grossen Kreuzgang weist Ungenauigkeiten auf; unter anderem fehlen einige Stifter. Baer 1941, S. 497ff.

89 Ganz 1960, S. 338.

5 rheinische Florin gekostet hat.[90] Sich mit der Stiftung einer Scheibe im grossen oder kleinen Kreuzgang zu verewigen, scheint für die Prälaten zum guten Ton gehört zu haben.

## Die Fenster des grossen Kreuzgangs und ihre Stifter

Betrat ein Besucher in der Mitte des 15. Jahrhunderts aus dem Verbindungsgang vom kleinen Kreuzgang her kommend den grossen Kreuzgang, bot sich ihm beim Durchschreiten im Uhrzeigersinn der folgende Anblick:[91] Das erste Bild eines kleineren Fensters im östlichen Kreuzgangarm, welches jedoch vermutlich erst nach dem Konzil entstanden ist, zeigte die heilige Margarethe.[92] Darüber befand sich eine Wappenscheibe des Henman Offenburg,[93] die sich bis heute erhalten hat und mittlerweile in einem der Chorfenster angebracht ist (Abb. 49). Dann folgte ein Fenster, dessen Stifter Wurstisens Abschrift nicht benennt. Die Darstellung ist jedoch detailliert beschrieben: Ambrosius wird ins Pontifikalamt eingeführt. Er trägt ein schwarzes Messgewand, welches goldgelb eingefasst ist, und eine graugelbe Krone. In der Mitte scheint sich ein Bild Mariens befunden zu haben, welches von einer Hieronymusdarstellung flankiert wurde. Die Szene zeigte den Kirchenvater, wie dieser, gewandet in eine rötlich-gelbe Tunika und mit einem weissen Tuch unter dem roten Kardinalshut, dem isabellfarbenen Löwen den Stachel aus der Tatze entfernt.[94] In der ebenfalls im Kartäuserkloster entstandenen Vullenhoe-Bibel aus der Zeit um 1435 findet sich eine Hieronymusdarstellung, der das Bild der Kreuzgangscheibe geähnelt haben könnte (Abb. 74).

Anschliessend kam das Fenster des Magister Robertus Appulbius, eines englischen Konzilsteilnehmers. Seine Nationalität spiegelte sich in dem von ihm ge-

90 Etwa Liber benefactorum, fol. 80r., 344v., 364r. Dagegen kostete ein Fenster des Kardinals von Katalonien, Odo de Moncada, im kleinen Kreuzgang 10 rheinische Florin. Liber benefactorum, fol. 11r. Auch Anthonius aus Florenz gab «10 florenos ad fenestram quandam in maiori galilea». Liber benefactorum, fol. 352r. Zum Vergleich sei angeführt, dass ein Kerzenständer aus Zinn 3 rheinische Florin und ein Altarbild der Kartause mit dem heiligen Georg 7 rheinische Florin kosteten. Liber benefactorum, fol. 72v.

91 Die folgende Aufzählung stützt sich auf das Verzeichnis der Glasgemälde von Wurstisen. Rudolf Wackernagel hat davon zwar eine Abschrift angefertigt, diese jedoch nicht weiter ausgewertet. Vgl. Anm. 87.

92 «Dominus Ludowicus Zschegenburlin mercator fecit sculpere ymaginem beate Margarete cum domuncula sua constantem 6 flor.» Liber benefactorum, fol. 200. «In parva fenestra istius lateris circa gradus et lampadem habetur imago s. Margaretae. Superius clypeus Offenburgiorum factus a Hemmano Offenburg milite.» Wurstisen, fol. 217.

93 «Dominus Hemmannus Offenburg miles fecit unam magnam fenestram vitream in choro et parvam in ambitu.» Liber benefactorum, fol. 369.

94 «VII. s. Ambrosius. d. virgo. s. Hieronymus sinistra graffium extrahens leoni gilvo coram se erecto spinam de pede.» Wurstisen, fol. 217.

wählten Motiv des heiligen Hugo von Lincoln wider. Das Bild dieses Bischofs und Kartäuserheiligen tritt sonst vor allem im englischsprachigen Raum auf. Daneben gelangten Johannes der Täufer sowie die heilige Katharina auf den von Appulbius finanzierten Scheiben zur Darstellung.[95] Auf diese Fenster folgten jene des Magister Johannes Pollart aus Köln, der später Propst von Arnheim wurde, mit dem heiligen Andreas, einer Darstellung der Trinität sowie dem heiligen Martin.[96]

Die folgenden vier Fensterensembles bis zur Zelle des Priors hatte Ludwig Aleman (um 1390–1450) im Jahr 1438 gestiftet.[97] Der erste Fensterbogen zeigte in der mittleren Scheibe den auferstandenen Christus, seitlich präsentierte sich die heilige Cecilia, unter welcher vermutlich als Stifterbildnis der Kardinal gebeugt mit einem Kreuz und rotem Birett kniete, die andere seitliche Scheibe stellte den heiligen Antonius dar.[98] Im nächsten Bogen befanden sich Scheiben mit dem heiligen Nikolaus, vor dem wiederum wohl der Stifter mit Kreuz und isabellfarbenem Hut kniete, mit der Jungfrau Maria sowie mit dem heiligen Ludwig von Toulouse im Ornat der Minoriten, also in schwarzem Habit.[99] Im darauffolgenden Fensterfeld fanden sich Scheiben mit dem heiligen Petrus, vor dem erneut der Stifter mit Hut, Inful und Krummstab kniete, mit Christus zwischen dem Kreuz und einer Säule sowie mit dem heiligen Paulus. In der Mitte des Stifter-Krummstabs war ein Medaillon mit einem weissen Löwen zu sehen.[100] Im letzten Fensterfeld dieses Kreuzgangarmes schräg gegenüber der Zelle des Priors erblickte man den heiligen Stephanus, Christus am Kreuz sowie den heiligen Laurentius.[101] Im Bild mit dem heiligen Stephanus sah der Betrachter eine Darstellung des Stifters im Ornat eines Doktors, der die Hände gefaltet und erhoben hatte.

Die vier Scheibengruppen betonten je eine Eigenschaft beziehungsweise ein Amt Ludwig Alemans, welcher entsprechend auch als Stifter jeweils unterschiedlich dargestellt wurde. Dies ging zudem aus den Inschriften der Scheiben hervor. Das Fenster

95 «VI. Hugo Lincolniensis episcopus. 2 Johannes baptista. 3 s. Catharina.» Wurstisen, fol. 217.

96 «V. 1 s. Andreas. 2 s. trinitas. 3 s. Martinus.» Wurstisen, fol. 217.

97 «Dominus Ludovicus tituli s. Cecilie ss. Romane ecclesie presbyter cardinalis Arelatensis vulgariter nuncupatus inmaiori Galilea fecit fieri 4 fenestras pro 20 flor.» Liber benefactorum, fol. 80r.

98 «IV. 1 s. Cecilia 2 Christus redivivus. 3. s. Antonius.» und «In 4. testidudine prima imaginem Ceciliae sub quo cardinalis genubus flexis cum rubea cappa et cruce […].» Wurstisen, fol. 217.

99 «III. s. Nicolaus. d. virgo. s. Ludouicus habitu Minoritae. In 3ª testudine coram S. Nicolao genuflectit episcopus cum cruce et cappa gilvi coloris.» Wurstisen, fol. 217.

100 «II. s. Petrus. 2 Christus inter crucem et columnam. 3 s. Paulus.; In 2ª testudine, ubi prima habet episcopum coram s. Petro cum cappa et infula et pastori baculo, in cuius media est clypeus cum albo leone, supra infula alba […].» Wurstisen, fol. 217.

101 «1 s. Stepahnus. 2 cruxifixus. 3 s Laurentii.; In prima testitudine, in cuius prima fenestra est imago doctoris coram s. Stephano iunctis et elevatis manibus, inscriptio per tres fenestras talis ist: Dominus Ludovicus Alamandi decretorum / 2 doctor, custos ecclesiae Lugdunensis / 3 et Decanus Valensis.» Wurstisen, fol. 217.

mit Stephanus und Laurentius beschrieb die Doktorwürde des Kardinals, das Fenster mit den heiligen Petrus und Paulus wies auf sein Amt als Bischof von Maguelone-Montpellier hin, denn das Bistum hatte seinen Sitz in der Kathedrale St-Pierre-et-St-Paul de Maguelone. Das nächste Fenster mit dem heiligen Bischof Nikolaus betonte das Amt des Erzbischofs von Arles sowie mit dem heiligen Ludwig von Toulouse den Namenspatron des Stifters, und das Fenster mit der Darstellung der heiligen Cecilia zeichnete ihn schliesslich als Titelkardinal der römischen Kirche Santa Cecilia aus.[102]

Bog man in den südlichen Flügel mit zwölf *testidudines*, sah man das Fenster des aus Burgund stammenden Petrus de Rynesse, «doctor de curia domini ducis de Burgundie».[103] Dementsprechend fiel die Wahl der Heiligen hier aus: der heilige Andreas als Patron Philipps des Guten und des Ordens vom Goldenen Vlies, in der Mitte eine Szene mit der Geburt Christi, dann der heilige Petrus von Luxemburg[104] als Namenspatron des Donators.[105] Es folgten die Scheiben des Stephanus de Novaria, eines Advokaten des Konzils, welche die Jungfrau Maria zwischen Johannes dem Evangelisten und Johannes dem Täufer zierten.[106] Daran schloss sich das Scheibenensemble des Antonius Aduardi an, eines im Dienste der Bankiersfamilie Gianfigliazzi aus Florenz stehenden Kaufmanns, mit den heiligen Antonius dem Abt, Hieronymus und Johannes dem Täufer.[107] Die Wahl der Heiligen unterstrich auch hier die Her-

102 Die Inschriften lauten: «1. Dominus Ludovicus Alamandi decretorum doctor, custos ecclesiae Lugdunensis et Decanus Valensis. 2. Reverendus pater in Christo dominus Ludovicus Alamandi episcopus ecclesie Magalonensis. 3. Ludovicus Alemandi archiepiscopus Arelatensis. 4. Ludovicus Aleman di Cardinalis tituli S. Ceciliae Arelatensis nuncupatus 1438.» Wurstisen, fol. 217.

103 «Magister Petrus de Rynesse doctor de curia domini ducis Burgundie fecit nobis unam fenestram in maiori Galilea.» Liber benefactorum, fol. 346.

104 Petrus (1369–1387) wurde als Sohn Guidos von Luxemburg bereits im Alter von 15 Jahren aufgrund der Erbrechte der Familie zum Bischof von Metz und zum Kardinal ernannt. Er übte sein Amt als Bischof jedoch nie aus und zog sich nach Luxemburg zurück, von wo aus er im Frühjahr 1386 vom Papst nach Avignon gerufen wurde, wo er schliesslich auch starb. Seine von einer tiefen Marienverehrung geprägte Frömmigkeit und vielfach bezeugte Barmherzigkeit bewirkten, dass er bereits unmittelbar nach seinem Tod beim Kirchenvolk von Avignon als Heiliger verehrt wurde. Zum heiligen Petrus von Luxemburg vgl. Johannes Helmrath: Aktenversendung und Heilungswunder. Petrus von Luxemburg (1369–1387) und die Überlieferung seines Kanonisierungsprozesses, in: Enno Bünz u. a. (Hg.): Religiöse Bewegungen im Mittelalter: Festschrift für Matthias Werner zum 65. Geburtstag, Köln 2007, S. 649–672.

105 «In 12. testitudine: s. Andreas. Nativitatis Christi. s. Petrus de Lützelburg. Titulus: 1 Petrus de Rynesse alias 2 Boeste uzween 3 de Selandia.» Wurstisen, fol. 215. Der Stifter kam wohl aus dem niederländischen Ort Renesse.

106 «In 11ª testudine: 1 Joannes evangelista. b. virgo Joannes baptista. Titulus: 1 Stephanus de Novaria 2 advocatus 3sacrii concilii Basiliensis.» Wurstisen, fol. 215.

107 «In 10. testudine: s. Antonius abbas. s. Hieronymus. Joannes baptista. Titulus: Antonius Aduardi de 2 Janfigliazziis mercator 3 civitatis Florentinae.» Wurstisen, fol. 215.

kunft des Stifters: Johannes der Täufer ist der Stadtheilige von Florenz, Hieronymus und der Eremit Antonius sind in Italien häufig verehrte Heilige.

Für die nächsten beiden Fenster sind keine Stifterinschriften verzeichnet. Sie präsentierten die heilige Elisabeth als Witwe, Ursula als Königin Britanniens und die heilige Margaretha als Jungfrau und Märtyrerin[108] sowie im nächsten Fensterbogen einen Kruzifix zwischen den heiligen Mathias und Benedikt.[109] Als nächstes grenzte das 1437 gemeinsam von Magister Heinrich von Beinheim und Johannes Ner, dem Propst von St. Peter in Basel, gestiftete Fenster an.[110] Zu sehen waren hier die Jungfrau Maria sowie die heiligen Germanus und Petrus. Da die Donatoren aus Basel stammten, muss es sich um den heiligen Germanus von Münster-Granfelden bei Trier gehandelt haben, dessen Reliquien in Delsberg verwahrt wurden.[111] Dann folgte eine weitere Gemeinschaftsstiftung von Basler Bürgern, nämlich von Peter Reich, einem Mitglied der Familie von Rotberg und von einem Mitglied der von Andlau. Unter ihren farbigen Fenstern mit den heiligen Richardis, Eucharius dem Bischof sowie dem Eremiten Beatus waren im Unterschied zu den Inschriften der auswärtigen Donatoren anscheinend gemalte Wappenmedaillons der Stifter angebracht.[112] Der Vertreter der einflussreichen elsässischen Familie von Andlo oder von Andlau wählte als Motiv die Kaiserin Richardis, eine Lokalheilige aus dem Elsass und dem Oberrheingebiet, die in Andlau ein Kloster gegründet hatte.[113] Eucharius war der Legende nach der

108 «In 9. testudine: s. Elisabet vidua. 2 s. Vrsula regina Britanniae. 3 s. Margerita virgo et martyr. Picturas et hanc scripturam pro titulo.» Wurstisen, fol. 215.

109 «In 8ª testudine: 1 s. mathias. Cruxifixus. s. Benedictus. Titulus nullus.» Wurstisen, fol. 215.

110 «In 7ª testudine: d. virgo. s. Germanus. s. Petrus. Titulus: Magister Heinricus de Beinheim licentiatus in decretis. 2 Anno domini M. CCCC. XXXVII. 3. Johannes Ner decretorum doctor Decanus ecclesiae S. Petri et officialis Basiliensis.» Wurstisen, fol. 215.

111 Germanus von Münster-Granfelden gilt als Gründerabt von Granfelden im Münstertal. Um 677 wurde der Abt durch den Herzog Attich zusammen mit dem Mönch Randoald ermordet, weil er Attich wegen Beraubung von Kirchen zur Rechenschaft gezogen hatte. Seine Reliquien befinden sich in Delémont. Vgl. Joseph M.B. Clauß: Die Heiligen des Elsass in ihrem Leben, ihrer Verehrung und ihrer Darstellung in der Kunst, Düsseldorf 1935, S. 68–70, sowie Ernst Stückelberg: Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters, Zürich 1903, S. 54.

112 «In 6ª testudine: 1 s. Riggardis Eucharius episcopus s. beatus heremita. 1 Clypeus de Andlo. 2 de Rotberg. 3 Reichen. Wurstisen, fol. 215. Filius Johannes Richen militis de Basilea cum certis aliis nobilibus de Basilea dederunt insimul 5 flor. ad unam fenestram in maiori Galilea.» Liber benefactorum, fol. 275r. Ritter Johann Reich war Basler Bürgermeister und starb 1448.

113 Richardis wurde um 840 als Tochter des elsässischen Grafen Erchanger im Elsass geboren und 862 mit Karl III. dem Dicken vermählt. Im Jahr 881 wurde sie an dessen Seite in Rom zur Kaiserin gekrönt. Seit 878 amtierte Richardis als Laienäbtissin in Säckingen und Zürich. Aus ihrem ererbten Besitz gründete sie das Kloster im heutigen Andlau, wobei ihr ein Bär den Platz für die Gründung angezeigt haben soll. Nach der Anklage des Treuebruchs mit Kanzler Luitwart unterzog sich Richardis der Feuerprobe, wurde aber dennoch von ihrem Mann verstossen. Sie starb um 896 als Äbtissin in Andlau. Vgl. Clauß 1935, S. 111f. – Interessanterweise hat sich im Kunstmuseum Basel ein Entwurf für ein Glasgemälde von Hans

erste Bischof von Trier und ist auf Anhieb nicht mit den von Rotbergs, einem alten Basler Adelsgeschlecht, in Verbindung zu bringen. Der heilige Beatus wurde vermutlich als Einsiedler mit einem Drachen vor einer Höhle gezeigt. Er gilt als Apostel der Schweiz.[114]

Nun folgten die Stiftungen zweier Franzosen, jene von Jean de Saint Michel, dem Bischof von Orléans, und die von Johannes de Monte Canito, dem Präzeptor des Antonierhauses in Roverso bei Montpellier. Die Fenster des Letzteren zierten der heilige Antonius, die Jungfrau Maria sowie Paulus der Eremit.[115] Johannes der Täufer, ein kreuztragender Jesus sowie eine Darstellung der Jungfrau waren die Motive der Scheiben des Jean de Saint Michel.[116]

Den Abschluss des südlichen Kreuzgangarmes bildeten die Fenster Kardinal Juan de Cervantes (um 1380–1453) und Kardinal Niccolò Albergatis (1375–1443) gegenüber der von Letzterem gestifteten Zelle D. Der heilige Petrus, ein kreuztragender Jesus und die Jungfrau Maria zierten die Scheiben von Kardinal Cervantes.[117] Die Petrusscheibe wies auf die römische Titularkirche des Kardinals, San Pietro in Vincoli. Die Glasgemälde Albergatis zeigten den heiligen Hugo von Lincoln, den heiligen Petrus sowie die heilige Helena.[118] Auch diese Heiligen betonten je ein Amt des Stifters: Hugo von Lincoln (in anderer Funktion bereits im Fenster des Robertus Appulbius dargestellt) markierte als bedeutender Kartäuserheiliger die Zugehörigkeit zu diesem Orden und die heilige Helena wies Albergati als Kardinal der römischen

Holbein d. J. aus dem Jahr 1520 erhalten, welches die heilige Richardis bei der Feuerprobe zeigt. Ihr zur Seite ist ein Bär gestellt und im Hintergrund der Zeichnung ist in den Hügeln der Vogesen die von ihr gegründete Abtei zu erkennen. Abgesehen von den rahmenden Renaissancearchitekturelementen in Holbeins Zeichnung ist es nicht unwahrscheinlich, dass die heilige Richardis fast 80 Jahre zuvor in der Kartause in ähnlicher Weise mit ihren Attributen Bär und Abtei bei der Feuerprobe zu sehen war.

114 Der heilige Beatus wurde nach einer Legende des 10. Jahrhunderts von Petrus zum Priester geweiht und kam als ‹Wallbruder› zum Thunersee, wo er einen Drachen tötete und in einer Höhle als Einsiedler lebte. Der als Apostel der Schweiz geltende Heilige wird in der Regel zusammen mit einem Drachen dargestellt. Vgl. Jochen Boberg: Art. «Beatus», in: LCI, Bd. 5, Sp. 345f.

115 «In 4ª testudo: s. Anthonius. 2 b. virgo. 3 s. Paulus eremita. Titulus: 1 Reverendus pater dominus Johannes de Monte Canito cellerarius monasterii 2 Sancti Anthonii Vicensis preceptorque generalis domus 3 et luillime eiusdem sancti Anthonii de Roverso.» Wurstisen, fol. 215.

116 «5ª s. Johannes baptista. Jesus portans crucem. d. virgo. Titulus: 1 Reverendus pater Johannes episcopus Aurelianensis natione Scotus 2 Christianissimi principis domini Karoli 3 septimi Francorum ambasiator.» Wurstisen, fol. 215.

117 «In 3ª testudine: s. Petrus. 2 Jesus crucem portans 3 b. virgo. Titulus: 1 reverendissimus in Christo pater et dominus Johannes 2 tit. Sancti Petri ad vincula 3 presbyter Cardinalis.» Wurstisen, fol. 215.

118 «In 2ª testudine: 1 s. Hugo episcopus Lincolniensis. 2 s. Petrus. 3s Helena. Titulus: Dominus Nicolaus tit. Sanctae Crucis 2 Cardinalis, fundator huius cellae et 3 noster reverendissimus pater. Nota: His cardinalis fuit Cartusiensis ordinis professus de Bononia natus tempore concilii patribus ac fratibus domus Basiliensis valde consolatorius, unde inter beneficia aedificavit cellam D et tres fenestras ex opposito.» Wurstisen, fol. 215.

Titularkirche von Santa Croce in Gerusalemme aus. Der Stifter des letzten Fensters dieses Flügels bleibt anonym. Zu sehen waren hier die heiligen Hieronymus, Paulus und Dionysius.[119]

Kam man vom südlichen Kreuzgangarm in den westlichen, so erblickte man die von Herzogin Isabella von Portugal gestifteten Fenster. Möglicherweise war Isabella hier als Stifterin der beiden dem Fenster gegenüber liegenden Zellen E und F zusammen mit ihrem Sohn Karl, Graf von Charolais, abgebildet.[120] Dieses ungeklärte «Bild mit einem Jungen» wurde von Glasmalereien mit der heiligen Barbara und dem heiligen Laurentius flankiert.[121] Daran reihten sich die Fensterstiftungen der spanischen und portugiesischen Gesandtschaften: die Fenster des Bischofs von Burgos, Alfonso de Cartagena (1384–1456), mit Jakobus dem Älteren, der Jungfrau Maria sowie dem heiligen Laurentius,[122] dann die Glasgemälde des Abtes Johannes von Cervalos aus dem Bistum Burgos mit Johannes dem Täufer, der Jungfrau Maria und Johannes dem Evangelisten[123] sowie die Fenster des Bischofs von Viseu in Portugal, Ludovicus de Amaral, mit Bildern des heiligen Michael, der Verkündigung Mariens und des heiligen Antonius von Padua,[124] dann jene des Bischofs von Cuenca, Alvaro Nuñez von Isorna (†1448), eines Gesandten des spanischen Königs Juan II. von Kastilien und Leon, mit dem heiligen Jakobus, der Jungfrau Maria und der Jungfrau Katharina.[125] Alle vier Genannten waren spanische Prälaten. Das nächste Bogenfeld mit Glasgemälden stammte von Herzog Ludwig VIII. von Bayern-Ingolstadt (1403–1445) und zeigte eine Verkündigung Mariens sowie das Wappen des Herzogs mit der Trinität und dem auferstandenen Christus.[126] Das folgende Fenster von einem nicht benannten Stifter zeigte den heiligen Ambrosius, eine thronende Muttergottes und den hei-

119 «In 1ª testudine: s. Hieronymus. s. Paulus. s. Dionysius. In tertia fenestra est titulus: Sanctus Dionysius.» Wurstisen, fol. 215.

120 «In 8ª testudine: 1 s. Laurentius. Imago cum puero habente ante se cellam depictam et retro unam. 3. s. Barbara. Titulus: 1 Illustrissima domina Isabella ducissa Burgundiae 2 fundatrix istarum duarum cellarum et dotatrix.» Wurstisen, fol. 217.

121 Dieser gehört sonst nicht zur dukalen Ikonografie.

122 «In 7ª testitudine: 1 s. Jacobus maior. 2 b. virgo. 3. s. Laurentius. Titulus 1 Dominus Alfonsus episcopus Burgensis ambasiator 2 serenissimi principis domini 3 Johannis regis Castellae et Legionis.» Wurstisen, fol. 217.

123 «In 6ª testitudine: 1 Johannes baptista. 2 b. virgo. 3 Johannes evangelista. Titulus: 1 Dominus Johannes 2 abbas de Cervalos 3 in ecclesia Burgensi.» Wurstisen, fol. 217.

124 «In 5ª testitudine: 1 imago S. Michaëlis. 2 dominica annunciato. 3 s. Antonius de Padua. Titulus in tertia fenestra: Ludovicus de Hominibus Episcopus Vicensis.» Wurstisen, fol. 217.

125 «In 4ª testitudine: s. Jacobus s. virgo. Catharina virgo. Titulus: 1 Ambasciator illustrissimi Castellae et Legionis regis 2 Alvarus de Ysorna Episcopus Conchensis et ore 3 pereat forma cum dicatur Ysorna.» Wurstisen, fol. 217.

126 «In 3ª testitudine: Annunciato dominica et arma domini Bavariae. 2s. Trinitas. 3 resurrectio domini. Titulus nullus.» Wurstisen, fol. 217.

ligen Hieronymus.[127] Die Inschrift hielt hier lediglich das Datum 10. Juli 1437 fest. Das letzte Fenster vor dem nördlichen Kreuzgangarm hatte Petrus de la Trilline, Bischof von Lodève, vergabt. Seine Bildmotive waren der heilige Bischof Fulcranos von Lodève, Jesus am Ölberg sowie Maria mit dem Jesusknaben.[128]

Die Bildabfolge des nördlichen Kreuzgangflügels mit 14 Fensterfeldern bleibt etwas unklar, da zur Entstehungszeit des Verzeichnisses 1487 bereits einige Scheibengruppen durch ein Gewitter im Jahr 1449 zerstört worden waren.[129] Mit Hilfe der Aufzeichnungen im «Liber benefactorum» lassen sich jedoch einige mögliche Stifter und ihre Motivauswahl benennen. Die ersten vier Fenster dieses Kreuzgangarmes scheinen zur Zeit des Konzils noch unverglast gewesen zu sein.[130] Die nächsten präsentierten die Buntglasscheiben des Konversen Cristen Sliffer, der zwei Fensterfelder ausstattete, dies unter anderem mit dem heiligen Dominikus, dem heiligen Hugo, Johannes dem Evangelisten sowie Maria Magdalena.[131] Des Weiteren sah man die Fenster Rudolf Wülflingers,[132] der zwischen 1434 und 1445 als Abt des Klosters Wettingen amtierte, dann die eines Abtes von Seligenstadt[133], jene des Johannes, Abt von St. Mathias bei Trier,[134] und die des Erzbischofs von Mailand, Bartolomeo della Capra (um 1365–1433).[135] Von Rudolf Wülflinger hat sich im Kloster Wettingen eine Grisaillescheibe erhalten. Auf diesem Glasgemälde neigt sich Christus vom Kreuz herab und wendet sich dem heiligen Bernhard von Clairvaux und seinen Brüdern zu. Ebenfalls unter dem Kreuz kniet der Abt Rudolf Wülflinger als Stifter mit seinem Wappen und dem Wappen des Zisterzienserordens zu Wettingen (Abb. 50).[136] Die

127 «In 1ª testitudine: 1 s. Ambrosius. 2 beata virgo sedens. 3 s. Hieronymus. Titulus: M CCCC XXXVII die decima Julii.» Wurstisen, fol. 217. Die Auswahl der Heiligen lässt auf einen aus Italien stammenden Konzilsteilnehmer schliessen.

128 «In 2 testitudine: 1 s. Fulcranus episcopus. Salvator in monte olivieti. 3 d. Maria cum puero […].» Wurstisen, fol. 217.

129 Baer 1941, S. 499.

130 Ebd., S. 498.

131 «Cristen Sliffer conversus ad Lapides ante professionem ordinavit fieri duas fenestras in Galylea scilicet sanctos Dominicum, Hugonem, Johannem ewangelistam at Mariam Magdalenam, quas fenestras tempestas cum aliis totaliter destruxit circa annum XLIX Dominici.» Liber benefactorum, fol. 32r.

132 «Dominus Rudolfus Wulflinger procurator in domo Wettingen Basiliensi ordinavit unam fenestram in Galylea vitream.» Liber benefactorum, fol. 18r.

133 «Oretur pro abbate de Seligenstat ordinis sancti Benedicti, unde flor. 3 ad quandam in maiori Galylea vitream.» Liber benefactorum, fol. 346r.

134 «Oretur pro domino Johanne quondam abbate monasterii sancti Mathie prope Treuerim ordinis sancti Benedicti, unde flor. 3 in adiutorium pro fenestra quadam in maiori Galilea.» Liber benefactorum, fol. 346r.

135 «Oretur pro domino archiepiscopo Mediolanensi, unde 5 flor. in fenestras maioris Galilee.» Liber benefactorum, fol. 344v.

136 Vgl. Becksmann 1975, S. 75.

Grisaillescheibe, die sich ursprünglich in der Abtswohnung befand, könnte ähnlich der Scheibe der Kartause um 1435 in einer Basler Werkstatt entstanden sein.[137]

Ab dem nächsten Fenster ist der Stiftungszusammenhang wieder gesichert. Dieses Fenster mit der heiligen Katharina, der heiligen Anna und der heiligen Agnes stiftete der Gesandte des englischen Königs.[138] Das darauffolgende Fensterfeld barg eine Szene mit der Jungfrau Maria sowie eine Kreuzigungsdarstellung und ein Bild von Johannes dem Evangelisten, finanziert durch Robertus Appulbius.[139] Im mittleren Fenster war zudem offenbar noch das Wappen des Robertus Appulbius abgebildet: drei Schwartzloder auf weissem Grund.[140] Das Fenster des Thomas Brown, der nach dem Tod Johannes Langdons im Jahr 1434 als dessen Nachfolger nach Basel gekommenen war, zeigte Bilder Johannes des Täufers, Maria Magdalenas sowie Hugos von Lincoln.[141] Das letzte Fenster dieses Kreuzgangarmes, gegenüber der Zelle des Sakristans, beinhaltete Scheiben aus der Stiftung von Johannes Langdon, dem Bischof von Rochester, der 1434 im Chor der Kartause begraben worden war. Im mittleren Fensterfeld war die Jungfrau Maria und seitlich der heilige Andreas sowie der heilige Thomas Becket von Canterbury zu sehen.[142] Die Darstellung des Thomas Becket beschrieb die Inschrift besonders genau: Der Schädel des Heiligen war durch ein Schwert gespalten und er war in eine rote Kasel sowie eine darunterliegende grüne Dalmatica gewandet. Im selben Bildfeld fanden sich auch die Insignien des Königs von England und des Bischofs von Rochester.

Wer während des Basler Konzils oder unmittelbar danach durch den grossen Kreuzgang schritt, konnte folglich eine beachtliche Galerie mit den Namenspatronen oder Patronatsheiligen der Stifter und gegebenenfalls sogar mit den auf Glas gemalten Bildnissen der Konzilsteilnehmer erblicken. Die Stifterfenster waren durch Tituli, welche sich im unteren Bereich der Glasgemälde befanden, explizit ausgewiesen. Auffällig, aber aufgrund der Herkunft der Stifter folgerichtig, ist der Umstand, dass auf den Fenstern oft Heilige abgebildet waren, die bisher am Oberrhein noch nie oder nur selten Darstellung gefunden hatten. So fallen die heiligen Fulcranus, ein Bischof aus Lodève im Languedoc, Thomas Becket von Canterbury und Petrus von Luxemburg als für diese Region ungewohnt auf, ebenso der heilige Hugo von Lincoln, der auf vier

137 Vgl. Peter Hoegger: Glasmalereien im Kanton Aargau. Kloster Wettingen, Aarau 2002, S. 232.

138 «4.a s. Catharina. s. Anna s. Agnes.» Wurstisen, fol. 217.

139 «3.a d. virgo. crucifixus. Johannes evangelista.» Wurstisen, fol. 217. Interessanterweise befinden sich die Glasgemäldestiftungen des Robertus Appulbius an verschiedenen Stellen des Kreuzgangs, eine im Nord- und eine im Ostflügel.

140 Wurstisen, fol. 217.

141 «2.a Johannes baptista. 2 Maria Magdalena. 3 Hugo Lincolniensis.» Wurstisen, fol. 217.

142 «1ª s. Thomas Cantuariensis. 2 d. virgo. 3 s. Andreas. In 1æ testitudinis 1ª fenestra s. Thomas Cantuariensis gladium fixum habens in capite, habet casulam rubeam et subtus dalmaticam viridi coloris. Ibi sunt insignia regis Angliae et episcopi Roffensis […].» Wurstisen, fol. 217.

Glasgemälden zu sehen war.[143] Die aus der Konzilszeit stammenden farbigen Glasmalereien des grossen Kreuzgangs der Kartause boten demnach ein Panorama europäischer Heiliger, abgebildet in einem lokal beliebten Medium.

Vergleichsweise selten erfolgten hier hingegen Glasgemäldestiftungen durch Einheimische. Es kann vermutet werden, dass die Kosten für die Herstellung der Scheiben so hoch waren, dass sie nur durch den hohen und höheren Klerus finanziert werden konnten. Eine kostengünstigere Variante stellte die Möglichkeit einer Gemeinschaftsstiftung dar, wie sie Peter Reich und andere Basler Bürger vollzogen. Möglicherweise erschienen die Kreuzgänge der Kartause dem Basler Bürgertum als Ort der Selbstdarstellung aber weniger geeignet als andere Plätze im städtischen Gefüge.

Trotz der heterogenen Stiftergemeinschaft folgt die Anordnung der Scheiben im grossen Kreuzgang einer gewissen Choreografie, die sich vor allem an Stand und Herkunft der Stifter orientierte: Während im östlichen Kreuzgangarm vier Fenstergruppen durch Stiftungen Kardinal Alemans sowie von zwei Magistern bestimmt waren, folgten im südlichen Arm Glasgemäldegruppen von französischen, italienischen und burgundischen Konzilsteilnehmern. Die Stiftungen des westlichen Kreuzgangflügels dominierten neben Isabella von Portugal Konzilsgäste der iberischen Halbinsel; der nördliche Kreuzgangarm wurde unter verschiedenen Äbten aufgeteilt.

Im Unterschied zum grossen Kreuzgang zeichnete für die Gestaltung des kleinen Kreuzgangs hauptsächlich ein Stifter Verantwortung: der katalanische Kardinal Jordi d'Ornós.[144] Im West- und Südflügel finanzierte er eine Folge von acht beziehungsweise neun Glasgemälden. Auf ihnen las man zufolge Casimir Herman Baers in fortlaufenden Einzelinschriften, beginnend an der Ecke beim Kapitelhaus und endend über dem *lavacrum* neben der Märtyrerkapelle, Namen und Würden des Donators sowie das Jahr der Stiftung 1441.[145] D'Ornós selbst war in dem Fenster über dem Märtyreraltar kniend vor dem gekreuzigten Christus porträtiert. Zu weiteren Stiftern von Glasgemälden im kleinen Kreuzgang zählten neben d'Ornós laut der Auflistung von 1487 Thomas Polton, Bischof von Worcester, Odo de Moncada, Bischof von Tortosa, sowie Johannes Langdon, Bischof von Rochester, Dominicus Ram, Erzbischof von Tarragona, und König Juan II. von Kastilien.[146]

Nicht nur die Kreuzgänge wurden mit gemalten Scheiben versehen, auch andere Gebäudeteile des Klosters stattete man mit solchen aus. In den Glasgemälden eines zweiteiligen Fensters der Sakristei verewigte sich der 1434 in Basel gestorbene Kardinal Alfons von Carillo, der bereits den Bau der Sakristei bezahlt hatte und aus dessen

143 Er war der erste kanonisierte Kartäuser und wurde zumeist im Bischofsornat mit dem Jesuskind, welches einem Kelch entspringt, sowie einem Schwan abgebildet.

144 Zu Jordi d'Ornós vgl. S. 133f.

145 Baer 1941, S. 499.

146 Eine Auflistung der Stifter findet sich bei Wurstisen, fol. 228.

Hinterlassenschaft 37 Florin für die Fenster verwendet wurden.[147] Aus den hohen Herstellungskosten ist zu schliessen, dass es sich um ein relativ grosses sowie aufwendig gestaltetes Fensterfeld gehandelt haben muss, da eine Fenstergruppe im grossen Kreuzgang sonst lediglich 5 Florin kostete.

## Basler Glasmaler zur Zeit des Konzils

Über die Basler Glasmalereiwerkstätten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist nur wenig bekannt.[148] Es darf jedoch davon ausgegangen werden, dass auch dieses Handwerk mit Beginn des Konzils entscheidende Impulse erhielt und sich möglicherweise sogar eine wichtige Werkstatt etablieren konnte, die durch den Zuzug fremder Glasmaler erblühte.[149] Neben den gut dokumentierten Fensterstiftungen der Kartause haben sich nur wenige schriftliche Nachweise über Glasmalereiwerkstätten in Basel aus dieser Zeit überliefert: Ludman Glaser führte bis zu seinem Tod 1432 eine solche Werkstatt in der Konzilsstadt.[150] In den 1420er Jahren war er für die Bauhütte in Freiburg im Üchtland für Glasarbeiten tätig.[151] In verschiedenen Quellen der 1430er und 1440er Jahre findet sich ein weiterer Ludman, wahrscheinlich ein Sohn des Glasers, welcher als ‹Maler› betitelt wird und die Werkstatt fortgeführt haben könnte.[152] Seit den 1430er Jahren, also zeitgleich mit der Einberufung des Konzils, finden sich in Basler Quellen weitere Künstler, die den Namen Glaser tragen: Michel, Hans und Ludwig Glaser. Ab 1439 bestellte der Basler Bischof Friedrich zu Rhein bei dem Glasmaler Peter von Coblenz, der vermutlich ebenfalls aufgrund des Konzils nach Basel gekommen war, Fenster für Glasmalereien in den Schlössern Birseck und Delsberg sowie für seinen Hof in St. Ursanne.[153] Wie wichtig die Glasmalerei in diesen Jahren in Basel gewesen sein muss, wird laut Brigitte Kurmann-Schwarz an der Tatsache deutlich, dass mehrere Basler Künstler in den späten 1440er Jahren an der Verglasung des Berner Münsterchores gearbeitet haben.[154] Da sich in Basel kaum Glasmalereien aus der Konzilszeit erhalten haben, kann nur ein Vergleich mit der übrigen Schweizer und oberrheinischen Glasmalerei dieser Zeit einen Eindruck der Basler Verhältnisse

147 Liber benefactorum, fol. 73r.

148 Auch Ellen J. Beer spart im betreffenden Band des Corpus Vitrearum das Thema nahezu völlig aus. Ellen Judith Beer: Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert ohne Königsfelden und Berner Münsterchor, Basel 1965.

149 Zu Ausstattung und Organisation einer Glasmalerwerkstatt vgl. Kurmann-Schwarz 1998, S. 23ff.

150 Rott 1936, S. 70.

151 Dies ist ein weiteres Beispiel für den engen regionalen künstlerischen Austausch. Anderes 1963, S. 19.

152 Rott 1936, S. 27.

153 Ebd., S. 70, S. 123.

154 Kurmann-Schwarz 1998, S. 30f.

vermitteln.[155] Blickt man nach Bern oder in das nahegelegene Elsass, so stellt sich die Glasmalerei der Zeit als ein Medium dar, das komplexe Bildsysteme und Bildlösungen als transluzider, leuchtender Bildträger zwischen steinernen Kirchenmauern transportierte. Zum anderen reflektierte die Glasmalerei die Entwicklungen der Tafel- und Buchmalerei. So findet sich beispielsweise die Darstellung des von Engeln in einer Wolke umgebenen Gottvaters von der Tafel des «Meisters von 1445» mit den Eremiten Paulus und Antonius ähnlich in einem Fenster aus Bourguillon (Abb. 14 und 15). Und die skulpturenhaften, monumental geformten Figuren mit den plastisch gearbeiteten Gewändern im Mühlenfenster des Berner Münsterchores aus der Zeit vor 1455 zeigen Qualitäten, die auf das Werk von Konrad Witz rekurrieren.[156]

Die Kartons für die Scheiben der Kreuzgänge der Kartause stammten vermutlich aus der Hand von Basler Künstlern, wobei aufgrund der renommierten Stifter von sehr qualitätsvollen Arbeiten ausgegangen werden kann. Allerdings lässt sich über den Stil der Figuren, die Gestaltung der Bildräume, den Motiv- und Typenschatz, die Maltechnik sowie die Farbigkeit nur mutmassen. Ich möchte annehmen, dass man sich die Basler Fenster ähnlich wie einige Stifterfenster aus der Kirche St. Theobald in Thann vorstellen darf. Obwohl Letztere fast zwanzig Jahre später entstanden, gleicht ihr Aufbau annähernd jenem, wie er in den Beschreibungen der Kreuzgangfenster der Kartause überliefert ist.[157] Kurmann-Schwarz zufolge wurden die Thanner Glasmalereien sogar in einer Basler Werkstatt hergestellt, was die These unterstützt.[158]

Obwohl die Glasbilder der Kartause verschwunden sind, was als unersetzlicher Verlust gewertet werden muss, erhält man doch eine Ahnung davon, wie die aus ganz Europa stammenden Motive und Heiligentypen mit ihren unterschiedlichen kulturellen Hintergründen aneinandergereiht waren und wie sich hier die künstlerischen Vorstellungen der Stifter und die Gestaltungsweisen der regionalen Glasmaler beeinflusst haben mögen – ein beeindruckender kultureller Austausch.

## 4.6 Totenschilde als Erinnerungszeichen der Konzilsväter

Nicht nur die lebenden, auch die toten Konzilsteilnehmer bedurften einer Memoria. Die Anzahl der Sterbefälle wuchs während der Konzilszeit erheblich an, dies zum einen, da die Bevölkerungsdichte phasenweise um ein Vielfaches anstieg, zum anderen, weil Epidemien wie die Pest im Jahr 1439 das Leben vieler Konzilsgäste forder-

155 Vgl. Kurmann-Schwarz 1998, S. 28ff. Um 1440 wurde der Chor des Berner Münsters mit Fenstern ausgestattet. 1441 kamen die Fenster für das Münster sogar per Wagen von dem Glasmaler Hans Acker aus Ulm. Ganz 1960, S. 338.

156 Kurmann-Schwarz 1998, S. 334ff.

157 Eine Abbildung der Glasmalerei findet sich bei Kurmann-Schwarz 1998, S. 640.

158 Ebd., S. 29.

ten. Welche einschneidenden Auswirkungen die Pestkatastrophe für Basel hatte, verdeutlicht eindrucksvoll die Einwohnerzahl der Stadt, welche zwischen den Jahren 1438 und 1440 von 10 700 auf 5700 Personen sank.[159] Vielleicht entstand unter dem Eindruck dieser Epidemie an den Friedhofsmauern der Predigerkirche der Totentanz, der in einer monumentalen Bilderfolge Vertreter aller Stände als dem Tod geweiht erscheinen lässt.

Bedeutenden Konzilsvätern musste nach ihrem Tode ein ehrenvolles Andenken bewahrt werden; die Verstorbenen sollten in Form ritueller Handlungen in die Gemeinschaft der Lebenden und der Toten einbezogen werden. So fiel den Kirchen und Klöstern der Stadt vermehrt die Aufgabe zu, der Totenmemoria gerecht zu werden. Künstlerisch manifestierte sich dies vor allem in gemalten Totenschilden oder steinernen Epitaphien, die insbesondere in der Kartause sowie im Münster an den Wänden angebracht beziehungsweise aufgestellt wurden. Noch heute zieren die Wände des ehemaligen Chorraumes der Kartäuserkirche neun hölzerne, farbig bemalte Totenschilde aus der Zeit des Basler Konzils.[160] Diese gemalten heraldischen Tafeln zeigen die Insignien und Wappen verstorbener Prälaten und nennen zumeist in einer kurzen Inschrift den Todeszeitpunkt sowie die Würden der Verstorbenen. Die Totenschilde verdeutlichen, wie die Kartause darum bemüht war, sich eine eigene Konzilsmemoria zu schaffen.

Totenschilde sind als Erinnerungszeichen in einem gottesdienstlichen respektive andachtsbezogenen Kontext zu verstehen, der nicht immer identisch mit dem Ort der Bestattung ist.[161] In der Kartause waren die Schilde jedoch ursprünglich oberhalb der Grabstätten der Wappeninhaber im Chorhaupt angebracht.[162] So feierten die Mönche der Kartause im Angesicht der Verstorbenen die Messe und bildeten auf diese Weise eine soziale Gemeinschaft, welche die Lebenden und die Toten umfasste. Dabei liessen die Totenschilde die Verstorbenen ikonografisch bedeutsam in Erscheinung treten. Dementsprechend konnten die Toten in Schrift, Heraldik, religiösem Bild sowie ikonografischen Verweisen auf ihre Verdienste und Tugenden wiedererkannt werden.

Als Vorbild für die Tradition, Totenschilde anfertigen zu lassen, diente der Brauch, den Schild eines verstorbenen Adligen zusammen mit seinen Waffen in sei-

159 Einwohnerzahlen nach Markus Bolliger: Wettstein – Die Schweiz und Europa 1648: didaktisches Dossier: Unterrichtsmaterialien und Handreichungen zur Sonderausstellung im Historischen Museum Basel (Barfüsserkirche), 4.09.1998 – 21.02.1999, Basel 1998, o. S.

160 Dazu vorhandene ältere Literatur: Ernst Alfred Stückelberg: Die Totenschilde der Kartäuserkirche in Basel, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 23 (1925), S. 281–296, sowie Wilhelm Richard Staehelin: Wappen aus den Konzilstagen 1431–1449, in: Schweizer Archiv für Heraldik, 1 (1916), S. 1–12, 64–70, 138–146.

161 Vgl. Klaus Raschzok: Epitaphien, Totenschilde und Leichenpredigten als Erinnerungszeichen. Bemerkungen zu einer protestantischen Frömmigkeitstradition, in: Markwart Herzog (Hg.): Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen, Stuttgart 2001, S. 111–156.

162 Baer 1941, S. 525.

ner Kirche aufzuhängen. Die seit dem 12. Jahrhundert üblichen Tafeln hatten zunächst die spitz zulaufende Form des Kampfschildes. Zufolge Albrecht Riebers kam spätestens im 14. Jahrhunderts der Brauch auf, eine Nachbildung von Schild und Helm auf eine hölzerne Tafel aufzusetzen oder aufzumalen.[163] Später wurden die Schilde zumeist mit dem Vollwappen des Toten und einer Umschrift versehen und entwickelten sich zur Sonderform der – insbesondere im 16. Jahrhundert in Deutschland verbreiteten – prunkvollen runden Totenschilde. Im Barock wurden die Totenschilde schliesslich durch die zuvor schon üblichen Epitaphe abgelöst. Die Totenschilde bestanden gewöhnlich aus Holz, welches mit Pergament bespannt, grundiert und mit Malereien reich verziert war; seltener gab es Exemplare aus Metallguss.

Die noch erhaltenen Toten- und Wappenschilde aus der Konzilszeit vermitteln einen Einblick in die dekorative Malerei und Bildschnitzerei zur Zeit des Konrad Witz. Während des Basler Konzils müssen vor allem Künstler und Handwerker dieser Gattungen von der Vielzahl der zugereisten Konzilsgäste profitiert haben. Von folgenden Konzilsvätern haben sich Totenschilde erhalten:[164] Zweder von Culemborg, Bischof von Utrecht, gestorben 1433; Ludovicus Pontanus, der am 11. Juli 1439 an der Pest starb; Graf Franziskus von Bossio, gestorben 1434; Robert Gallion, ein englischer Probst, der 1436 verstarb; Herzog Ludwig von Teck, Patriarch von Aquileja, am 19. August 1439 an der Pest verstorben; Johannes Langdon, Bischof von Rochester, gestorben 1434; Thomas Polton, Bischof von Worcester, gestorben 1433; Alfons von Carillo, Kardinal von St. Eustach, gestorben 1434, sowie das Wappenschild des Burkhart Zibol, dem 1433 verstorbenen Sohn des Gründers der Kartause Jakob Zibol (Abb. 51–59).

Die hochrechteckigen Totenschilde weisen alle eine annähernd gleiche Grösse von etwa 120 × 75 cm auf. Lediglich das Schild des Patriarchen von Aquileja, Ludwig von Teck, variiert in der Form, indem es sich nach unten stufenweise verjüngt. Anders als die Schilde der Konzilsväter weist das mit drei roten Flammen auf weissem Grund versehene Schild des Burkhart Zibol entsprechend der Gestalt eines Waffenschildes eine nach unten spitz zulaufende Form auf. Zudem haben sich von Ludwig von Aleman, Titelkardinal von Santa Cecilia, vier um 1438 entstandene Wappenreliefs in hochrechteckigem Rahmen erhalten, die nicht als Totenschilde, sondern als Gedenktafeln dienten (Abb. 60). Zwei der holzgeschnitzten und farbig gefassten Wappentafeln befanden sich an der flachen Decke des grossen Kreuzgangs, diesseits und jenseits der Südostecke, das heisst jeweils am Anfang des östlichen und südlichen Flügels und damit in direkter Nähe der Kreuzgangfenster mit den Glasgemäldestiftungen

163 Albrecht Rieber: Totenschilde im Ulmer Münster, in: Hans Eugen Specker / Reinhard Wortmann (Hg.): 600 Jahre Ulmer Münster, Festschrift, Ulm 1977, S. 330–376, hier S. 338.

164 Vgl. dazu auch Baer 1941, S. 525ff.

Kardinal Alemans aus dem Jahr 1438.[165] Zwei andere Tafeln hingen wohl im Deutschordenshaus in der Nähe des Münsters, wo der Kardinal ab 1439 als Konzilspräsident residierte.[166]

Die annähernd ähnlich gefertigten Totenschilde künden zwar von der jeweiligen Herkunft ihrer Inhaber, dies jedoch nicht auf der Basis einer unterschiedlichen Mal- oder Herstellungsweise. Letztere entspricht vielmehr in allen Beispielen der Tradition der spätmittelalterlichen Basler Malerei. Die noch erhaltenen Totenschilde aus der Kartause wurden 1988 vollständig restauriert, wobei auch ihr Aufbau eingehend untersucht wurde.[167] Bei den Bildträgern handelt es sich um aus mehreren Brettern zusammengesetzte Nadelholztafeln, welche zum Teil schildförmig, zum Teil hochrechteckig geformt sind; sie haben seitliche und obere Rahmenbretter, die hinten zumeist mit eingenuteten und aufgenagelten horizontalen Leisten verstärkt sind. Die Holzschilde wurden zunächst mit Pergament überzogen und mit Kreide grundiert, bevor die Wappenbilder mit Ölfarbe aufgetragen wurden. Rückseitig findet sich bei allen Schilden ein graubrauner Ölfarbenanstrich.[168] Vergoldete und versilberte Partien wurden ebenfalls in Öltechnik ausgeführt. Die Restaurierung ergab, dass die Oberflächen der Totenschilde von einer spätestens zu Beginn des 18. Jahrhunderts vorgenommenen Übermalung bedeckt sind, die, soweit feststellbar, formal und farblich dem Darunterliegenden genau entspricht. Auch einzelne Rahmenbretter scheinen aus dieser Periode zu stammen. Später wurden unter anderem die meisten Silberpartien, nicht aber das Gold, mit hellgrauer Farbe übermalt sowie einige grüne Hintergründe überarbeitet. Es ist hervorzuheben, dass die originale Bemalung dieser Tafeln mit ölgebundenen Farben erfolgte, während bei der Tafelmalerei dieser Zeit gewöhnlich mit Ei gebundene Temperafarben verwendet wurden.

Die Handschrift der Maler der Totenschilde lässt sich am besten anhand der Engelsdarstellungen charakterisieren, welche die Schilde von Thomas Polton und Johannes Langdon zieren (Abb. 56 und 57). Beide waren Gesandte des englischen Königshauses, dessen bekröntes Wappen auf den Schilden jeweils von zwei Engeln gehalten wird und mehr als die Hälfte des Bildraumes einnimmt. Die als Schildhalter dienenden stehenden beziehungsweise knienden Engel der beiden Tafeln offenbaren deutliche Qualitätsunterschiede: Während die Engel auf Langdons Totenschild

165 Die Tafeln werden im Historischen Museum Basel verwahrt. Der vormalige Anbringungsort ist einem Vermerk Emanuel Büchels von 1770 zu entnehmen. Emanuel Büchel, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel, A 107, fol. 16.

166 Baer 1941, S. 333.

167 Im Folgenden beziehe ich mich auf die Akten der Basler Denkmalpflege: XB 986 Theodorskirchplatz 7: Kartause (Waisenhaus), Kirche, Totenschilde, Restaurator Christian Heydrich.

168 Das Holz ist bei allen Tafeln durch Anobienbefall leicht beschädigt, der offenbar jedoch nicht rezent ist. Im Bereich der Leimfugen sind die Tafeln zum Teil gerissen. Grössere Fehlstellen im Holz wurden schon früher durch Überkleben mit Leinwand repariert.

gedrungene Körper und wenig ausdifferenzierte Kopfpartien aufweisen, zeigen die Engel auf dem Schild Poltons ein anderes Körperverständnis. Der bewegte, volumenreiche Faltenwurf ihrer Gewänder zeichnet hier ein natürlicheres Körperbild, sodass die Darstellung fortschrittlicher wirkt. Vergleichen lassen sich die Engelsdarstellungen mit dem schildhaltenden Engel aus der Handschrift der «Vierundzwanzig Alten» des Schreibers Johann Maiger von Wardenberg aus dem Jahr 1448 (Abb. 13), wobei besonders eine Verwandtschaft mit dem gedrungenen Schildhalter Langdons besteht. Und auch die das Velum hinter der thronenden Muttergottes haltenden Engel des Basler Erdbebenbildes (Abb. 12) weisen eine gewisse Ähnlichkeit zu den beiden Wappenschilden auf. Des Weiteren entspricht die Gestaltung der hölzernen Bildträger der Wappenschilde im Kleinen der Form des Erdbebenbildes, sodass vermutet werden kann, dass Letzteres und einige der Wappenschilde aus einer Werkstatt stammen.

## 4.7 Zwischen Politik und Heilsvorsorge: Die Votivtafel der Isabella von Portugal, Herzogin von Burgund[169]

### Einleitung

Unter den zahlreichen Stiftungen, die die Kartause St. Margarethental während des Basler Konzils erfuhr, zählen die Vergabungen der Isabella von Portugal (1397–1471) nicht nur finanziell, sondern auch künstlerisch zu den bedeutendsten. Die burgundische Herzogin liess ihre Stiftung für das Kloster in einer gravierten und kolorierten Votivtafel aus Messing festhalten und gab mit dieser zugleich ein Familienporträt in Auftrag, welches für einen Standort ausserhalb des Herzogtums Burgund bestimmt war.[170] Die metallene Erinnerungstafel übertrifft die zuletzt besprochenen hölzernen Totenschilde und Gedenktafeln um ein Vielfaches an Grösse, Kunstfertigkeit und Pracht. Das folgende Kapitel rückt das Medium der gravierten Messingtafeln und dessen Ursprünge in Tournai[171] und Flandern am Beispiel der Votivtafel der Isabella von

169 Für die Anregung, den Ursprüngen dieser einzigartigen Messingtafel nachzugehen, sowie für seine Diskussionsbereitschaft möchte ich Prof. Dr. Norberto Gramaccini danken.

170 Votivtafel der Isabella von Portugal. Gravierte Messingplatte mit Zinnanteil, Kalksteinrahmen, 122,5 × 102,5 cm, Rahmen 147 × 129,5 cm. Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.673. Grundlegende Literatur: Pierre Quarré: Plaques de fondations d'Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, aux Chartreuses de Bâle et de Champmol-les-Dijon, in: Jahresbericht des Historischen Museums Basel 1959, Basel 1960, S. 29–38, sowie Marie-Claire Berkemeier-Favre: Die Votivtafel der Herzogin Isabella von Burgund, Basler Kostbarkeiten 25, Basel 2004.

171 Die Scheldestadt Tournai und Teile des umliegenden Hennegaus blieben als einziger Teil Flanderns, das unter burgundischer Herrschaft lag, bis 1521 Teil des Königreichs Frankreich.

Portugal in den Mittelpunkt.[172] Im Zusammenhang der Basler Votivtafel wurde die ikonografische Tradition der zahlreichen vom Tournaier Bürgertum in Auftrag gegebenen Grabreliefs und Votivplatten – ohne die das hier vorgestellte Beispiel nicht denkbar wäre – bisher nur unzureichend gewürdigt.[173]

Gleichsam wie eine metallene Urkunde oder eine in Blei gegossene Buchseite zeigt die 122,5 cm hohe und 102,5 cm breite, von einem ursprünglich polierten Kalksteinrahmen eingefasste Votivtafel aus Messing in zwei annähernd gleich grossen Feldern im oberen Teil eine bildliche Darstellung der burgundischen Herzogsfamilie und ihrer Patrone in Verehrung der Pietà, im unteren Teil eine 19-zeilige Inschrift, die an die Vergabungen der Herzogin an die Kartause erinnert (Abb. 61). Obwohl die Votivtafel die eingravierte Jahreszahl 1433 trägt, ist davon auszugehen, dass sie erst um 1445 oder sogar später hergestellt wurde, wie nachfolgend erläutert werden soll.

Das historisch wie künstlerisch beachtliche Werk gehört zu einer Gruppe von miteinander eng verwandten Arbeiten.[174] Dabei handelt es sich neben der Votivtafel aus Basel um eine 1792 verschwundene Tafel aus der Kartause von Champmol,[175] auf der einer ebenfalls im Jahr 1433, dem Geburtsjahr Karls des Kühnen, vollzogenen Stiftung der Herzogin gedacht wurde,[176] um eine Tafel in Gosnay aus dem Jahr 1435[177] sowie um eine gravierte Tafel aus der Kartause Mont-Renaud bei Noyon,[178] die an eine herzogliche Stiftung von 1448 erinnerte. Von diesen vier Messingtafeln hat sich nur das Basler Exemplar erhalten, während die anderen drei lediglich durch Nachzeichnungen überliefert sind. Aus jenen Nachzeichnungen ist zu schliessen, dass alle vier Tafeln auf dieselbe Vorlage zurückgehen, wobei der auf die jeweilige Stiftung

172 Von der kunsthistorischen Forschung im Allgemeinen vernachlässigt, erlangten monumentale metallene Erinnerungsplatten bisher vor allem bei Experten wie jenen der britischen Monumental Brass Society Beachtung.

173 Kurze Erwähnung bei Quarré 1960, S. 34, und bei Claudine Lemaire / Michèle Henry (Hg.): Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne, 1397–1471, Katalog Bibliothèque royale Albert Ier Brüssel, Brüssel 1991, Kat. Nr. 41, S. 152.

174 Vgl. Quarré 1960.

175 Das Aussehen der Champmoler Tafel hat sich durch eine Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert überliefert, die sich heute in der Bibliothèque Nationale in Paris befindet. Zeichnung des 18. Jahrhunderts von Gilquin, Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. fr. 5916.

176 Es hat sich allerdings eine Abschrift der Inschrift der Tafel erhalten, die ganz ähnlich wie das Basler Beispiel die Vergabungen der Herzogin und die Gegenleistungen des Ordens bekundet. Archives de la Côtes-d'Or Dijon, I F 16, S. 176. Die Votivtafel von Champmol befand sich wie das Basler Exemplar an der Nordwand des Kirchenschiffes.

177 Überliefert durch eine lavierte Federzeichnung, 400 mm × 315 mm, Kopie aus dem 16. Jahrhundert, Brüssel, Bibliothèque royale Albert Ier, SV 78080, fol. Est. Die Stiftung, die die Votivtafel in Gosnay dokumentiert, hatte vermutlich den Frieden von Arras zum Anlass.

178 Hier war die Tafel nicht im Innenraum der Kirche, sondern zwischen den von der Herzogin gestifteten Mönchzellen angebracht. Kupferstich, 18. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, Coll. Gaignières, Ob 10, fol. 30. Vgl. Quarré 1960, S. 32.

verweisende Text unter dem Bildteil Variationen unterlag. Neben der Tafel in Noyon befand sich auch die Basler Votivtafel an einem Standort ausserhalb der burgundischen Kernlande. In der Kleinbasler Kartause St. Margarethental war sie in die Nordwand des Kirchenschiffes eingelassen (Abb. 39).

## Beschreibung

Das Bildfeld im oberen Teil der Tafel zeigt in der Mitte unter einem Kreuz sitzend die Muttergottes, die ihren toten Sohn auf dem Schoss hält. Hinter der Pietà befinden sich zu beiden Seiten des Kreuzes zwei Engel mit den Arma Christi, der Dornenkrone und der Lanze. Leicht nach hinten versetzt steht zur Linken Mariens die Patronin Isabellas, die heilige Elisabeth, in Ordenstracht. In ihren Händen trägt sie die drei Kronen von Ungarn, Thüringen und Hessen. Weiter rechts erscheinen die bereits verstorbenen Söhne des Herzogspaares – gekennzeichnet durch die zivile Kleidung anstelle von Rüstung und Wappenröcken sowie durch die Kreuze über ihren gefalteten Händen.[179] Über den beiden Knaben prangt je ein burgundisches Vollwappen. Zur Rechten Mariens steht der Apostel Andreas, mit dem einen Arm auf das ihn auszeichnende x-förmige Kreuz gestützt, mit dem anderen Philipp den Guten, Herzog von Burgund, protegierend. Dieser kniet vor einem Prie-dieu mit einem aufgeschlagenen Gebetsbuch. Wappenrock, Dolch, Fersensporen und die Kette des Ordens vom Goldenen Vlies zeichnen Philipp den Guten als Herzog von Burgund aus.[180] Seitlich hinter dem Herzog kniet sein Sohn und späterer Nachfolger Karl, damals noch Graf von Charolais, dessen Amtsornat, im Gegensatz zur Kleidung seiner verstorbenen Brüder, dem des Vaters entspricht. Im Hintergrund treten vor einem Brokatgrund mit Granatapfelmuster und Vögeln die Wappenscheiben und Devisen der Stifter hervor. Über der rechten Schulter des Apostels Andreas entfaltet sich das burgundische Vollwappen, umgeben von der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies, bekrönt von Helm, Helmzier sowie der Banderole mit der Devise Philipps des Guten «aultre n'aray», die in der rechten oberen Bildecke durch die Worte «tant que je vive» – dem Wahlspruch Isabellas von Portugal – fortgesetzt wird.[181] Das Spruchband der Herzogin hängt über

179 Die Söhne des Herzogenpaares sind im Säuglingsalter verstorben: Antoine (17.01.1431– 05.02.1432) und José (geboren und gestorben 1432).

180 Das Ordensemblem, das sowohl der antiken Jasonsage wie der alttestamentarischen Geschichte des Propheten Gideon entlehnt wurde, spielt auf die politischen und ethischen Ziele Philipps des Guten an.

181 Zur Deutung der Devise «aultre n'aray» («Ich werde keine[n?] andere[n?] haben») vgl. Werner Schulz: Andreaskreuz und Christusorden. Isabella von Portugal und der burgundische Kreuzzug, Freiburg i. Ü. 1976, S. 95f. Die Devise erfuhr durch die Forschung verschiedene Deutungen: Die einen beziehen das «aultre» auf den am Tag der Hochzeit Philipps III. mit Isabella von Portugal in Brüssel gegründeten Orden vom Goldenen Vlies, die anderen sehen die Gattin als Bezugsobjekt. Schulz plädiert für eine Verzahnung von beidem. Unzweifelhaft ist, dass sich der zweite Teil der Devise «tant que je vive», den

einem den Hag begrenzenden Zaun,[182] innerhalb dessen sich das Allianzwappen von Burgund-Portugal befindet.

Die ursprüngliche Farbigkeit der Messingtafel konnte aufgrund der in den Gravuren verbliebenen Farbreste rekonstruiert werden (Abb. 64). Eine im 19. Jahrhundert auf der Grundlage der Farbreste gefertigte Chromolithografie vermittelt einen Eindruck vom früheren Erscheinungsbild der Votivtafel (Abb. 65).[183] Die Farben markierten im Wechselspiel mit dem golden leuchtenden Messing deutlich den Unterschied zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre. Während das Herzogspaar und dessen Sohn Karl vor einem rot gefärbten Hintergrund in farbige Kleider gewandet waren, verzichtete man bei den Heiligen sowie bei den beiden verstorbenen Söhnen auf eine Kolorierung. Dies entsprach der mittelalterlichen Konvention, den Hintergrund als Widerschein einer himmlischen Welt golden zu gestalten. Die goldene Gestaltung der Körper der Heiligen und Verstorbenen markiert die Zugehörigkeit zur himmlischen Sphäre. Durch diese formale Nobilitierung konnte auf eine grössere Darstellung dieser Figuren in der Bedeutungsperspektive verzichtet werden. Auch die 14 Rosen des die Tafel säumenden Kalksteinrahmens sind golden gefasst.

## Material und Herstellung

Die herzogliche Votivtafel ist in vielerlei Hinsicht einzigartig: Herausragend sind nicht nur ihr Format, sondern ebenso die Materialien, aus denen sie hergestellt wurde, sowie der Herstellungsprozess als Ganzes.[184] Es handelt sich weder um eine Tafelmalerei noch um ein Email, obgleich das ursprüngliche Objekt diesen Eindruck aufgrund seiner Kolorierung evozierte, und auch nicht um ein Relief, wie man es von Epitaphien und anderen Memorialplatten kennt. Die Tafel steht gleichsam als ein hybrides Objekt zwischen Tafelmalerei und grossflächiger Gravur. Sie wurde aus fünf kleineren Messingplatten zu einem 102,5 × 122,5 cm grossen Rechteck zusammengesetzt und

sich Herzogin Isabella zum Wahlspruch genommen hatte, nur auf die Gattentreue beziehen kann, weil die Herzogin als Frau kein Treuegelöbnis gegenüber einem Ritterorden leisten konnte.

182 Quarré vermutet in der Darstellung des Hages das Emblem des Ordens de la Haie. Quarré 1960, S. 33.

183 Die Farblithografie wurde nach einer Zeichnung von Alfred Ramée angefertigt, veröffentlicht in: Jules Gailhabaud: L'architecture du V^e au XVII^e siècle, Vol. II, Paris 1870, Pl. CVI–CIX, sowie Berkemeier-Favre 2004, S. 28.

184 2003 wurde die Tafel umfassend restauriert. Vgl. Walter Pannike: Eine Votivtafel aus Messing aus der Zeit um 1440. Analysen zur Herstellung und Schadensgeschichte, in: Restauro, 8 (2005), S. 554–561. Vor der Restaurierung war die Oberfläche der Vorderseite dunkel oxidiert und wies Verunreinigungen durch viele kleine, unterschiedlich korrodierte Flecken und Laufnasen auf. Vorangegangene Reinigungsarbeiten hatten weisse Schlieren hinterlassen.

weist eine Stärke von drei bis vier Millimetern auf.[185] Nachdem zunächst die Entwurfszeichnung auf die Messingplatte aufgetragen wurde, schnitt man diese mit einem Beitel oder Stichel in die Platte hinein. Eine solchermassen fein gravierte Platte kann als Vorstufe zum Kupferstich verstanden werden. Nach dem Prozess des Gravierens erfolgte das Füllen der ausgehobenen Flächen mit einer Farbmasse, einer Art durchgefärbtem Siegelwachs, das im Bildteil in verschiedenen Farben zum Kolorieren von Kleidung und heraldischen Symbolen diente und im Textteil einen schwarzen Grund für die Schrift formte.[186] Ähnlich der Niellotechnik wurden die vertieften Stellen mit der verschiedenfarbigen Masse gefüllt.[187] Da die Gravuren leicht unterschnitten sind, haftete das Farbmaterial besonders gut und dauerhaft. Abschliessend wurde die Oberfläche glänzend poliert, wovon Bearbeitungsspuren zeugen.[188] Durch diese Politur leuchtete die Messingtafel von weither sichtbar an der Kirchenwand. Die hier anzutreffende einzigartige Verbindung von metallenem und farbigem Material auf einer Bildoberfläche unterstreicht einmal mehr, welche Innovationskraft von der Kunst der burgundischen Niederlande in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausging.

Die bildliche Manifestation von Stiftungen durch Messing- und Bronzetafeln war in den burgundischen Niederlanden vor allem in den höchsten Gesellschaftskreisen verbreitet. Neben der Basler Votivtafel haben sich noch drei weitere Tafeln aus Messing von anderen Stiftern erhalten.[189] Es handelt sich um die heute in der Sakristei von Saint-Brice in Tournai befindende Votivtafel des Jean de Dour und seiner Frau Catherine de Harlebeke aus dem Jahr 1453,[190] die ebenfalls um das Jahr 1453 datierte

185 Heute teilen ein horizontaler und ein vertikaler Bruch die Tafel in drei Fragmente, die von einem Knotenblech zusammengehalten werden (Abb. 63). Es gibt keine Hinweise, wann die Tafel zerbrochen ist und warum das L-förmige Fragmentstück fehlt, welches senkrecht etwa 62,5 × 3,5 cm und waagerecht 25 × 3 cm gross war und ein Loch hinterlassen hat. Die fünf Tafelsegmente wurden unter Verwendung einer Zinnbleilegierung verlötet. Hervorzuheben ist die besondere Stabilität der Nähte, da die Tafel nicht entlang dieser, sondern an anderen Stellen auseinanderbrach.

186 Das Farbmaterial enthielt bei den meisten Farben Öl, bei einigen auch Wachs als Bindemittel. Vgl. Berkemeier-Favre 2004, Anm. 34.

187 Um eine niellierte Oberfläche zu erhalten, wird die entsprechende Fläche mit der zerstossenen Niellomasse ganz bedeckt. Über glühenden Kohlen wird sodann das Niello aufgeschmolzen und nach dem Erkalten weggeschabt, sodass lediglich noch die vertieften Stellen der Platte davon gefüllt sind. Nach dem Erkalten wird die Oberfläche abgeschliffen und poliert. Vgl. Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1999, S. 102f.

188 Für Auskünfte bezüglich des Herstellungsprozesses der Messingtafel danke ich Walter Pannike, ehemaliger Metallrestaurator am Historischen Museum Basel.

189 Dass sich nur wenige Beispiele derartiger Messingplatten erhalten haben, ist ihrem wertvollen Material geschuldet, welches in der Herstellung teuer war und in späteren Jahrhunderten oft zur Weiterverarbeitung eingeschmolzen wurde.

190 Votivtafel des Jean de Dour und seiner Frau Catherine de Harlebeke, 1453. Messing. Tournai, St. Brice. Vgl. Malcolm Norris: Monumental Brasses: The Memorials, London 1977, 2 Bde., hier Bd. 1, S. 40–41, Bd. 2, Taf. 52.

Tafel des Jean Moiien und seiner Frau Jeanne le Maire[191] sowie die Tafel der Marguerite d'Escornaix aus Nivelles[192] von 1461/62. In der Ausführung bezieht sich das zuletzt genannte Beispiel deutlich auf die herzogliche Votivtafel aus Basel (Abb. 66).

Im Spätmittelalter hatten sich Kunsthandwerker in den südlichen Niederlanden und in Flandern besonders auf die Herstellung von Messingplatten spezialisiert.[193] Hugh Keith Cameron lokalisierte Tournai als Herstellungsort jener Tafeln, die dann vor allem in Brügge verkauft und ins Ausland vertrieben wurden.[194] Aus Messing gegossene Grabplatten wurden graviert und zumeist mit einer lateinischen Randinschrift versehen. Ferner wurden Grabplatten aus Naturstein mit einer Messingeinlage geschmückt. Dabei waren es Stéphane Vandenberghe zufolge nicht Gold-, Kupfer- oder Messingschmiede, die die monumentalen Platten bearbeiteten, sondern Steinmetze, die Grabplatten aus Metall und Stein anfertigten und sich auf die Bearbeitung der hochwertigen Materialien erfolgreich spezialisiert hatten.[195] Daher war es oft der *tailleur de lame,* der nicht nur die Grabplatte gravierte, sondern auch als *tailleur de pierre* das Votivbild gestaltete.[196] Das Gravieren der Messingplatten glich dem Herstellungsprozess eines Steinschnittes oder einer Bronzegravur, wobei wie bereits erwähnt die Darstellung auf die Metallplatte aufgetragen und dann mit einem Beitel beziehungsweise Stichel, oft unter zu Hilfenahme eines Hammers, in das Metall geschnitten wurde.[197]

Die Votivtafel der Isabella von Portugal verweist aufgrund der Materialien und Ikonografie deutlich auf ihre Herkunftsregion, Tournai und den Hennegau. So wurde das Gestein des Kalksteinrahmens, der erst 1929 bei Restaurierungsarbeiten in der

191 Votivtafel des Jean Moiien und seiner Frau Jeanne le Maire. Bronze mit Messingauflage, 63 × 45 cm. Paris, Louvre, Vgl. Jos Destrée: Une plaque votive tournaisienne de 1453, in: Annales du Congres de la Fédération archéologique et historique de Belgique, 1927, S. 269–272.

192 Vgl. Douglas Michael Brine: Piety and purgatory: Wall-mounted memorials from the southern Netherlands, c. 1380–1520, PhD, Courtauld Institute of Art, University of London, 2006, 2 Bde., 2006, Bd. 1, S. 196ff.

193 Dazu etwa Malcolm Norris: Monumental brasses: The craft, London 1978; Norris 1977; Valentin Vermeersch: Grafmonumenten te Brügge voor 1578, 3 Bde., Brügge 1976; Cherry Kockerols: Medieval craftsmen: Goldsmiths, London 1992. – Die Messing- und Bronzeplatten wurden während des Mittelalters in das gesamte europäische Ausland exportiert, besonders in das Gebiet der Hanse. Beispielsweise bestellte der polnische Erzbischof Jstrzambiec 1422 eine gestochene Grabplatte in den Niederlanden.

194 Vgl. Hugh Keith Cameron: Flemish brasses of the fourteenth century in northern Germany and their use by merchants of the Hanse, in: Archaeological Journal, 143 (1986), S. 331–351.

195 Stéphane Vandenberghe: Brügger Bildhauerkunst und Kunstgewerbe in Europa, in: Valentin Vermeersch (Hg.): Brügge und Europa, Antwerpen 1992, S. 298–317, hier S. 316f.

196 Grete Ring: Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert, in: Paul Clemen (Hg.): Belgische Kunstdenkmäler, Bd. 1, München 1923, S. 269–291, hier S. 279.

197 Bisher ungeklärt ist die Frage, ob die bildliche Komposition der Tafel in Zusammenarbeit mit Messingschmieden bzw. Steinmetzen erfolgte, oder ob sich diese dem Künstler der Vorzeichnung unterordnen mussten.

Basler Kartäuserkirche wiederentdeckt wurde,[198] verschiedentlich als Tournaier Kalkstein, als «pierre de Tournai», bestimmt.[199] Allein diese Tatsache erlaubt es allerdings noch nicht, die Herstellung der Tafel in Tournai zu lokalisieren, da diese Gesteinsart als beliebtes Baumaterial in vielen Teilen der historischen Niederlande Verwendung fand. Vielmehr lässt sich die Messingplatte selbst in einen Zusammenhang mit der Tournaier Bildhauerkunst bringen. Grete Ring bemerkte bereits 1923, dass die Beschäftigung mit der Tournaier Plastik vorwiegend der Lokalforschung überlassen wurde.[200] Daher ist es nicht verwunderlich, dass bis heute keine deutliche Verbindung zwischen der Basler Tafel und der Tournaier Bildhauerschule hergestellt worden ist.[201]

Dass eine derart fein ziselierte Gravur erstmals in einem so grossen Format ausgeführt wurde und somit gewissermassen den grossformatigen Kupferstich vorwegnahm, macht die Basler Votivtafel zu einem einzigartigen Kunstwerk aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zudem veranschaulicht sie den ausserordentlichen künstlerischen Reichtum der Stadt Tournai, einer Exklave des französischen Königreiches, das sich neben Brügge, Brüssel und Gent als künstlerisches Zentrum etabliert hatte. Ein aus Paris stammendes, Ende des 14. Jahrhunderts gefertigtes Epitaph des am französischen Hof unter Karl V. tätigen Philippe de Mézières, welches aus drei Messingtafeln besteht, lässt vermuten, dass das Medium grossformatiger, gravierter Messingtafeln keinesfalls unüblich war. Die einzelnen Platten dieses Werks sind vergoldet und nielliert und zeigen eine thronende Madonna mit Stifter, darunter eine Kreuzigungsszene, gefolgt von einem Textfeld.[202]

Neben den heute kaum noch erhaltenen Messingtafeln fertigte man in den burgundischen Niederlanden vor allem flach reliefierte und gravierte Votiv- und Grabplatten aus Kalkstein.[203] Die Votivsteine beziehungsweise Epitaphien wurden zum Gedächtnis der Verstorbenen – neben deren Grabplatte – in die Wände der Kirchen eingelassen. Beispiele dafür finden sich noch heute zahlreich in den Kirchen der Stadt

198 Baer 1941, S. 532.

199 Berkemeier-Favre 2004, S. 34, sowie Quarré 1960, S. 38.

200 Ring 1923, 270f.

201 Wie zuletzt Berkemeier-Favre schloss man verschiedentlich von der Herkunft des Rahmens auf jene der Messingplatte, eine genauere Untersuchung des Entstehungskontextes blieb jedoch aus.

202 Epitaph des Philippe de Mézières, Ende 14. Jahrhundert. Nielliertes und graviertes Messing, drei auf einer Eisenplatte befestigte Tafeln, 85 × 37 cm. Paris, Konvent der Célestins, heute Antwerpen, Musée Mayer van den Bergh, Inv.-Nr. 461. Eine Abbildung findet sich bei Bruno Donzent / Christian Siret (Hg.): Les fastes du gothique: le siècle de Charles V., Katalog Galeries nationales du Grand Palais Paris, Paris 1981, Kat. Nr. 94, S. 143f.

203 Zur ‹Bildhauerschule› von Tournai vgl. u. a. Ring 1923. Eine Übersicht über die Epitaphien der südlichen Niederlande vermittelt die Dissertation von Douglas Brine, dem ich hier für seine Auskunftsbereitschaft danken möchte. Vgl. Brine 2006.

Tournai und ihrer Umgebung,[204] so etwa die Votivtafel des Willaume de Maude aus dem Jahr 1418 oder die Tafel von Nicaise de Grautwaut, Marguerite Gobierde, Kean de Grautwaut und Isabielle Mairesse, welche 1423 gefertigt wurde.[205] Letztere Tafel zeigt in drei Arkadenfelder aufgeteilt eine thronende Muttergottes mit dem segnenden Jesusknaben, zu deren beiden Seiten die vier genannten Personen kniend beten. Bemerkenswert ist, dass die gravierten Platten und Tafeln aus Kalkstein anscheinend grösstenteils farbig gefasst beziehungsweise die vertieften Flächen farbig gefüllt waren.[206] Dementsprechend sind etwa bei der in Kalkstein gravierten Votivtafel des Geistlichen Brice li Rois Reste einer roten Füllmasse in den vertieften Stellen zu erkennen.[207] Grete Ring ordnete diese farbigen, nicht reliefierten, sondern gravierten Votivtafeln,[208] die *pierres gravées*, einer Sondergruppe zu, bei denen die Figuren ausgespart sind und die Binnenzeichnungen durch geritzte Linien gebildet werden. Sie vermutete, dass der vertiefte Grund ursprünglich mit einer farbigen Masse bedeckt war, ähnlich wie beim *champlevé*, einer Technik der Emailkunst.[209] Diese Vermutung unterstützt die Annahme einer farbigen Gestaltung der Basler Tafel. Die Farbigkeit dieser Tafel wiederum bezeugt, wie malerisch die Gravuren und Flachreliefs wirken sollten und wie eng Malerei und Plastik in den südlichen Niederlanden beieinanderlagen.

Einzelne Beispiele gravierter beziehungsweise reliefierter Kalksteintafeln machen ferner deutlich, dass versucht wurde, die Materialbeschaffenheit von Messingplatten nachzuahmen, indem man bei Schriftzügen die höher stehenden Buchstaben vergoldete, während der Grund dunkel blieb.[210] Die Herzogin von Burgund versuchte

204 Einen katalogartigen Überblick über die noch erhaltenen Votivtafeln aus Tournaier Stein gibt Ludovic Nys: Les tableaux votifs tournaisiens en pierre 1350–1475, Brüssel 2001.

205 Tournaier Werkstatt, 1423. Tournaier Stein, 68 × 81 cm ohne Rahmung, 92 × 104 cm mit Rahmung. Celles, St. Christophe. Vgl. Nys 2001a, S. 215f.

206 Dazu Ludovic Nys: La pierre de Tournai. Son exploration et son usage aux XIII$^{ème}$, XIV$^{ème}$ et XV$^{ème}$ siècles, Tournai 1993, S. 124ff.

207 Tournaier Werkstatt, um 1390. Tournaier Stein, 66 × 46 cm. Anstaig bei Lille, Kirche St. Laurent. Vgl. Nys 2001a, S. 169f. Ein weiteres Beispiel einer ursprünglichen Kolorierung ist die Grabplatte aus Messing des Johannes van Heere und Gerardus van Heere, um 1390, Brüssel, Musées royaux d'art et d'histoire. Vgl. Ludovic Nys: Incised wall tablets in Tournai stone. Late fourteenth and early fifteenth century. A contribution to the question of the attribution of low relief mural carvings in Tournai stone, in: Transactions of the Monumental Brass Society, Vol. XV. Part 2 (1993), S. 90–118, hier S. 96.

208 Auch die reliefierten Tafeln waren grösstenteils farbig gefasst.

209 Ring 1923, S. 281. Für die farbigen Messingtafeln der Isabella von Portugal könnten zudem die im Format sehr viel kleineren emaillierten Paxtafeln französischen Ursprungs Vorbildcharakter gehabt haben. So zeigt beispielsweise eine farbig emaillierte Paxtafel eine Pietàdarstellung. Nordfrankreich: Paxtafel, um 1440. Silber, transluzides Email, Messing, 9,2 × 7,4 cm. Aufbewahrungsort unbekannt (ehemals Sammlung Brummer). Vgl. dazu The Ernest Brummer Collection. Auktionskatalog Galerie Spink und Koller, Zürich 1979, Bd. 1, Kat. Nr. 19, Abb. 252.

210 Vgl. Nys 2001a, S. 107.

hingegen nicht, das teure und aufwendig zu fertigende Material nachzuahmen, sondern liess ihre Stiftungen tatsächlich in Messing manifestieren. Auch die Zusammensetzung der Votivtafel aus zwei Bestandteilen, nämlich aus der eigentlichen Tafel und einem steinernen Rahmen, gründet auf einer Tournaier Tradition. Dementsprechend besteht etwa die bereits erwähnte Tafel des Nicaise de Grautwaut aus einer gekehlten und mit Rosen besetzten steinernen Rahmung, in der die eigentliche in Stein gravierte Votivtafel liegt.[211]

Ein weiterer Beleg der Tournaier Herkunft der herzoglichen Votivtafel und ihres Rahmens ergibt sich aus einem Vergleich mit anderen Rahmungen von in der Scheldestadt hergestellten Votivtafeln.[212] Beispielsweise weist die Votivtafel des Thierry de la Hamaide von 1415 aus Caudry bei Cambrai ähnliche aus Stein geschnittene Rosen an den Seiten sowie an der oberen Rahmenleiste auf, wie sie auch an der Basler Rahmung zu sehen sind.[213] Es ist folglich davon auszugehen, dass in Tournai nicht nur der mit goldenen Rosen verzierte Rahmen, in dem die Messingtafel liegt, gefertigt wurde, sondern dass auch die Platte selbst in der Scheldestadt entstanden ist.

Die Votivtafel hat Arbeiten von Basler Künstlern beeinflusst, etwa das Agnus-Dei-Ostensorium des Basler Münsterschatzes.[214] Das Schaugefäss für das wächserne Agnus Dei wurde vermutlich um 1460 von dem Goldschmied Hans Rutenzwig geschaffen. Papst Pius II. hatte 1460 die geweihte Wachsscheibe mit dem aufgeprägten Abbild des Gotteslammes der Stadt Basel geschenkt, nachdem er mit dem Erlass einer päpstlichen Bulle die örtliche Universität gegründet hatte. Mit dem Wechselspiel von graviertem Text und Bild bezieht sich die Goldschmiedearbeit deutlich auf die Tafel der Isabella von Portugal.

Die Darstellung einer Pietà schmückt des Weiteren eine als Andachtsbild verwendete gravierte Kupfertafel,[215] die nicht nur an die Votivtafel erinnert, sondern generell

211 Ebd. S. 215f.

212 Diese Tatsache lässt an der von Berkemeier-Favre vorgebrachten ausschliesslich marianischen Deutung der vergoldeten Rosen am Basler Rahmen zweifeln. Denn die ornamentalen Dekorationselemente an den Rahmungen von Votivtafeln etwa bei Gnadenstuhldarstellungen scheinen auch auf eine spezifische Darstellungskonvention zurückzuführen zu sein. Vgl. Nys 2001a, Fig. 33, S. 119, Kat. XXX, S. 225, sowie Kat. XXXIII, S. 232; Berkemeier-Favre 2004, S. 28f.

213 Tournaier Werkstatt: Votivtafel des Thierry de la Hamaide, Seigneur de Condé, um 1415. Tournaier Stein, 114 × 87 cm. Caudry, Chapelle St. Maxellende. Vgl. Nys 2001a, S. 190.

214 Hans Rutenzwig (?), Basel: Agnus Dei-Ostensorium, um 1460. Silber, getrieben, graviert, teilweise vergoldet, Edelsteinbesatz, teilweise vergoldet, Höhe 60,2 cm, Breite 22,5 cm, Tiefe 18,2 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 3862. Vgl. Historisches Museum Basel (Hg.): Der Basler Münsterschatz, Katalog Historisches Museum Basel, Basel 2001, Kat. Nr. 12, S. 54ff.

215 Oberrhein (?): Vesperbild. Kupfer vergoldet, 24 × 19,3 cm. Bayrisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. MA 3070. Vgl. Johann Michael Fritz: Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, Köln 1966, S. 374.

ein bemerkenswertes Beispiel der sich am Oberrhein damals entwickelnden grafischen Kunst darstellt. Die Mutter-Sohn-Gruppe ist umgeben von fein ziselierte Blattranken, die sich von einem eng kreuzschraffierten Grund abheben. Die vergoldete Kupferplatte wird um 1430 datiert. Falls die Tafel erst in der Auseinandersetzung mit der herzoglichen Votivtafel entstanden ist, wäre ihre Entstehungszeit allerdings etwa zwei Jahrzehnte später anzusetzen.

## Ikonografie

Die herzogliche Tafel folgt dem auf Tournaier Votivtafeln häufig zu findenden Kompositionsschema der Anbetung Mariens durch Stifter. Dass bei der Basler Messingtafel ebenso wie etwa bei der Madrider Kreuzabnahme Rogier van der Weydens aus der Zeit um 1435 ein Hochrelief als Vorbild gedient haben könnte,[216] verdeutlicht der Vergleich mit verschiedenen reliefierten Epitaphien und Votivtafeln im Umkreis von Tournai. Zugrunde liegt diesen Beispielen der Bildgedanke einer Anbetung Mariens, des Gnadenstuhls oder einer Kreuzigung, wobei die Donatoren jeweils von den hinter ihnen stehenden Patronen präsentiert werden. Diesem Schema folgen etwa die Votivtafeln des Amaury Doupont und seiner Frau Jeanne de Bally, um 1370 in einer Tournaier Werkstatt entstanden,[217] jene des Jacquemart Hannekart und der Isabelle Dupont von 1430 in Saint-Waudru in Mons sowie besonders deutlich die Tafel des Jean Dubos und der Catherine Bernards in Tournai von circa 1438.[218] Im letztgenannten Beispiel betet das Paar die in der Bildmitte thronende Muttergottes mit dem Kind an. Dabei befindet sich zur Rechten Mariens Jean Dubos mit seinem Patron Johannes dem Täufer, zur Linken seine Frau mit der heiligen Katharina (Abb. 67).

Neben den steinernen Beispielen existieren auch zwei Zeichnungen, welche die genannte Typologie aufgreifen. Die eine zeigt eine Stifterfamilie in Anbetung der

216 Die Anordnung der Figuren sowie die Körperhaltung Jesu bei der Kreuzabnahme finden sich bereits auf römischen Sarkophagen, die die Heimtragung des toten Jägers Meleager darstellen. Über diese Motivähnlichkeit hinaus wirkt die Wiedergabe der Personen wie eine zum Leben erweckte Skulpturengruppe. Vgl. Björn Christian Ewald / Paul Zanker: Mit Mythen leben: Die Bildwelt der römischen Sarkophage, München 2004, S. 74. Thürlemann schreibt die Kreuzabnahme als Einziger dem Spätwerk Robert Campins zu: Felix Thürlemann: Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grablegung: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins, in: Pantheon, 51 (1993), S. 18–45, sowie ders.: Robert Campin, der Meister von Flémalle, München 2002, S. 109ff. und Kat. I. 17. Vgl. auch Dirk de Vos: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999, S. 10–41, Kat. Nr. 4; Ders.: Flämische Meister: Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Köln 2002, S. 76f.

217 Die Grabplatte befindet sich heute in der Kirche St. Nicholas in Tournai, der ursprüngliche Standort ist unklar.

218 Für weitere Informationen und Abbildungen der genannten Beispiele siehe Nys 2001a, S. 155, Kat. II, Abb. 32 und 245, Kat. XXXVIII.

Madonna mit den Patronen des Stifterpaares, Jakobus dem Älteren und Katharina, in einem häuslichen Interieur (Abb. 68).[219] Das Blatt darf jener Gruppe von Werken zugeordnet werden, die unter den nicht klar zu trennenden Namen des Meisters von Flémalle, Robert Campins und Rogier van der Weydens zusammengefasst werden. Der Basler Votivtafel entspricht die Zeichnung in der allgemeinen Anlage, allerdings in geringerem Masse als der Tournaier Tafel der Dubos.[220] Die Zeichnung kann daher nicht in einen direkten Zusammenhang mit der Basler Messingtafel gebracht werden. Eine weitere Zeichnung vom Beginn des 19. Jahrhunderts dokumentiert ein nicht mehr erhaltenes Altarbild, welches Rogier van der Weyden für das portugiesische Kloster Santa Maria de la Victoria in Bathala, der Grablege des portugiesischen Königshauses, gemalt haben soll (Abb. 69).[221] Zu sehen sind Philipp der Gute, Isabella von Portugal sowie Karl der Kühne, die kniend die thronende Muttergottes anbeten. Im Unterschied zur Basler Tafel fehlen hier die Patrone des Herzogspaares sowie die beiden bereits verstorbenen Kinder. Beide Zeichnungen erscheinen als Varianten einer ihnen gemeinsam zugrunde liegenden Bildanlage, bei der es sich wahrscheinlich um eine Erfindung des Meisters von Flémalle handelte.[222]

Von der Ikonografie der bürgerlichen Votivbilder unterscheidet sich die Tafel der Isabella von Portugal insofern, als sie die Darstellung einer Pietà in das Typenvokabular der Tournaier Votivsteine und Grabreliefs einführt und damit eine Besonderheit im Kontext der lokalen Votivbilder darstellt. Denn Votivtafeln, die eine Pietàdarstellung präsentieren, sind aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht überliefert. Die häufigsten Motive bildeten stattdessen Darstellungen des Gnadenstuhls, der thronenden Muttergottes sowie der Kreuzigung. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte

219 Die Zeichnung existiert in zwei Versionen, wovon die des Louvre als Original betrachtet wird. Anonym: Madonna mit Stifterfamilie und Heiligen, um 1435. Feder mit Tinte auf Papier (laviert), 178 × 235 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 20.669. Sowie Feder auf Papier beige rosé, 179 × 245 mm, Paris, École nationale des Beaux-Arts, Ms. 661. Ausführliche Literatur dazu bei Ludovic Nys: À propos d'un dessin attribué au maître de Flémalle, conservé au musée du Louvre à Paris, in: Joost Vander Auwera (Hg.): Liber amicorum Raphael de Smedt, Bd. 2 Artium Historia, Löwen 2001, S. 47–62. Thürlemann hält das Blatt für das Werk des «Meisters der Löwener Trinität»: Thürlemann 2002, S. 200ff. Zur Debatte um die Werke und Personen hinter den Namen «Meister von Flémalle», Robert Campin und Rogier van der Weyden vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2008 sowie Thürlemann 2002.

220 Rolland sieht zwischen der Zeichnung und dem Tournaier Grabbild einen direkten Zusammenhang. Paul Rolland: Les primitifs tournaisiens: Peintres et sculpteurs, Brüssel 1932, S. 65ff.

221 Domingos Antonio de Sequeira: Madonna mit Kind und Philipp dem Guten, Isabella von Portugal und Karl dem Kühnen im Gebet, um 1808. Bleistiftzeichnung auf Papier, 112 × 200 mm. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv.-Nr. 3125. Sequeira vermerkte auf dem Blatt auch die Masse des verloren gegangenen Altars von 1 × 1,8 m. Lemaire vermutete Rogier van der Weyden als Künstler des Altarbildes, verwies aber auch auf Ähnlichkeiten mit einem Werk von Nabur Martins. Ausst.-Kat. Brüssel 1991, Kat. Nr. 46, S. 155f. Vgl. Quarré 1960, S. 34, und Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2008, S. 364f.

222 Vgl. Antje-Fee Köllermann: Kat. Nr. 12, Meister von Flémalle: Madonna mit Heiligen in einem Garten, in: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2008, S. 243f.

treten Darstellungen der Pietà auf, wie das Beispiel der Votivtafel des Jean de Fontaine demonstriert.[223]

Das Motiv der Pietà erscheint zunächst in der Skulptur des frühen 14. Jahrhunderts. Der anonyme Künstler der Basler Votivtafel dürfte es indes Beispielen der altniederländischen Malerei entlehnt haben, wo die Darstellung der trauernden Muttergottes in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein beliebtes Sujet bildete. Eine traditionsbildende Beweinungsgruppe findet sich in einem Teil des Turin-Mailänder Stundenbuches.[224] Das Kompositionsschema der Muttergottes, die den Leichnam ihres Sohnes in den Armen hält, ist hier bereits so ausgebildet, wie es auf zahlreichen Gemälden von Rogier van der Weyden und seinem Umkreis sowie auch bei Petrus Christus wiederkehrt.[225] Charakteristisch ist bei diesen Beispielen die Wiedergabe der Figuren, nämlich zum einen die bewegte Haltung Mariens und zum anderen der erstarrt herabhängende Arm Christi. Diesem Darstellungsschema entspricht die Basler Pietà jedoch nicht, da die Figuren auf der Votivtafel starrer und längst nicht so realistisch wirken.

Eine direkte Nachbildung der Basler Votivtafel im Medium der Tafelmalerei scheint in einem Gemälde aus dem 17. Jahrhundert vorzuliegen, welches im Château de Montmirey-la-Ville verwahrt wird und das seinerseits ein Gemälde aus dem 15. Jahrhundert zur Vorlage haben soll.[226] Hatte Pierre Quarré dieses verlorene Gemälde noch als ‹Urbild› für die herzogliche Votivtafel betrachtet,[227] wurde in der neueren Literatur nur allgemein auf die enge Verwandtschaft zwischen dem Gemälde und der Messingtafel verwiesen.[228] Das Gemälde im Château de Montmirey-la-Ville entspricht der Basler Tafel im Bildaufbau. Lediglich bei der Gestaltung der Gewänder und des Hintergrundes offenbaren sich einige wenige Unterschiede, woraus Quarré gefolgert hat, ein verlorengegangenes Gemälde müsse gleichermassen als Vorlage des

223 Votivtafel des Jean de Fontaine und seiner Frau Marie de Conty, um 1480. Tournaier Stein, 128 × 114 × 19 cm. Amiens, Musée de Picardie. Vgl. Nys 2001a, S. 145, Abb. 59.

224 Hand H: Pietà, Turin-Mailänder Stundenbuch, Tempera auf Pergament. 1904 zerstört, ehemals Universitätsbibliothek Turin, MS K. IV.29, fol. 49v. Eine Abbildung dieser Pietàdarstellung findet sich bei Maryan Wynn Ainsworth: Petrus Christus. Renaissance master of Bruges, Katalog Metropolitan Museum of Art, New York 1994, S. 38. Zu Pietàdarstellung und Vesperbild allgemein vgl. Walter Passarge: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.

225 Beispiele dafür sind die Beweinung auf dem *Miraflores-Altar* Rogier van der Weydens, die *Pietà* des Brüsseler «Meisters von 1448» aus der Abtei Drongen oder die *Pietà* des Petrus Christus (Werkstatt) aus dem Louvre.

226 Unbekannter Meister: Pietà mit Philipp dem Guten, Isabella von Portugal und Karl dem Kühnen im Gebet, Kopie aus dem 17. Jahrhundert nach einem verloren gegangenen Original. Öl auf Holz, 138 × 205 cm, Château de Montmirey-la-Ville (Dep. Jura).

227 Quarré 1960, S. 35.

228 Ausst.-Kat. Brüssel 1991, Kat. 43, S. 153.

Bildes im Château de Montmirey-la-Ville und als Modell der Basler Tafel gedient haben. Dieser Schluss erscheint mir jedoch zu hypothetisch.

Dem Basler Bildaufbau gleicht das ebenfalls nur in einer Kopie aus dem 17. Jahrhundert erhaltene gemalte Epitaph der Yolente Belle von 1420 aus dem Belle Godshuis in Ypern.[229] Bis auf die thronende Muttergottes mit dem Jesusknaben vor einem von Engeln gehaltenen Velum entsprechen Personal und Bildaufbau der Basler Tafel. Zur Rechten Mariens kniet Joos Bryde mit seinen vier Söhnen, protegiert vom heiligen Georg. In der linken Bildecke, über den Kindern, trägt ein Engel das Wappen mit Helmzier. Zur Linken Mariens knien anbetend Yolente Belle und ihre drei Töchter, vorgeführt von der heiligen Katharina. Ebenso wie in der anderen Bildhälfte trägt in der oberen Bildecke ein Engel das Wappenschild der Yolente Belle. Durch den nach hinten fluchtend angelegten Boden aus kleinen Platten wird ähnlich wie auf der Basler Messingtafel ein perspektivisches Raumgefühl erzeugt. Wie auf der Votivtafel der burgundischen Herzogin ist zudem der Hintergrund des Epitaphs ornamental gestaltet, hier mit einem Muster aus Sternen und Glocken.

Abgesehen von der Basler Messingtafel und den mit ihr verwandten Votivtafeln sowie dem Altarbild für das Kloster Bathala sind keine gemeinsamen Darstellungen von Philipp dem Guten, Isabella von Portugal und ihren Kindern bekannt. Als Einzelpersonen wurden die Mitglieder der burgundischen Herzogsfamilie in kniender Gebetshaltung wie auf der Basler Tafel hingegen auf verschiedenen Tafelbildern und Zeichnungen porträtiert.[230] Zum Beispiel erscheint auf einem Petrus Christus zugeschriebenen Gemälde die Herzogin wie auf der Basler Tafel vor einem Betpult in Begleitung der heiligen Elisabeth.[231] Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich eine Zeichnung, die vermutlich Isabella von Portugal beim Gebet darstellt.[232] Das Skizzenbuch des flämischen Malers Antoine de Succa (vor 1567–1620) enthält auf Folio 34 eine Nachzeichnung Philipps des Guten im Gebet vor einem Pult (Abb. 70).[233]

229 Epitaph des Joos Bryde und der Yolente Belle, datiert 1420, Kopie aus dem 17. Jahrhundert. Eiche, 62 × 117 cm. Ypern, Belle Godshuis. Vgl. Roger H. Marijnissen: Schilderijen: echt, fraude, vals, moderne onderzoekingsmethoden van de schilderijenexpertise, Brüssel 1985, S. 354ff.

230 Vgl. Jane Friedman: A new look at the imagery of Isabelle of Portugal, in: Source. Notes in the history of art, Vol. 1, No. 4 (1982), S. 9–12.

231 Petrus Christus (zugeschrieben): Isabella von Portugal und ihre Patronin Elisabeth von Ungarn, um 1460. Öl auf Leinwand, 59 × 33 cm. Brügge, Groeningemuseum, Inv.-Nr. O. 1614 I. Vgl. dazu Jeffrey Chipps Smith: The artistic patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419–1467), Diss. Ann Arbor 1979, S. 321, und Ausst.-Kat. Brüssel 1991, Kat. Nr. 51, S. 159f.

232 Vgl. Ausst.-Kat. Brüssel 1991, Kat. 47, sowie Stephanie Buck: Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog, Turnhout 2001, III. 2r.

233 Edition von Micheline Comblen-Sonkes / Christiane van den Bergen-Pantens: Les ‹Mémoriaux› d'Antoine de Succa, Bibliothèque royale Albert 1er, Brüssel 1977.

Mit den vorangegangenen Ausführungen wurde das künstlerische Spannungsfeld, in dem die Basler Tafel entstand, kurz umrissen. Die definitive Zuschreibung an einen bestimmten Künstler muss meines Erachtens jedoch hypothetisch bleiben.[234] Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten nicht abwegig erscheint mir die Annahme, die Entwurfszeichnung für die Votivtafel könnte im Umkreis von Petrus Christus entstanden sein.[235]

## Die Stiftung und ihr politischer Kontext

Unterhalb der bildlichen Darstellung erläutert eine in einem etwas kleineren Textfeld enthaltene Inschrift in gotischen Minuskeln dem Betrachtenden die Stiftung und die dargestellten Personen (Abb. 61). Neben der Bekanntgabe der Vergabungen fordert die Donatorin hier die Gegenleistungen der Klostergemeinschaft ein, nicht nur für sich, sondern für die gesamte Herzogsfamilie einschliesslich ihrer Vorfahren. Die Mönche werden explizit dazu aufgefordert, als fortdauernde Vermittler vor Gott täglich zwei Messen zu feiern – bereits zu Lebzeiten des Herzogspaares und später, zur Labung der toten Seelen. Dem Text zufolge stiftete die Herzogin insgesamt 1700 rheinische Gulden, von denen die Zellen E und F am grossen Kreuzgang der Kartause gebaut wurden (Abb. 39).[236] Aus den Zinserträgen sollte der Lebensunterhalt der in diesen Zellenhäuschen lebenden Mönche bestritten werden. Für die Feier von zwei Gottesdiensten pro Tag finanzierte Isabella zudem das benötigte liturgische Gerät, das Messornat der Mönche sowie eine Reihe von Paramenten.[237] Der Text schliesst mit

234 Auf die Brüder van Eyck als Künstler des Bildes weist meiner Meinung nach nichts hin. Vgl. Berkemeier-Favre 2004, S. 30.

235 An dieser Stelle möchte ich Till-Holger Borchert (Groeningemuseum Brügge) für seine Gesprächsbereitschaft danken.

236 Die Benennung der Zellen nach Buchstaben fusst auf den Anfangsbuchstaben verschiedener Bibelverse. Zelle E: «Existimo quod non sunt condigna passiones huius temporis ad futuram gloriam.» (Röm. VIII, 18); Zelle F: «Facite fructus dignos poenitentiae. Iam enim securis ad radicem arboris posita est.» (Luk. III, 8 u. 9).

237 Der gesamte Text liest sich folgendermassen (die Abbreviaturen wurden aufgelöst): «Illustrissima ac potentissima princeps · ysabellis filia Johan[n]is [Ausbruch] t algarbie atque domini cepte · / · duchissa burgu[n]die lotharingie brabancie et limburgie · Comit [issa flandr]ie arthesii burgu[n]die · palatina hanonie / holandie zellandie et namurci · Sacrii Imperii marchionissa ac d[omi]na frisie salinis at machlinie · salubriter / mota fundavit · in hac ecclesia conve[n]tuali ordinis cartusie situatata · In basilea minori duo anniversaria et duos / Religiosos eiusdem ordinis perpetuos intercessores apud deum ad duas missas celebrandas qualibet · die ·/ pro salute a[n]i[m]aru[m] excellentissimi principis d[omi]ni philipi ducis burgu[n]die eius mariti · et sue necnon domini / karoli burgu[n]die Comitis quadrile[n]sis eoru[m] filii Ac prosperitate ipsoru[m] adhuc modo vive[n]tiu[m] · Et dum ab hoc / seculo decesserint propter refrigeriu[m] a[n]i[m]aru[m] defunctoru[m] illustrissimaru[m] / memoriaru[m] Regis et Regine portugalie · ducis et duchisse burgu[n]die patru[m] et matru[m] p[re]fatoru[m] d[omi]ni et d[omi]ne et om[n]

dem Datum der Stiftung, 1433. An dieser Stelle ist die Messingplatte anders schraffiert und es hat sich mehr Farbmasse als auf der übrigen Tafel erhalten (Abb. 62).

Die Messingtafel ist nicht das einzige Dokument, welches an die herzogliche Stiftung erinnert. Im «Liber benefactorum» der Kartause wird diese in einem zweiseitigen Eintrag ausführlich bezeugt.[238] Für die Übergabe des Geldes ist hier das Jahr 1438 und für das liturgische Gerät 1446 angegeben. Eine weitere Urkunde, deren Original sich in den Archives de la Côtes-d'or in Dijon erhalten hat, bezeugt den Erhalt des Geldes in Raten im Jahr 1438 und benennt auch dessen Überbringer: Paul, den Sekretär der Herzogin, sowie Jean de Visen und Louis de Visen, beides Rezeptoren der Herzogin.[239]

Obwohl die Stiftung und besonders das zahlreich vergabte liturgische Gerät minutiös dokumentiert wurden, sind zu Herstellung, Transport und Anbringung der Votivtafel sowie über die Resonanz, welches das Kunstwerk im Kloster selbst erfuhr, keine schriftlichen Dokumente überliefert. Erhalten hat sich jedoch ein am 11. März 1434 in Basel von Kardinal Niccolò Albergati an Isabella von Portugal geschriebener

i[um] ⁘ / alioru[m] pro quibus predicta duchissa intendit oratione[m] fieri · Qui duo pred[i]c[t]i Religiosi ord[in]is cartusie a modo tenebu[n]t / et inhabitabu[n]t cellas signatas · prima[m] · litera[m] · E · et secunda[m] litera[m] · F · situatas in magno claustro istius sepedicte presentis / eccl[esi]e · ad cuius fu[und]d[a]t[i]one[m] et · p[er]petua[m] p[ar]ticipat[i]one[m] et · in om[n]ibus et sing[u]lis p[re]cibus · et aliis bonis spiritualibus factis et fiendis ab / om[n]ibus et sing[u]lis Religiosis istius d[i]c[t]e ecclesie · Prememorata d[omi]na Illustrissima dedit et contulit eis · summam ⁘ mille ⁘ / septinge[n]toru[m] · floren[um] Renensiu[m] insup[er] capellam ordinata[m] ad huiusmodi missas prelibratas celebrandas · munivit · calice / candelabris · pixide panis urceolis · asp[er]sorio · ac aliis sufficienter Vasis arge[n]teis · Casula · mappis · ac aliis orname[n]tis / ad s[er]vitium divinu[m] facie[n]dum requisitsis · Et alia q[uam] plurima bona fecit · p[re]d[ic]to ordini cartusie · Quadecausa relegiosi prior / et conve[n]tus · dicte ecclesie fueru[n]t b[e]n[e] conte[n]ti · et promiseru[n]t · sub obligat[i]o[n]e et ypotheca bonorum te[m] poraliu[m] sui / monasterii co[n]tinuare et p[er]ficere d[i]ctam fundatione[m] modo et forma sup[er]ius declaratis · et secu[n]du[m] tenore[m] ampliore[m] ⁘/ l[itte]ra[rum] doni p[re]dicti sup[er] hoc confectaru[m] · Acta fueru[n]t hec · Anno a navitate d[omi]ni ⁘ millesimo⁘ cccc° ⁘ tricesimo ⁘ tercio ⁘»

238 Liber benefactorum, fol. 4r, v. An dieser Stelle wird die Stiftung ausführlich erläutert, und es werden Dinge aufgezählt, die auf der Votivtafel keinen Platz hatten. So wird etwa der Kauf eines Hofes im badischen Egringen für 1000 rheinische Florin vermerkt, während offenbar von den verbleibenden 700, der ursprünglich 1700 rheinischen Florin die beiden Zellen am grossen Kreuzgang errichtet worden sind: «Pro harum quoque dotatione cellarum empta est curia notabilis in Egryngen, ex qua una cum bonis eidem anexis communiter proveniunt annuatim 40 quasi floreni Renensis vel circa.» Liber benefactorum, fol. 4v. Der Hof musste allerdings schon 1466 verlustreich wieder verkauft werden. Vgl. Baer 1941, S. 465.

239 Archives de la Côtes-d'or B, Archives de la chambre des comtes, 11676. Eine Abschrift der Urkunde befindet sich im Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchive, Kartaus, Urkunde Nr. 139; vgl. auch Berkemeier-Favre 2004, S. 15f.

Brief, der sich mit der geplanten herzoglichen Stiftung beschäftigt (Abb. 71).[240] Dieser offenbart, dass der langwierige Prozess der Stiftung nicht ohne Spannungen zwischen den beiden Parteien verlief. Kardinal Albergati, selbst Mitglied des Kartäuserordens, wendet sich in dem Schreiben persönlich an die Herzogin und agiert als Vermittler. Der Brief, der von der Forschung bisher kaum beachtet wurde,[241] gibt Aufschluss über den Verlauf einer hochdotierten Stiftung seitens einer prominenten Persönlichkeit und erlaubt dadurch auch Rückschlüsse auf andere Stiftungen. Es ist anzunehmen, dass sich die Herzogin, als sich Albergati 1434 wegen der Unstimmigkeiten im Zusammenhang ihrer Basler Stiftung an sie wandte, durchaus über dessen politischen Einfluss im Klaren war und daher den Einwänden des Kardinals nachgab. In dem Schreiben wird nicht über die einzelnen Vergabungen gesprochen, vielmehr stehen die hohen Forderungen der Herzogin – zwei Messen am Tag für sich und ihre Familie, die durch den Prior selbst zu lesen sind – im Vordergrund[242] – eine Leistung, die aufgrund ihres Ausmasses den gesamten Tagesablauf der Klostergemeinschaft bestimmt hätte. Albergati entgegnet der Herzogin, sie möge freiwillig geben und darauf vertrauen, dass die Mönche, sofern sie gut und gottesfürchtig seien, die Bitten Isabellas erfüllen und nicht nur zwei Messen beten, sondern die ganze Gebetsordnung und die Fürbitten des Klosters zur Verfügung stellen. Dies sei schliesslich mehr als jene zwei Messen:

> Retulit etiam nobis Illustrissima Ducissa Isabella petere ut prior ipse et conuentus promittant in perpetuum duas missas pro salute animarum vestrarum facere diebus singulis celebraris […]
>
> Et eos rogare cui datis ut pro vestra et vestrorum salute iugiter intercedant. Et ii qui recipiunt. Si boni viri sint et timentes deum sine dubio adimblebunt petitiorum celsitudis vestre et non solum duarum missarum sed omnium ordnum et suffragiorum monastii participem facient. Aliquid multo plus est quem duarum missarum tantummodo suffragiis adiuurari.[243]

240 Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus Q 5. Am 10. September 1432 kam Kardinal Albergati nach Basel, nachdem er sich seit dem Jahre 1431 auf einer Legation in Frankreich aufgehalten hatte. Eugen IV. ernannte Albergati am 1. März 1433 zu einem der Konzilspräsidenten, der Kardinal liess sich jedoch nicht einmal von der Konzilsversammlung inkorporieren. Vgl. Johannes Haller (Hg.): Concilium Basiliense, Bd. II: Die Protokolle des Concils 1431–1433: Aus dem Manuale des Notars Brunetti und einer römischen Handschrift, Basel 1897, S. 479; Monumenta conciliorum generalium seculi decimi quinti ed. Caesareae Academiae scientiarum socii delegati, I–II, Wien 1857–1873, Bd. II, S. 440, sowie Wolfgang Decker: Die Politik der Kardinäle auf dem Basler Konzil (bis zum Herbst 1434), in: Annuarium Historiae Conciliorum, 9 (1979), S. 112–153 und S. 315–400, hier S. 358.

241 Kurze Erwähnung des Schreibens bei Nicklès 1903, S. 91, und Paolo de Töth: Il beato cardinale Niccolò Albergati e i suoi tempi 1375–1444, Bd. 2, S. 293, jedoch ohne Auswertung.

242 Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus Q 5.

243 Ebd.

Die Herzogin scheint bei diesem Konflikt eingelenkt zu haben, denn die Inschrift der Votivtafel spricht nicht mehr vom Prior selbst, der die Messen lesen möge. Albergatis Engagement als Vermittler hinsichtlich der Stiftungen der Isabella von Portugal erklärt sich aus seiner Rolle als Ordensangehöriger, der den Kartäusern nach wie vor verpflichtet war und sich für ihre Belange einsetzte. Der Kardinal erscheint hier gleichsam als ein ‹Agent kultureller Vernetzung›.[244]

Obgleich die Inschrift der Votivtafel mit der Jahreszahl 1433 schliesst, konnte deren genaues Herstellungsdatum bisher nicht geklärt werden. Meiner Meinung nach handelt es sich bei dieser Zahl keinesfalls um ein versehentlich falsch eingetragenes Datum, wie von Casimir Baer angenommen wurde.[245] Baer argumentierte, man habe eigentlich 1438 schreiben wollen, dann aber unabsichtlich die Fünf (V) der römischen Ziffern weggelassen. Diese Argumentation scheint nicht stichhaltig, wurde doch die Jahreszahl – bis auf die 400 – gar nicht in Form von Ziffern, sondern im Wortlaut festgehalten: «millesimo cccc° tricesimo tercio». Auch Quarré vermutete, dass es sich bei der Jahreszahl 1433 auf der Votivtafel um einen Irrtum handelt und dass das eigentliche Stiftungsjahr 1438 ist, so wie es auch der Eintrag im «Liber benefactorum» belegt.[246] Das Schreiben Albergatis dokumentiert jedoch, dass über die herzogliche Stiftung bereits vor dem Frühjahr 1434 verhandelt wurde, vermutlich seit 1433, als die 22 Mann starke burgundische Delegation unter der Leitung von Jean Germain, Bischof von Nevers, zum Konzil nach Basel reiste.[247] Der Vorgang der Stiftung hätte sich somit über einen Zeitraum von mindestens 14 Jahren erstreckt.[248] Ich plädiere dafür, dass die Tafel bewusst mit der Jahreszahl 1433 datiert wurde, obwohl sie erst etliche Jahre später gefertigt worden ist. Die Jahreszahl 1433 wäre somit als ein Verweis auf den Beginn des Stiftungsprozesses zu verstehen.[249] Es ist davon auszugehen, dass die Votivtafel erst nach 1440 ausgeführt wurde, da Karl der Kühne, geboren 1433, hier als Junge dargestellt ist.[250] Neben der Basler Votivtafel findet sich ein weiteres Jugendbild Karls auf der Widmungsminiatur der Chronik des Hennegau aus

244 Bernd Roeck: Kulturtransfer im Zeitalter des Humanismus: Venedig und das Reich, in: Bodo Guthmüller (Hg.): Deutschland und Italien in ihren Wechselbeziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000, S. 9–29, hier S. 9.

245 Baer 1941, S. 534.

246 Quarré 1960, S. 29.

247 Zu den Beziehungen des Basler Konzils mit Burgund vgl. Joseph Toussaint: Les relations diplomatiques de Philippe le Bon avec le Concil de Bâle (1431–1449), Löwen 1942, sowie Helmrath 1987, S. 219ff. Die Gesandtschaft wohnte vermutlich im Hof der Hiltalinger in der Rheingasse 39–43. Vgl. Berkemeier-Favre 2004, S. 22.

248 Der letzte Eintrag im «Liber benefactorum», der die Schenkungen betrifft, datiert aus dem Jahr 1446.

249 Auch Berkemeier-Favre begründet die Nennung des Jahres 1433 mit dem Beschluss der Stiftung. Berkemeier-Favre 2004, S. 14.

250 Vgl. Bernisches Historisches Museum (Hg.): Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst, Katalog Bernisches Historisches Museum Bern, Bern 1969, hier Kat. Nr. 212, S. 322.

dem Jahr 1446, auf der Karl etwa zwölfjährig abgebildet ist. Da die Votivtafel in Mont-Renaud nicht vor ihrem Stiftungsjahr 1448 entstanden sein kann und die erst 1446 der Basler Kartause übergebenen liturgischen Geräte sowie Paramente in der Inschrift der Basler Votivtafel erwähnt sind, kann für die gesamte Werkgruppe eine Datierung um die Mitte des 15. Jahrhunderts angenommen werden.

Die Votivtafel ist folglich zu einem Zeitpunkt entstanden, als sich das Konzil von Basel mit der Wahl des Gegenpapstes Felix V. bereits politisch ins Abseits manövriert und Philipp der Gute Eugen IV. längst Obödienz geleistet hatte. Es gab zu dieser Zeit eigentlich keinen Grund mehr, in Basel präsent zu sein.[251] In den ersten Jahren des Konzils hingegen wäre die visuelle Präsenz der burgundischen Herzogsfamilie von grösserer Relevanz gewesen,[252] weil zunächst nicht absehbar war, wie sich das Kräftemessen zwischen dem Papst und der konziliaren Bewegung entwickeln würde. Da die Stiftung bereits 1433 getätigt wurde, war sie nicht nur an die Ordensniederlassung der Kartäuser, sondern vielmehr direkt an das Basler Konzil und seine kirchenpolitischen Protagonisten gerichtet. Dementsprechend dürfte der burgundischen Herzogsfamilie hinsichtlich ihrer politischen Intentionen zumindest in den ersten Konzilsjahren die bildliche Anwesenheit in Basel im Medium der Votivtafel nicht undienlich gewesen sein und es dürfte dem Stiftungsansinnen Isabellas von Portugal entgegengekommen sein, dass sich gerade in der Konzilsstadt eine Kartause befand,

251 Die traditionell guten Beziehungen zwischen der Kurie und Burgund erschütterten auch das Basler Konzil nicht, und Philipp der Gute erwies sich als einer der treuesten päpstlichen Anhänger. Als Eugen IV. das Konzil 1438 nach Ferrara verlegte, war Philipp der Gute einer der ersten Herzöge, der dem Papst Obödienz leistete und seinen Gesandten Jean Germain in die Stadt der d'Este schickte – ein politisch nicht zu unterschätzender Gunstbeweis. Vgl. Thomas Alexander Letz: Fürstliche Herrschaft und Kirche Brandenburg und Burgund in der Mitte des 15. Jahrhunderts, Berlin 2004, S. 79f. Elektronische Publikation der TU Berlin, Abruf 8.07.2008: http://edocs.tu-berlin.de/diss/2003/letz_thomas.pdf, sowie Monique Sommé: Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XV$^{e}$ siècle, Villeneuve d'Ascq 1998, S. 428.

252 Dass die Basler Stiftung der Herzogin von Burgund in einer direkten Verbindung mit dem Frieden von Arras steht, wie es Schauder annahm, scheint unwahrscheinlich. Doch tätigte Isabella von Portugal aus Anlass des Friedensvertrages vom 21. September 1435 eine Stiftung von Anniversarien und einer Kapelle an der Kartause Val-Saint-Esprit in Gosnay, die sie ebenfalls durch eine heute nicht mehr erhaltene Messingtafel manifestieren liess. Schauder bringt auch die Basler Stiftung in einen direkten Zusammenhang mit dem Friedensvertrag und dem diplomatischen Bemühen Kardinal Albergatis in Arras. Diese Position scheint indes die eigene Stiftungspolitik der burgundischen Herzogsfamilie zu wenig zu beachten und steht zudem in Widerspruch mit dem frühen Stiftungsdatum 1433. Dass Albergati in den Stiftungsprozess involviert war, belegt, wie oben beschrieben, der Brief des Kardinals. Schauder vermutete, Albergati habe im Rahmen des Vertragsabschlusses in Arras eine ähnliche Stiftung wie jene einer Seelenmesse und Kirchenschmuckes durch den französischen König Karl VII. in der Kartause von Champmol initiiert. Michael Schauder: Die Stiftungen der burgundischen Herzogin Isabella von Portugal an die Basler Kartause: Inhalt und Funktion, in: Poznanskie Towarzystwo Przyjaciol Nauk. Sprawozdania Wydzialu Nauk oder Sztuce 112, Poznań 1994, S. 209–217, hier S. 216.

in deren Memoria sie sich einschreiben konnte.[253] Wäre die Tafel kurz nach dem Beginn des Engagements der Isabella von Portugal 1433 nach Basel gekommen, hätte dem Kunstwerk als politischer Aussage eine noch grössere Wirkung innegewohnt. Denn der Burgunder Herzog und seine Frau waren bemüht, sich die jeweilige kirchenpolitische Lage zunutze zu machen, um dadurch ihre expansive Territorialpolitik zu unterstützen.[254] Die Herzogin markierte Präsenz an einem Ort, der weder zu ihrem Herrschaftsbereich gehörte noch zu den Orten, die sie selbst besucht hatte. Das Beispiel der Vergabungen der Isabella von Portugal verdeutlicht somit einmal mehr, wie gezielt Kunstwerke im Kontext diplomatischer Verhandlungen und politischer Ereignisse im 15. Jahrhundert eingesetzt worden sind.

## Abschliessende Bemerkungen

Dass nicht nur das in Basel tagende Konzil ein Grund für die monetäre Stiftung an die Kartause war, veranschaulicht die übrige Stiftungspolitik des burgundischen Herzogspaares. Isabella von Portugal und Philipp der Guten demonstrierten durch zahlreiche Stiftungen Verbundenheit mit religiösen Gemeinschaften und Bewegungen.[255] Das Wohlwollen des Herzogspaares galt einerseits dem Kartäuserorden[256] und andererseits den Bettelorden, die auffallend viele herzogliche Vergabungen für sich verzeichnen konnten. Daher profitierte nicht nur die Kartause von Champmol,[257] sondern es kamen auch andere Häuser im burgundischen Herrschaftsgebiet in den Genuss ihrer Stiftungen und Schenkungen, wie die Grande Chartreuse oder die Konvente in Beaune, Gent, Saint-Omer, Brüssel, 's-Hertogenbosch, Gosnay bei Betun,

253 Denn Philipp der Gute erkannte durchaus die taktischen und diplomatischen Möglichkeiten, die ihm das Basiliense in der Auseinandersetzung mit den Gegnern seiner expansiven Territorialpolitik und auch in wesentlich geringerem Masse mit Eugen IV. bot, auch wenn er ab 1438 Eugen IV. Obödienz leistete. Vgl. Helmrath 1987, S. 219f.

254 Vgl. Richard Vaughan: Philip the Good. The Apogee of Burgundy, London 1970, S. 215ff.

255 Vgl. Hermann Kamp: Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation, in: Barbara Welzel / Birgit Francke (Hg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande, Berlin 1997, S. 29–44, bes. S. 36.

256 Nachdem Philipp der Kühne die Förderung des Ordens zum Kennzeichen der eigenen Dynastie erhoben hatte, war diese Unterstützung eine logische Konsequenz.

257 Die grösste und bedeutendste Stiftung in Burgund im ausgehenden 14. Jahrhundert war die Kartause von Champmol. Der Konvent war statt mit den sonst üblichen 12 Mönchen mit 24, einem Prior sowie fünf Laienbrüdern besetzt. Als zentrale dynastische Grablege für die burgundischen Herzöge angelegt, wurde sie von exzellenten Künstlern wie Jean de Marvilles, Claus Sluter, Claus de Werve, Melchior Broederlam und zahlreichen anderen ausgestattet. Vgl. Renate Prochno: Die Kartause von Champmol: Grablege der burgundischen Herzöge 1364–1477, Berlin 2002.

aber auch der Konvent in Basel, wobei die Kartause von Gosnay neben der von Champmol besonders reich bedacht wurde.[258]

An den beiden Altären, die in den Nischen der Lettnerwand der Basler Kartäuserkirche in unmittelbarer Nähe des ursprünglichen Anbringungsortes der Votivtafel lokalisiert waren, könnten die täglichen Messen für die herzogliche Familie gelesen worden sein.[259] Denn in den Gewölbekappen, welche den Lettner überspannen, haben sich die gemalten Wappen der Herzogin erhalten, die für die Erfüllung der Pflicht des täglichen Messelesens das benötigte liturgische Gerät für zwei Altäre vergabte, wie der Text der Votivtafel berichtet. Zusammen – so lässt sich in einem Gedankenspiel rekonstruieren – ergeben die Votivtafel und die Altäre ein komplexes Ensemble. Durch den Anblick der Messingtafel, die mit ihrem Motiv auf eine mitleidende Begegnung mit den dargestellten Personen zielte, wurde der Betrachter eingestimmt auf Gebet und religiöse Kontemplation vor den Altären zum Seelenheil der Adelsfamilie unter dem Wappen Isabellas. Somit ist die Tafel im Kontext der gesamten Stiftung als luxuriöse Visitenkarte des burgundischen Hofes, gerichtet an die Kartause von Basel und ihre Besucher – und hier vor allem an das internationale Konzilspublikum – zu verstehen. Sie ersetzte mit dem Bild der herzoglichen Familie gleichsam deren leibhaftige Anwesenheit. In diesem Sinn verkörperte die Tafel – um mit Marina Belozerskaya zu sprechen – einen Teil der kreativen Selbstdarstellung der burgundischen Herzogsfamilie sowie das ästhetische Gesicht der burgundisch-herzoglichen Propaganda,[260] das die politischen Aktivitäten in Basel ergänzen sollte. Zugleich sicherten die Basler Votivtafel sowie die drei Tafeln für Champmol, Gosnay und Mont-Renaud die Memoria der herzoglichen Familie.

In Basel hat sich an keiner anderen Stelle der Stadt eine so konzentrierte Erinnerung an das Konzil und seine Gäste erhalten wie in der Kartause St. Margarethental. Neben der künstlerisch und historisch herausragenden Votivtafel der Isabella von Portugal waren es die Glasmalereien in den Kreuzgängen des Klosters, welche die Stifter selbst beziehungsweise deren Patrone in einer leuchtenden Galerie aus Glas bildlich (re)präsentierten. Das Kleinbasler Kloster avancierte während des Konzils durch die

258 Die Herzogin liess dort eine eigene Kapelle als vorübergehende Grablege errichten, falls sie im Norden sterben sollte und nicht gleich nach Dijon überführt werden könnte. Vgl. Monique Sommé: Le testament d'Isabelle de Portugal et la dévotion moderne, in: Publications de Centre Européen d'Etudes burgondo-médianes 29 (1989), S. 27–45.

259 Nachdem zunächst vermutet wurde, dass auch die Wandmalereien mit Kreuzigungsdarstellungen in den Lettnernischen von Isabella von Portugal gestiftet worden seien, lassen neuere Restaurierungsbefunde den Schluss zu, dass diese in der Zeit der Sophie von Rotberg entstanden. Ein gemaltes Wappen in der linken Kreuzigungsdarstellung weist zudem ein Mitglied der Familie Spitz als Stifter aus. Denkmalpflege Basel-Stadt, XB 982, Theodorskirchplatz 7, Kartause (Waisenhaus), Kirche, Lettner, sowie Riggenbach 1941 b, in: Baer 1941, S. 591ff.

260 Vgl. Marina Belozerskaya: Rethinking Renaissance. Burgundian arts across Europe, Cambridge 2002, S. 4f.

gestifteten Glasbilder, Wappen- und Totenschilde, Altäre- und Altarbilder, Wandmalereien sowie mithilfe des zahlreich vergabten liturgischen Geräts zu einem visuellen Kommunikationsraum, in den sich die Konzilsteilnehmer gezielt mit ihren je eigenen Stiftungen verorten und einschreiben konnten. Die Kartause bot somit eine Projektionsfläche, auf der sich die Konzilsgäste auf vielfältige Art und Weise verewigten.

# 5. MOBILE MEDIEN DES KUNST-TRANSFERS

# 5.1 Illuminierte Handschriften als Prestigeobjekte und Luxusgegenstände auf dem Konzil von Basel

## Basel als Büchermarkt

Die während des Konzils in Basel versammelte geistliche und weltliche Elite ermöglichte eine prosperierende Kunstproduktion und einen regen künstlerischen Austausch. Neben Künstlern wie Konrad Witz zog die Generalsynode speziell Buchmaler in die Reichsstadt, da die erhöhte Nachfrage an Handschriften durch die Konzilsteilnehmer eine fruchtbare Marktsituation schuf, die sich sowohl einheimische als auch fremde Illuminatoren zunutze machten. Basel selbst entwickelte sich in dieser Zeit zu einem wichtigen Ort der Buchherstellung und des Transfers von Büchern und Buchmalern. Das illuminierte Buch als portables Kunstwerk, Gebrauchsgegenstand und Luxusgut erhielt in diesem Kontext eine besondere Bedeutung als Medium des Kunsttransfers. Besonders neu entdeckte antike Werke, ihre Abschrift und Transmission, konnten vom Forums- und Marktcharakter des Konzils profitieren.[1]

Seitens der historischen Forschung haben vor allem Paul Lehmann, Jürgen Miethke und Johannes Helmrath ausführlich beschrieben, wie sich das konziliare Basel zu einem Forum humanistischen Gedankengutes entwickelte und immer wieder als Ausgangsort bei der Suche nach antiken Handschriften diente.[2] Während des 15. Jahrhunderts nahm Helmrath zufolge die Buchproduktion im Reich generell zu, doch durch das Konstanzer Konzil und vor allem während der ersten Phase des Basler Konzils bis etwa 1438 erhöhte sich die Handschriftenproduktion in der Schweiz um 400 Prozent.[3] Dementsprechend stiegen auch die Buchakquisitionen von Basler Bibliotheken an,[4] denn das Angebot an Handschriften war durch die besondere Kommunikationssituation auf dem Konzil so breit wie nie zuvor und bot vielen Teilnehmern die Möglichkeit, sich sonst nicht erhältliche Texte zu beschaffen.[5] Angesichts

1 Vgl. Helmrath 2004, S. 25.

2 Ebd., vgl. auch Paul Lehmann: Konstanz und Basel als Büchermärkte während der grossen Kirchenversammlungen, in: Ders.: Erforschung des Mittelalters. Ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze, Leipzig 1941, S. 253–279; Jürgen Miethke: Die Konzilien als Forum der öffentlichen Meinung des 15. Jahrhunderts, in: Deutsches Archiv, 37 (1981), S. 736–773, hier S. 757, sowie Remigio Sabbadini: Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV Florenz 1905, ND con nuove aggiunte e correzioni, Florenz 1967 und Uwe Nedmeyer: Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte, 2 Bde., Wiesbaden 1999.

3 Helmrath 2004, S. 25.

4 Ebd.

5 Der italienische Humanist Giovanni Aurispa entdeckte den Terenz-Kommentar des Donat in Mainz. Helmrath 1987, S. 173. Der Paduaner Bischof Pietro Donato reiste während des Basler Konzils nach

der Anwesenheit zahlreicher humanistischer Gelehrter ist davon auszugehen, dass Handschriften zum einen während liturgischer Handlungen Verwendung fanden, zum anderen aber auch ausserhalb der Messe präsentiert wurden, um das Interesse an antiken Texten sowie die eigene Sammelleidenschaft und Kunstsinnigkeit zu beweisen. Eine Vielzahl von Briefen belegt, wie Konzilsbesucher und Daheimgebliebene gezielt Handschriften untereinander bestellten, vor allem dann, wenn Konzilsväter den Rhein hinab nach Norden reisten.[6]

Im Rahmen der folgenden Ausführungen soll gezeigt werden, dass das Konzil von Basel nicht nur für die *scoperte* der italienischen Humanisten von Bedeutung war, sondern ebenso für die Herstellung kunstvoll gestalteter Handschriften. Von den im Kontext des Basler Konzils entstandenen illuminierten Handschriften haben sich vor allem liturgische Bücher erhalten. Die Bilder der Kodizes als eine Form der Repräsentation richteten sich neben ihrer liturgischen Funktion immer an einen Betrachtenden und markierten damit auch die soziale Position des Besitzers. In diesem Zusammenhang können Aufträge für reich ausgestattete Handschriften und deren späterer Gebrauch gerade in der Konzilsstadt Basel mit ihrem spezifischen Konzilspublikum als eine Form politischer Kommunikation und Repräsentation verstanden werden. Beispiele dafür bilden die Titelminiaturen in liturgischen Handschriften, welche in der Regel den Besitzer beziehungsweise Auftraggeber durch sein Wappen und personenspezifische Attribute ausweisen. Auch sind aufwendig ausgestattete Handschriften nicht nur als Insignien von Macht zu verstehen – vielmehr dienten sie häufig dazu, fehlende Macht zu kompensieren. Nicht zuletzt attestieren kostbar gestaltete Bücher ihren Besitzern ausserordentliche Kunstsinnigkeit, wie es etwa die Handschriften des Gegenpapstes Felix V. oder des Paduaner Bischofs Pietro Donato noch heute bezeugen. Damit sind Handschriften als frühe Sammlungsgegenstände einer Zeit zu verstehen, in der es noch keine autonomen Kunstsammlungen gab und beispielsweise Tafelbilder als Sammlungsobjekte noch keinen herausragenden Stellenwert besassen.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts galten Handschriften als wichtige Repräsentationsmedien kirchlicher Würdenträger, die neben dem Ornat in der Messe

Speyer, wo er den nach seinem Auffindungsort benannten Kodex Spirensis fand, einen antiken Kodex, der unter anderem römische Staatstraktate enthält. Vgl. Sabbadini 1967, bes. S. 114–124, 214–225, 243ff.; Ders.: Niccolò da Cusa e i conciliari di Basilea alla scoperta di codici, in: Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienzi morali, storici e filologichi, ser. V., vol. XX, Rom 1911, S. 3–40. Der Theologe Heinrich Toke kaufte auf einer Delegationsreise nach Prag zu Verhandlungen mit den Hussiten im Jahr 1433 zahlreiche Kodizes. Hildegund Hölzel: Heinrich Toke und der Wolfenbütteler «Rapularius», Hannover 1998, S. 59.

6 Francesco Pizolpasso bat beispielsweise Nikolaus von Kues um die Übersendung von Handschriften; vgl. dazu den Brief vom 17. Dezember 1432 aus Basel von Francesco Pizolpasso an Nikolaus von Kues, abgedruckt in: Erich Meuthen / Hermann Hallauer (Hg.): Acta Cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues, Bd. 1, Lieferung 1: 1401–1437 Mai 17, Hamburg 1976, Nr. 146, S. 85ff. Zahlreiche weitere Beispiele bei Sabbadini 1967, passim, sowie Helmrath 2004, passim.

sichtbar waren und über einen mobilen Charakter verfügten.[7] Die liturgischen Handschriften können daher nicht singulär betrachtet werden. Denn sie bildeten stets einen Teil des aus liturgischem Gerät, Altarbild und Paramenten bestehenden Ensembles, das für das Zelebrieren der Messe notwendig war und im Sinne einer ‹corporate identity› üblicherweise einem einheitlichen Dekorationssystem folgte. Die Hauptaufgabe der prestigeträchtigen Handschriften war es Christine Jakobi-Mirwald zufolge nicht, dass ihre Besitzer sie betrachten konnten, sondern, dass diese gleichsam daraus ‹hinausschauen› und sich bildlich präsentieren konnten: wahlweise in einem Porträt an prominenter Stelle, in einem Kolophon oder in einem Gedicht, in dem sich der Besitzer einer übergeordneten göttlichen Autorität empfiehlt.[8] Sowohl dem Auftraggeber als auch Gott sollte die künstlerische und materielle Opulenz der Kodizes entsprechen. Somit lag die Bestimmung von hochrangigen Handschriften vor allem darin, als Statussymbole Prestige und Reichtum, Bedeutsamkeit und Macht sowie Kunstsinnigkeit ihrer Besitzer auszudrücken. Deswegen wurden die illuminierten Handschriften bei ruhender Verwendung als Bestandteil der eigenen Büchersammlung verwahrt und bei aktiver Nutzung als Instrument zur Repräsentation eingesetzt.[9]

## Buchmalerei aus Basler Werkstätten: Die Vullenhoe-Bibel und die Handschriften des Bischofs Friedrich zu Rhein

### *Die Vullenhoe-Bibel*

Während des Konzils gab es verschiedene Möglichkeiten, Handschriften herstellen zu lassen. Entweder nahm der Auftraggeber privat einen Schreiber und einen Maler in Kost, welche dann für einen längeren Zeitraum für ihn arbeiteten. Beispiele für solche Auftraggeber sind etwa der Basler Bischof Friedrich zu Rhein und der Paduaner

7 Dabei ist die Sichtbarkeit der oftmals gemalten Wappen des Einzelnen als eine Signatur oder Marke zu verstehen, die viele persönliche und repräsentative Utensilien ziert, etwa Handschriften. Im Kontext liturgischer Handschriften ist zu beachten, dass in der Regel neben den Messbüchern auch Paramente, Kelch, Paxtäfelchen etc., also die gesamte liturgische Ausstattung, mit den gleichen Zeichen versehen waren und so ein komplexes, für den Betrachter gekennzeichnetes Ensemble bildeten. Dies ist besonders bei ganzen Altarstiftungen zu beobachten, wo obengenannte Gegenstände vom jeweiligen Stifter komplett gestiftet wurden. Vgl. Werner Paravicini: Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter, in: Otto Gerhard Oexle / Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte, Göttingen 1998, S. 327–389, hier S. 338.

8 Christine Jakobi-Mirwald: Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung, Stuttgart 2004, S. 215.

9 Vgl. Johann Konrad Eberlein: Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei, Frankfurt am Main 1995, S. 288. Obwohl Eberlein in seinem Buch Beispiele des Hochmittelalters bespricht, sind seine Aussagen zum Teil auch noch für das ausgehende Mittelalter zutreffend.

Bischof Pietro Donato. Oder man liess sich in einer Schreibstube der lokalen Klöster Handschriften anfertigen und diese dann illuminieren.

In Basel florierte insbesondere die Schreibstube der Kleinbasler Kartause, in welcher Konzilsbesucher Handschriften in Auftrag gaben. Den Kartäuserbrüdern war die Tätigkeit des Abschreibens und des Verfassens von Büchern durch ihre Ordensstatuten vorgeschrieben. «Bücherliebe und Bücherpflege» stellten mit den Worten Paul Lehmanns schon immer ein besonderes Anliegen der Angehörigen dieses Ordens dar.[10] Während des Konzils scheinen die Basler Kartäuser ihr in sich gekehrtes und nicht auf Gewinn ausgerichtetes Ordensverständnis allerdings geändert zu haben, denn sie öffneten zu dieser Zeit ihr Haus für Fremde, stellten auch teure Handschriften her und liessen ihre Kreuzgänge mit Hilfe monetärer Stiftungen von Konzilsgästen ausstatten.

Heinrich von Vullenhoe aus Utrecht war als Schreiber in der Basler Kartause tätig, der er seit 1427 angehörte und wo er kurz nach 1467 starb.[11] Mit seiner eleganten Zierschrift stattete er zahlreiche Bücher aus, darunter die nach ihm benannte Vullenhoe-Bibel, die zwischen 1435 und 1445 entstand und sich heute in der Universitätsbibliothek Basel befindet. Erhalten haben sich drei Teile der ursprünglich vierbändigen Bibel.[12] Zwar schrieb nachweislich Heinrich Vullenhoe die Bände; er zählt jedoch nicht zu den Illuminatoren dieser prachtvollen Kodizes. Wer diese waren, dazu gibt es bisher lediglich Vermutungen; ebenso wenig ist der Auftraggeber der Bibel bekannt.[13]

Im ersten Teil der Vullenhoe-Bibel, am Beginn des Buches Genesis auf Folio 7r, findet sich die grösste und am aufwendigsten gestaltete Initiale des Werks (Abb. 72),

10 «Libros quippe tanquam sempiternum animarum nostrarum cibum cuatissime custodiri et studiosissimi volumus fieri, ut quia ore non possumus, dei verbum manibus predicamus.» Zitiert nach Lehmann 1960, S. 124. Lehmann machte auf die Cassiodor entlehnte Devise Guigos I. aufmerksam, die in das 28. Kapitel der Ordensstatuten aus dem Jahr 1127 eingeflossen ist. Demzufolge dienten Bücher den Kartäusern als «Speise der Seele», die der Verbreitung des Wortes Gottes umso mehr zuträglich waren, als ihnen das Predigen mit dem Mund nicht gestattet war. Paul Lehmann: Bücherliebe und Bücherpflege bei den Kartäusern, in: Ders.: Die Erforschung des Mittelalters 5, Stuttgart 1960, S. 121–142, zuerst erschienen in: Miscellanea Francesco Ehrle, Bd. 5, Rom 1924, S. 364–389.

11 Vgl. Basler Chroniken I, S. 325f.

12 Heinrich von Vullenhoe: Biblia latina, 3 Bde., um 1435–1445. Pergament, 47,5 × 33,2 cm. Basel, Universitätsbibliothek, B.I.1.– B.I.3. Jeweils am Ende der Bände hat sich der Schreiber mit einem Kolophon verewigt, welches jeweils auch das Jahr der Fertigstellung enthält. Im ersten Band (B.I.3) ist auf fol. 198r zu lesen: «Finitum est hoc volumen anno domini mo. cccco . xxxvo. In profesto beati Gregori pape. Per manus fratris Henrici de Vullenhoe professi cartusiensis in Basilea minore. Deo gracias semper Amen.»

13 Die Unkenntnis über Auftraggeber und Illuminatoren erstaunt umso mehr, da es sich bei diesen Kodizes um Hauptwerke der Basler Buchmalerei aus der Konzilszeit handelt.

die Initiale I.[14] Sie leitet die Worte «In principio creavit deus» ein. Gewöhnlich erhält diese historisierte Initiale am Beginn der Genesis in ihrer Eigenschaft als erste grosse Illustration und als eine Art Frontispiz der Bibel eine exegetische Funktion. Dabei können typologische Parallelen zwischen Altem und Neuem Testament hervorgehoben oder moralische Aspekte durch die Akzentuierung des Sündenfalls herausgestellt werden. Andere Darstellungen wiederum legen einen Schwerpunkt auf eschatologische Elemente und verbinden dazu das Schöpfungsthema mit Hinweisen auf das Ende der Welt.[15] Bei der Vullenhoe-Bibel erscheint der Schöpfergott als Salvator Mundi besonders betont. Der Künstler dieser Miniatur verwendete damit neue, in Basel zuvor nicht bekannte Darstellungsformen und Stilelemente: Auf einem Grund aus Blattgold ist die Gestalt Gottes zu erkennen, darunter sind in kreisförmigen Medaillons die sechs Schöpfungstage beschrieben. Der Schöpfergott ist durch seinen Gesichtstyp sowie den Kreuznimbus eindeutig als Christus gekennzeichnet (Abb. 73). Durch das Motiv des auf der Weltkugel ruhenden Fusses hat Christus die Rolle des Salvator Mundi angenommen. Die Darstellung erinnert an die Genesisminiatur einer holländischen Bibel aus dem Umkreis des «Meisters des Zweder von Culemborg»,[16] weshalb als Buchmaler der Basler Miniatur ein niederländischer, womöglich Utrechter Künstler angenommen werden darf.[17] Vorlagen für eine solche Darstellung von Christus als Salvator Mundi finden sich in der altniederländischen Buchmalerei, etwa in einer Miniatur des Jan van Eyck im Turin-Mailänder Stundenbuch.[18]

Eine andere Hand malte im selben Band auf Folio 1r die Initiale F («Frater ambrosius; Epistula sancti Jeronymi presbyti ad Paulinum») mit der Darstellung des Hieronymus in seiner Schreibstube (Abb. 74). Mit dieser Initiale wird der Brief des Hieronymus an Paulus eröffnet, welcher der Genesis vorangestellt ist.[19] Auf goldenem Grund entwickelt sich hier der blaue Buchstabe F mit weiss herausmodelliertem Blattwerk. Im Raum, den die Innenfläche des Buchstabes bildet, sitzt der heilige Hieronymus in hellrotem Ornat hinter seinem Schreibtisch. Über die Rückenlehne seines Stuhles ist eine gelbliche Draperie geworfen und am Eckpfosten der rote Kardinalshut aufgehängt. Auf dem Fussbrett des Pultes sind Bücher in farbigen Einbänden zu erkennen. Der Plattenboden ist schwarz und golden gemustert. Die plastisch raumgreifende Wiedergabe des Heiligen scheint einen entfernten Reflex auf die Malerei des

14 Heinrich von Vullenhoe: Biblia latina, pars prima, datiert 1435. 197 fol., Pergament, 47,5 × 33,2 cm. Basel, Universitätsbibliothek, B. I. 3.

15 Andrea Worm: Das illuminierte Wort. Bildprogramme und Erzählstrukturen historisierter Initialen zur Genesis, in: Susanne Ehrich / Julia Ricker (Hg.): Mittelalterliche Weltdeutung in Wort und Bild, Weimar 2008, S. 99–132, S. 99.

16 Holländische Bibel, Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1199, fol. 5r.

17 Vgl. Schauder 2007, S. 27.

18 Vgl. Otto Pächt: Der Salvator Mundi des Turiner Stundenbuches, in: Per Bjurström u. a. (Hg.): Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum, Stockholm 1987, S. 181–190.

19 Zu dieser Miniatur auch Schauder 1991, S. 143.

Konrad Witz zu enthalten. Auch drängt sich ein Vergleich mit der Miniatur einer anderen dem «Meister des Zweder von Culemborg» zugeschriebenen illuminierten Handschrift auf: Die bereits im Zusammenhang mit Konrad Witz angesprochene Handschrift des Petrus de Herentals führt mit der Titelminiatur auf Folio 2v ein ähnliches Kompositionsschema vor Augen:[20] Die Haltung des lesenden Kardinals Lusignan in der niederländischen Handschrift (Abb. 29) ähnelt der des heiligen Hieronymus an seinem Schreibpult. Besonders augenscheinlich wird die Abhängigkeit der Vullenhoe-Miniatur von jener des «Meisters des Zweder von Culemborg», wenn man die identische Positionierung des roten Kardinalshutes am Lesepult betrachtet. Die Verwandtschaft der beiden Darstellungen darf als weiterer Beleg dafür gelten, dass Beispiele der Utrechter Buchmalerei in Basel rezipiert werden konnten.

Aufgrund stilistischer Unterschiede scheint es, dass verschiedene Künstler die einzelnen Teile der Bibel ausgestattet haben, und auch innerhalb eines Bandes scheinen jeweils mehrere Hände am Werk gewesen zu sein. Die Miniaturen wurden von Konrad Escher 1917 noch einer Basler Werkstatt zugeschrieben.[21] Michael Schauder sah darin erstmals die Hand eines Utrechter Meisters, der während des Konzils nach Basel gereist sei, möglicherweise im Gefolge des Utrechter Bischofs Zweder von Culemborg, um sich die gute Auftragslage durch die zahlreichen Konzilsgäste zunutze zu machen.[22] Diese These bleibt meiner Ansicht nach aber fraglich, denn bis auf die Genesisminiatur am Beginn des ersten Bandes findet sich in den zur Vullenhoe-Gruppe gehörenden Handschriften keine qualitativ vergleichbare Malerei. Vielmehr scheinen die Bilder in abgeschwächter Form holländische Miniaturen zu reflektieren, wie es etwa die zahlreichen Landschaftsdarstellungen in der genannten Bibel zeigen. Daher ist anzunehmen, dass während des Konzils illuminierte Handschriften sowie Einzelblätter mit Miniaturen aus Utrechter und anderen holländischen Ateliers in

20 Vgl. S. 99 der vorliegenden Arbeit.

21 Konrad Escher: Die Miniaturen in den Basler Universitätsbibliotheken, Museen und Archiven, Basel 1917, S. 152ff. Es ist nicht sicher, ob sich neben der Schreibwerkstatt auch eine Buchmalerwerkstatt im Kartäuserkloster befand.

22 Eine Rezeption der Utrechter Buchmalerei durch Basler Künstler zeige sich, so Schauder, in den Werken des Konrad Witz, besonders im Heilsspiegelaltar sowie in den Miniaturen der Vullenhoe-Bibel aus der Basler Universitätsbibliothek. So kann Schauder aus einem Vergleich mit Miniaturen Utrechter Herkunft eine bestimmte Malerhand für die Miniaturen der Basler Bibel ausmachen, nämlich den mit einem Notnamen versehenen «Meister A» einer Utrechter Handschrift, welche sich heute in Nürnberg befindet. In einem späteren Aufsatz präzisiert Schauder die Zuschreibungen: Der Meister dieser Nürnberger Historienbibel kann nun mit dem Namen «Meister des Alexander» bezeichnet werden, der aufgrund des Utrechter Schismas die nordniederländische Stadt verliess. Die Beweisführung anhand dieser Bildvergleiche bleibt in meinen Augen jedoch hypothetisch. Vgl. Schauder 1991 sowie Ders. 2007.

Basel rezipiert werden konnten.[23] Nachweislich brachte etwa der Utrechter Bischof Zweder von Culemborg sein Missale mit nach Basel.[24]

### *Die Handschriften des Friedrich zu Rhein*

Bereits vor der Fertigstellung des zweiten Bandes der Vullenhoe-Bibel entstand in den Jahren nach 1438 in Basel eine weitere Handschrift, das Brevier des Bischofs Friedrich zu Rhein, dessen Amtszeit von 1437 bis 1451 dauerte. Das in einen Winter- und einen Sommerteil gegliederte Brevier beinhaltet ein Psalterium mit den Psalmen, ein Antiphonar mit den Officium-Gesängen, ein Kollektar mit den Gebeten und Capitula, ein Lektionar mit den Lesungen sowie ein Hymnar mit den Hymnen des Stundengebetes.[25]

Der Winterteil *(Pars hiemalis)* beginnt mit einem Kalender der Basler Diözese, der neben den Hauptfesten wichtige, auf die geistliche Laufbahn des Besitzers bezogene Vermerke enthält, wie etwa die Aufnahme in das Domkapitel oder die Bischofsweihe.[26] Nach dem Kalender folgt auf Folio 9r des Winterteils eine Zierseite mit der historisierten Initiale B («Beatus vir. In primo nocturno antiphona») aus rosafarbenem Blattwerk und goldener Folie (Abb. 75). Zur Markierung des Psalmenbeginns kniet König David betend im Bildraum der Initiale in einer Landschaft vor der im Himmel erscheinenden Halbfigur Gottes. Rechts neben der Goldfolie der Initiale stehen vertikal angeordnet die gotischen Majuskeln EATUS VIR, abwechselnd golden und blau, vor entweder blauem oder rosafarbenem Grund. Am inneren Rand der Buchseite entwickelt sich bis unter die linke Kolumne ein goldener Stab, der von dem aus der Initiale herauswachsenden Blattwerk umschlungen wird. Unten am Seitenrand hält ein Engel in einem Diakonsgewand das mittlerweile schwarz gewordene, ursprünglich aber silberne Wappen des Friedrich zu Rhein. Dieses besteht aus einem viergeteilten Schild, welches in den Feldern eins und vier den roten Baslerstab zeigt. Die Felder

23 Vgl. Sterling 1971, S. 24f.

24 Missale des Zweder von Culemborg. Brixen, Bibliothek des Priesterseminars, Kodex C 20. Vgl. Eduard Scheiber: Niederländische Buchmalerei. Die Miniaturen des Culemborch-Missales in Brixen, Bozen 1992.

25 Breviarum Friderici de Rheno episcopi Basiliensis, pars hiemalis, 475 fol., 1437–1439. Pergament, 22,5 × 15,8 cm. Basel, Universitätsbibliothek, A. N. VIII. 28, sowie Breviarum Friderici de Rheno episcopi Basiliensis, pars aestivalis, 430 fol., 1437–1439. Pergament, 22,5 × 15,8 cm. Basel, Universitätsbibliothek, A. N. VIII. 29. Das Brevier wurde bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Fürstbischöflich-Baslerischen Archiv von Porrentruy aufbewahrt. Im Zuge der französischen Besetzung 1793 verlorengegangen, tauchten die beiden Bände des Breviers im 19. Jahrhundert wieder auf. Ein Antiquar aus Lausanne erwarb sie 1880;1892 gelangten die Bände in den Besitz der Basler Universitätsbibliothek.

26 Personalisierte Vermerke sind die Wahl durch das Domkapitel am 9. Januar und 9. Februar, der Empfang durch das Kapitel am 12. März sowie die Bischofsweihe am 5. April 1437. Nachträglich wurde der Tod des Bischofs mit dem Jahr 1451 vermerkt.

zwei und drei nimmt ein grüner Löwe in steigender Bewegung ein, dessen rote Krallen und Zunge heute nicht mehr sichtbar sind.

Im Sommerteil *(Pars aestivalis)* offenbart sich ein anderer Maler als im Winteroffizium: Harte und brüchige Gewandfalten, ausführliche Landschaftsbilder mit durch Strichelung modelliertem Himmel sowie eine reichere Durchbildung des Blattwerkes mit eingehender Modellierung und zahlreichen Überschlägen und Wendungen sind in dem 430 Blätter umfassenden Kodex zu beobachten. Auf der Zierseite dieses Bandes (fol. 8r) präsentiert wiederum ein Engel das Wappen des Friedrich zu Rhein (Abb. 76), und erneut leitet eine Darstellung König Davids in einer Initiale den Beginn der Psalmen ein. Im Gegensatz zum Winterteil hat sich hier der Farb- und Goldauftrag besser erhalten, auch wurden die Farben von vornherein leuchtender gewählt und die Blattranken kräftiger und raumfüllender wiedergegeben.

Auf Folio 103r des Winterteils findet sich ein Stifterbildnis des Bischofs Friedrich zu Rhein. In der Initiale B ist eine Zeremonie der Karfreitagsliturgie dargestellt, in welcher der Bischof in vollem Ornat vor einem Kruzifix kniet. Vor ihm steht sein Wappen, während hinter ihm ein Diakon die Zeremonie begleitet.

Das kleine Format der beiden Bände von knapp 22 × 16 cm lässt vermuten, dass das Brevier für den privaten Gebrauch des Bischofs bestimmt war. Die Herstellung der vierbändigen Vullenhoe-Bibel sowie des Breviers dauerten mehrere Jahre, und verschiedene Hände waren jeweils an der Illuminierung beteiligt.[27] Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten ist anzunehmen, dass die Bände der Vullenhoe-Bibel und das Brevier in derselben Werkstatt illuminiert wurden. Diese Werkstatt muss von beträchtlicher Grösse gewesen sein. Das Brevier beinhaltet jeweils auf der letzten Seite beider Bände einen Vermerk, der sich auf die Geschichte des Bestellers, nämlich auf die Stellung des Bischofs im Streit zwischen dem Konzil und Papst Eugen IV. bezieht. Damit enthält das Werk – abgesehen von seinem künstlerischen Wert – auch eine politische Aussage und dokumentiert zudem das Konzilsgeschehen. Zu lesen sind folgende Zeilen:

> Im Jahr 1438 wurde dieses Buch in vollkommener Ordnung vereinigt, geschrieben auf Kosten des edlen Basler Bischofs Friedrich zu Rhein, als er durch die Gunst Christi mit der Bischofswürde den Gipfel erreicht hatte, zu jener Zeit, als die heilige Basler Synode Eugen, im Papsttum der Vierte, wie einen Zöllner, Heiden und Unheiligen von der Kirche abschnitt, deren Rechte er selbst verachtet, gegen deren Glauben er viel Übel verbreitet und der in leichtfertiger Weise seine Stadt über den Erdkreis gestellt hatte. An seine Stelle setzt die Synode den Herzog von Savoyen, Amadeus, den Klosterbruder, der der Gott Liebende heisst, wenn dieser Name keine Täuschung ist. Als Papst wurde er Felix V. genannt. Unter seinen Wählern war dieser Friedrich einer. Und so möge er für sich hoffen, was immer von ewigem Ruhm zu erhoffen ist.[28]

27 Eine genaue Beschreibung der Handschriften mit den einzelnen Initialen findet sich bei Escher 1917, S. 144ff.

28 Deutsche Übersetzung zitiert nach Konrad Escher: Das Brevier des Bischofs Friedrich ze Rhin auf der Basler Universitätsbibliothek, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 14 (1915), S. 279–305, hier S. 283f.

Nach der Suspension Eugens IV. am 24. Januar 1438 und seiner Absetzung am 25. Juni 1439 durch das Konzil erfolgte am 5. November desselben Jahres die Wahl von Herzog Amadeus VIII. zum Konzilspapst Felix V. Nachdem das Konzil bereits stark reduziert war, wurden aus den verbliebenen Mitgliedern 32 Wähler bestimmt, unter ihnen der Basler Bischof Friedrich zu Rhein. Der konzilstreue Bischof spielte im Vorfeld der Papstwahl eine wichtige Rolle als Teil der Gesandtschaft zu Amadeus VIII. in das savoyische Ripaille und als Teilnehmer des Konklaves.[29] So enthält das metrische Gedicht in knapper Form die wichtigsten Ereignisse dieser schwierigen Konzilsjahre und wiederholt zudem einige Vorwürfe, die die Synode gegen Eugen IV. erhob.[30]

Neben dem Brevier gab Friedrich zu Rhein am Beginn seiner Amtszeit zwei weitere Handschriften in Auftrag, um sich die geistliche und weltliche Administration zu erleichtern: das Pfründenbuch («Liber marcarum»)[31] und das Lehensbuch. Letzterem kommt besondere Beachtung zu, ist es doch eine der wenigen weltlichen Handschriften, die sich aus der Konzilszeit erhalten haben. Das Lehensbuch wurde um 1440 geschaffen und befindet sich heute im Generallandesarchiv in Karlsruhe.[32] Der Kodex zeigt sich noch in seiner originalen Ausstattung: Der erhaltene Holzdeckel mit braunem Lederüberzug wird an den Ecken durch acht Messingbeschläge mit Tierdarstellungen geschmückt (Abb. 77). Jeweils in der Mitte der beiden Buchdeckel befindet sich das Wappenschild des Bischofs, aufgebracht auf einer kreisrunden Plakette aus Messing. Die Wappenschilde selbst bestehen aus oxidiertem Silber, in welches der Bischofsstab in transluzidem roten Email und der Löwe in transluzidem grünen Email eingelassen wurden. Die Goldschmiedearbeiten wurden möglicherweise vom Goldschmied des Basler Münsters, Heinrich Schweizer, im Jahr 1445 gefertigt.[33]

Im Unterschied zum Brevier gehört das Lehensbuch zum Verwaltungsschriftgut, welches durch eine reiche Illumination als Beispiel herrschaftlicher Repräsentation beeindruckt. Lehensbücher sind in Buchform angelegte Verzeichnisse über erfolgte Belehnungen, die in der Regel nach Lehensmännern geordnet sind. Das wichtigste Lehen des Fürstbistums Basel war die Grafschaft Pfirt, mit welcher der Herzog von Österreich 1361 belehnt wurde. Dieses politisch bedeutsame Ereignis wurde als Thema für die Titelminiatur des Lehensbuches ausgewählt (Abb. 78). Als Künstler für

29 Vgl. Sudmann 2005, S. 98.

30 Vgl. Escher 1915, S. 283f.

31 Liber marcarum, 1441, Archives de l'ancien Evêché de Bâle, Porrentruy, cod. 326.

32 Lehensbuch des Friedrich zu Rhein, um 1440, 195 fol. Pergament, 32,8 × 47,5 × 5,8 cm. Karlsruhe, Generallandesarchiv, Hfk-Hs. 133. Im Kodex selbst findet sich die Datierung 1441 in einem Gedicht, welches den Lehenseinträgen vorangeht: «M cum C quater X tot post I nectito simplex / tinitus codex fuit hic, sit criminis exlex / presul magnificus, qui contulit hunc Fridericus / de Reno natus sub tempore pontificatus / quinti Felicis, concilii Basiliensis / gracia sit locuplex, detur illi gloria duplex».

33 Timothy Husband, Kat. Nr. XV. Investiture Book, in: Ders. (Hg.): The treasury of Basel Cathedral, Katalog Metropolitan Museum of Art New York, New York 2001, S. 86.

diese Titelminiatur einerseits und für die 95 Wappendarstellungen der Lehensmänner andererseits wählte der Bischof andere Maler als für sein Brevier. Die Titelminiatur mit den Massen 20,6 × 27,8 cm präsentiert sich eingefasst in einen prächtigen Rahmen, welcher aus einer äusseren Einfassung aus Goldband (7 mm), einer zum Bild grenzenden inneren blauen Linie (7 mm) sowie sich zwischen den Linien erstreckenden floralen Ranken (20 mm) besteht. In den vier Ecken des Rahmens sind die Wappenschilde des Friedrich zu Rhein gemalt: links oben und rechts unten der rote Basler Stab, links unten und rechts oben der grüne Löwe. Das äussere Goldband mündet an den vier Ecken in grüne, rote und blaue Laubblätter.

Vorn im Bildraum ereignet sich die Belehnung des Grafen von Pfirt; dieser kniet vor dem Thron eines Bischofs und empfängt das Lehen. Der Graf ist zum einen durch seinen Rock in Rot-Weiss-Rot, den Farben Österreichs, und zum anderen durch das Banner von Pfirt mit zwei goldenen Fischen auf rotem Grund gekennzeichnet. Im Hintergrund wohnen unter einer loggienartigen Architektur und einem Torbogen 17 Personen der Belehnung bei. Ein punzierter Goldgrund bildet den hinteren Abschluss des Bildes. Auf der Rückseite der Miniatur ist mit dem Lehenseintrag die Erklärung der Darstellung gegeben: «Als ein here von oestreich sin lehen empfahen sol wu einem bischoff wu Basel.»[34] Damit ist der Graf von Pfirt, Rudolph IV., Erzherzog von Österreich, gemeint, welcher vom Basler Bischof Johann Senn von Münsingen 1361 zum ersten Mal die Grafschaft Pfirt als Lehen erhielt.

Es ist jedoch zu vermuten, dass die Darstellung kein historisches Ereignis, sondern vielmehr einen zeitgenössischen Lehenstag am Basler Münster zeigt. Lehenstage, wie sie in anderen Beschreibungen aus dieser Zeit wiedergegeben werden, scheinen auch in Basel nach dem Muster abgelaufen zu sein, dass der Bischof nach einer abgehaltenen Messe auf einem tribünenartigen Thron Platz nahm, um die Lehenseide abzunehmen.[35] Gleichwohl bildet die Szene eine fiktive Situation ab, denn der Herzog von Österreich hat den Quellen zufolge nie an einer solchen Zeremonie in Basel mit persönlichem Empfang des Lehens teilgenommen.[36] Da der im Bild dargestellte Bischof selbst nicht direkt durch Wappen gekennzeichnet ist, sich aber die einzelnen Teile des Wappens des Friedrich zu Rhein in den vier Ecken der Bildrahmung befinden, ist anzunehmen, dass sich Friedrich zu Rhein hier möglicherweise selbst ein bildliches Denkmal setzen wollte.[37] Ausserdem trägt der Bischof in der Miniatur ein

34 Lehensbuch des Friedrich zu Rhein, fol. 15v.

35 Vgl. Hermann Rothert: Die mittelalterlichen Lehnbücher der Bischöfe von Osnabrück (= Osnabrücker Geschichtsquellen Bd. V), Osnabrück 1932, S. 1f.

36 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2001, S. 86.

37 Zu den verschiedenen Zuschreibungen der dargestellten Personen vgl. Philippe Lorentz: Un peintre bâlois contemporain de Konrad Witz: le Maître de Friedrich zu Rhein, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 3 (2007), S. 30–36, hier S. 32; Suckale 1998, S. 60. Es ist allerdings anzumerken, dass eine dezidiert durch das Wappen des Bischofs Friedrich zu Rhein als ‹Porträt› ausgewiesene Miniatur im Winterteil des Breviers

Messgewand, welches aufgrund der mit Gold eingewebten Adler deutlich als Kaiser-Heinrichs-Mantel, einem zum Basler Münsterschatz gehörenden Messgewand, zu identifizieren ist.[38] Damit ist der Lehensherr im Bild einmal mehr als Bischof von Basel ausgewiesen.

Die Darstellung der drei Hunde als modische Accessoires im Vordergrund auf dem jegliche Perspektivität vermissenlassenden Plattenfussboden demonstriert unter anderem, wie vertraut der Künstler dieser höfischen Miniatur mit burgundischen Stilelementen war. Dabei greift er auf älteres Formenvokabular zurück, sind ihm doch weder die Techniken perspektivischer Raumdarstellung noch die modernere Figurenauffassung des etwa zeitgleich in Basel tätigen Konrad Witz bekannt. Doch der Auftraggeber scheint diesen Künstler, der sich stilistisch der Kunst aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts verbunden zeigt, bewusst gewählt zu haben. Während die Darstellung des Bildraums an burgundisch-westlichen Formelementen orientiert ist, entsprechen Gestaltung und Farbigkeit des Fleurons eher einer mit der internationalen Gotik im Gefolge der Hofkunst Wenzels IV. bekannt gewordenen Formensprache, welche auch in anderen Basler Handschriften zu beobachten ist.[39] So unterstreicht die Gestaltung dieser Titelminiatur die Rolle Basels und des Oberrheins als Transferort und Kreuzungspunkt verschiedener künstlerischer Stile.

Gemalt hat die Miniatur möglicherweise Hans Stocker, der in den Rechnungsbüchern des Fürstbischofs als «meister Hans Stokker, min Maler» bezeichnet wird.[40] Bei den übrigen Wappendarstellungen des Lehensbuches könnte es sich hingegen um Werkstattarbeiten handeln.[41] Die jüngere Forschung hat verschiedene Zuschreibungsversuche unternommen. Doch weder die These von Robert Suckale, der Künstler der Lehensminiatur sei der «Meister der Colmarer Kreuzigung», noch der Vorschlag von Philippe Lorentz, eine eigene Werkgruppe für den «Meister des Friedrich zu Rhein» um die Lehensminiatur zu konstruieren, lassen sich nachvollzie-

(fol. 103r) den Bischof anders wiedergibt als das Lehensbuch, und zwar mit einem jüngeren Gesicht und blondem langen Haar.

38 Vgl. Rudolf F. Burckhardt: Der Basler Münsterschatz, Basel 1933 (Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. II), S. 52f.

39 Jerchel beispielsweise vergleicht die Titelminiatur mit Werken des Spenlin-Illuminators, denn der mit einem reichen Rankenwerk ausgefüllte Rahmen der Titelminiatur stimmt mit vergleichbaren Rankendarstellungen des Spenlin-Illuminators überein. Heinrich Jerchel: Spätmittelalterliche Buchmalereien am Oberlauf des Rheins, in: Oberrheinische Kunst, 5 (1930/31), S. 17–82, hier S. 36.

40 Rott 1936, S. 123.

41 Suckale vermutet in Stocker sowohl den Maler der Titelminiatur des Lehensbuches als auch den Künstler der Kreuzigung der Dominikaner im Musée d'Unterlinden in Colmar (Oberrhein/Elsass: Kreuzigung, erstes Viertel 15. Jh. Holz, 126 × 87 cm). Diese Hypothese konnte jedoch bislang nicht durch Quellenbefunde bestätigt werden, und auch ein stilistischer Vergleich der beiden Bilder, die sich nicht nur in ihrem Medium – Buch- und Tafelmalerei – unterscheiden, kann diese Vermutung letztlich nicht eindeutig bestätigen. Suckale 1998, S. 61.

hen.[42] Bisher unbeachtet blieb die Tatsache, dass der Künstler die Miniatur selbst datiert und signiert hat. Auf der Schriftrolle, die ein Kleriker hinter dem Kopf des Bischofs in den Händen hält, sind nämlich – wenn man sie nach links gedreht liest – neben einer Inschrift die Jahreszahl 1440 und ein Künstlerzeichen in der Art eines Steinmetzzeichens zu erkennen.[43] Bereits das Vorhandensein einer Signatur und Datierung in einer Miniatur ist eine Besonderheit, entstammt das Signieren im Bild doch eher der Tafel- und Wandmalerei und ist in der Buchmalerei sonst kaum anzutreffen.

Im Ausgabenbuch des Bischofs Friedrich zu Rhein wurde die Herstellung des Lehensbuches und des Breviers durch die Zahlungen an die Handwerker vermerkt.[44] Dort ist zu lesen, dass ein gewisser Nikolaus den Auftrag erhielt, Brevier und Lehensbuch zu schreiben.[45] Über drei Jahre arbeitete der Dominikaner Nikolaus für Friedrich zu Rhein.[46] Damit wird deutlich, wie viel Zeit die Produktion umfangreicher Handschriften beanspruchte. Der Schreiber stand bei dem Bischof in Kost und erhielt jedes Jahr 14, insgesamt 42 rheinische Gulden.[47]

Im fürstbischöflich-baslerischen Archiv von Porrentruy befindet sich ein ebenfalls um 1440 datiertes Lehensbuch,[48] welches inhaltlich fast vollständig mit dem Karls-

42 Lorentz 2007.

43 Die vor der Jahreszahl geschriebenen Worte auf der Schriftrolle interpretiert Lorentz als «wer das oder der ander». Die dritte Zeile des Blattes mit der Datierung kann Lorentz allerdings nicht entziffern und seine Lesart scheint daher wenig überzeugend. Vgl. Lorentz 2007, S. 36, Anm. 12. Vielmehr lassen sich einem Hinweis von Christof Jeggle zufolge auf der Schriftrolle die drei Zeilen «wer das e de o / der riu der / qui v 1440», gefolgt von dem steinmetzartigen Zeichen, erkennen. Eine schlüssige Deutung hierfür steht allerdings noch aus.

44 Rott 1936, S. 123, sowie Marcel Clémence: Das Rechnungsbuch des Bischofs Friedrich zu Rhein 1437–1451, Lizentiatsarbeit Historisches Seminar Universität Zürich, 1992, S. 142f.

45 Rott 1936, S. 123; Romain Jurot: Die handschriftlichen Zeugen der Liturgie des alten Bistums Basel, in: Ausst.-Kat. Basel 2001, S. 310–317, hier S. 313.

46 Der Bericht des Pfarrers Théophile-Rémy Frêne aus dem Jahr 1775 von einem Besuch im bischöflichen Archiv von Pruntrut gibt Auskunft über die Herkunft des Lehensbuches: «Nach dem Mittagessen war ich im Archiv des Schlosses, das mir mit Erlaubnis des Kanzlers der Archivar Moser zeigte, der hier alles vorzüglich geordnet hat. Herr Moser erlaubte mir einen Blick auf das berühmte Lehen- und Wappenbuch des Bistums Basel. Es ist eine mehrere Finger dicke Pergamenthandschrift in Folioformat. Der Ledereinband hat Schliessen mit dem Wappen des Fürsten Friedrich zu Rhein. Unter diesem Fürsten wurde 1441, wie in dem Buche eingetragen ist, diese Handschrift durch einen Dominikaner aus Basel in schöner gotischer Schrift niedergeschrieben. Herr Moser sagte mir, dass man noch die Quittung für die Bezahlung des Schreibers besitze.» Zitiert nach: Jurot 2001, S. 313. Dieser Rechnungsbeleg ist heute nicht mehr erhalten, jedoch gibt die Beschreibung Auskunft über die Herkunft des Schreibers.

47 «Item die obgeschriben bücher han ich tun schriben in minem hus, in dry joren, de anno XXXVII / XXXVIII / XXXVIIII, und han einen schriber die dru jar by mir gehabt in miner kost, und gab im alle jar XIIII gulden ze lon, tut XXXXII guldin.» Zitiert nach Rott 1936, S. 123.

48 Vgl. Rudolf Wackernagel: Das Lehenbuch des Bisthums Basel, in: Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 4 (1889), S. 267–270. Lehensbuch des Friedrich zu Rhein, um 1440, 153 fol. Papier, 27 × 38 cm. Porrentruy, Archives d'ancien Evêché de Bâle.

ruher Kodex übereinstimmt. Es enthält wie der Karlsruher Band die Abschrift der auf die Lehen des Hochstifts Basels bezogenen Urkunden. Allerdings ist das aus 153 Blättern bestehende Buch fast schmucklos. Lediglich das zweite Blatt, welches im Gegensatz zu den anderen Seiten aus Pergament besteht, ist illuminiert. Auf einem grünen Rasenstreifen vor dunkelblauem Grund steht, fast die gesamte Fläche ausfüllend, ein Engel, der den von Mitra und Bischofsstab überragten Wappenschild des Friedrich zu Rhein trägt. Den Schild stützen an seiner unteren Rundung die Figuren eines Wilden Mannes und einer Wilden Frau.[49] Um drei Seiten des Bildes zieht sich ein florales Rankenornament, welches durch spielende Wildleute, Tiere und Blumen belebt wird. Auf der rechten Seite bedeckt es über farbigem Grund den ganzen Blattrand (Abb. 79).

Keiner der beiden Bände ist die Vorlage oder Abschrift des anderen, was sich aus den zwischen ihnen bestehenden Unterschieden ergibt. Die zwei Bände scheinen vielmehr für verschiedene Verwendungszwecke hergestellt worden zu sein. Das Exemplar aus Porrentruy wurde aus Papier gefertigt und enthält ein zeitgenössisches Register, was auf den häufigen Gebrauch des Bandes bei der tatsächlichen Verwaltungsarbeit mit den Lehen schliessen lässt. Der Karlsruher Kodex trägt dagegen kaum Gebrauchsspuren und Abnutzungen, was darauf hindeutet, dass das Buch eher bei seltenen, repräsentativen Zwecken zum Einsatz kam. Für die Illuminierung der einzelnen Handschriften wählte der Bischof Friedrich zu Rhein verschiedene Künstler, entsprechend den verschiedenen Aufgaben und Anforderungen der Kodizes.

## Die Handschriften des Pietro Donato

Neben dem Basler Fürstbischof Friedrich zu Rhein gaben auch auswärtige Konzilsgäste während ihres Aufenthaltes Handschriften in Auftrag. Doch wählten diese für die Illumination der Handschriften keine regionalen, sondern zugereiste Künstler. Pietro Donato (1380–1447) beispielsweise, ein aus Padua zur Generalsynode gereister Bischof und Legat Eugens IV., liess in Basel zum einen antike Kodizes kopieren und illuminieren, zum anderen liturgische Bücher neu anfertigen.[50] Bei der Wahl der Künstler für die Ausgestaltung der Handschriften wandte sich der Italiener unter anderem an den savoyischen Maler Péronet Lamy, der bereits für Herzog Amadeus VIII., den späteren Papst Felix V., seit Ende der 1420er Jahre tätig war.

49 Die Darstellung von Wildmenschen findet sich in der Basler Malerei und auf Basler Tapisserien häufig. Auf dem Basler Konzil, so ist überliefert, fand am Dreikönigstag 1435 eine Darbietung mit 24 kämpfenden wilden Männern mit werggefüllten Leinwandkeulen statt. Norbert H. Ott: Art. «Wildleute», in: LexMa, Bd. 9, Sp. 120–121.

50 Zur Kunstpatronage Donatos vgl. Ian Holgate: Paduan culture under the patronage of bishop Pietro Donato, in: Renaissance Studies, 16/1 (2002), S. 1–23.

Pietro Donato besass eine der am reichsten ausgestatteten Privatbibliotheken des Quattrocento, wie bei Vespasian da Bisticci zu erfahren ist:[51] «Aveva ragunato grandissima quantità di libri, a fine di fare una librería, della quale non ho notizia se egli la fece.»[52] Den florierenden Buchmarkt in der Konzilsstadt nutzte der bibliophile Bischof, um an neue antike Handschriften zu gelangen. Als Donato von Basel aus nach Speyer reiste, erwarb er dort die antike Handschrift «Notitia Dignitatum», ein römisches Staatshandbuch, als Teil des antiken Kodex Spirensis, von dem er in Basel eine Kopie herstellen und diese von Péronet Lamy mit 89 Miniaturen illuminieren liess.[53] Mit der Schrift jenes Schreibers, der den Kodex Spirensis für Donato kopierte, befindet sich in der Vatikanischen Bibliothek eine Handschrift mit den Komödien des Terenz. Diese wurde 1436 in Basel geschrieben, wie auf Folio 128v des Buches zu lesen ist: «Scriptum in concilio basiliensi anno MIIIICXXXVI». Ob Donato die Herstellung der Handschrift beauftragte, ist unklar. Während die Illuminierung des Bandes zunächst irrtümlicherweise Péronet Lamy zugeschrieben wurde, ordnete Giovanna Saroni die Hand einem italienischen Buchmaler zu, der in der Konzilsstadt aktiv war.[54] Diese Beispiele veranschaulichen zum einen die Bedeutung des Basler Konzils als Büchermarkt und zum anderen das Bemühen des Humanisten Donato um antike Handschriften.[55]

Darüber hinaus hat sich in der Pierpont Morgan Library in New York ein Lektionar erhalten, das 1436 in Basel geschrieben wurde, wie ein Eintrag des Giovanni di Baldo da Monterchio, Kaplan und Schreiber Donatos, im Buch belegt. Das Frontispiz gestaltete Péronet Lamy, während die übrigen Blätter weniger aufwendig von einem italienischen Künstler illuminiert wurden. Die Titelseite schmückt eine Geburtsszene mit der Verkündigung an die Hirten (Abb. 80).[56] Der Stil dieser Miniatur offenbart Lamys Vertrautheit mit der burgundisch-französischen Malerei, wie sie insbesondere beim Vergleich mit Werken des «Meisters von Boucicaut» augenscheinlich wird.[57]

51 Zur Bibliothek Donatos vgl. Paolo Sambin: Ricerche per la storia della cultura nel secolo XV. La biblioteca die Pietro Donato (1380–1447), in: Bollettino del Museo Civico di Padova, XLVIII (1959), S. 53–98.

52 Vespasiano da Bisticci: Vite di uomini illustri des secolo xv, hg. von Angelo Mai, Florenz 1859, S. 196.

53 Vgl. dazu Giovanna Saroni: La biblioteca di Amadeo VIII di Savoia (1391–1451), Turin u. a. 2004, bes. S. 99ff.

54 Saroni 2004, S. 104.

55 Das Kopieren und Illuminieren der antiken Kodizes stellt dabei nicht nur einen kulturellen, sondern auch einen zeitlichen Transfer dar.

56 Lektionar, um 1436. New York, Pierpont Morgan Library, M. 180. Abgebildet bei Saroni 2004, Tafel XIX. Vgl. auch Elsig 2006b, S. 119.

57 Vgl. Saroni 2004, S. 96f.

### *Das Pontifikale des Pietro Donato und seine künstlerische Gestaltung zwischen Böhmen und Italien*

Gegenstand verschiedener Kontroversen in der kunsthistorischen Forschung war bislang eine weitere, ausgesprochen wertvoll ausgestattete Handschrift: das Pontifikale Pietro Donatos.[58] Der 198 Blätter umfassende Prachtband befindet sich heute in der Vatikanischen Bibliothek. Das Buch schildert den Verlauf einer bischöflichen Messe und die dazugehörigen, alleine dem Bischof vorbehaltenen Weihehandlungen. Ein Wappen auf der Titelzierseite weist den Besitzer der Handschrift eindeutig als den Bischof von Padua, Pietro Donato, aus (Abb. 81). Mit grösster Wahrscheinlichkeit handelt es sich Andrea de Marchi zufolge bei dieser Handschrift um das «missale […] in quo continetur missae pontificales», das als Nummer 330 im zwischen 1443 und 1445 entstandenen Inventar der Bibliothek Donatos vermerkt wurde.[59] Geschrieben wurde das Pontifikale vermutlich jedoch bereits in der Mitte der 1430er Jahre.[60] Ab dem 14. Jahrhundert enthielten Pontifikalien häufig aufwendigen Bilderschmuck – zumeist Darstellungen der Weihehandlungen –, der sie zu kostbaren Statussymbolen machte.[61] Als ein solches konnte Donato das Pontifikale einsetzen, wie die prunkvolle Ausstattung des Buches deutlich vor Augen führt.

Das Missale scheint ein italienischer Schreiber geschrieben zu haben, möglicherweise Giovanni di Baldo da Monterchio, Kaplan und Schreiber Donatos.[62] Dieser führte auch das heute in der Pierpont Morgan Library befindliche Lektionar Donatos mit dem von Péronet Lamy illuminierten Frontispiz aus. Doch der Stil des wichtigsten Buchmalers des Pontifikales ist ein ganz anderer als der des aus Savoyen stammenden Lamy: So weisen – wie Jonathan Alexander zuerst festgestellt hat – sowohl der Figurentypus als auch die Farben in den Bordüren und Initialen der Handschrift darauf hin, dass es sich wohl um einen in Böhmen oder in böhmischer Malerei geschulten Meister handelt.[63]

58 Pontifikale des Pietro Donato, um 1433–1436. 32 × 23 cm. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8700.

59 Andrea De Marchi, Art. «Miniatore boemo», in: Ausst.-Kat. Trient 2002, S. 536–538, hier S. 536, und Sambin 1959, S. 97.

60 De Marchi datiert die Handschrift auf die Jahre zwischen 1433 und 1440. De Marchi, S. 536–538.

61 Zur historischen Entwicklung und Funktion des Pontifikales vgl. Eric Palazzo: L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge, Turnhout 1999.

62 Denn die filigranen Dekorationen, auch die der kleineren Initialen, scheinen mit denen des Lektionars Donatos aus New York identisch, welches 1436 in Basel geschrieben wurde. Daher ist anzunehmen, so argumentieren Alexander und De Marchi, dass Monterchio auch das Pontifikale ausgeführt habe. Jonathan J.G. Alexander: Missale des Bischofs Donato von Padua, in: Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln (Hg.): Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, Katalog Diözesanmuseum Köln, Stuttgart, Zürich 1992, S. 318, sowie De Marchi 2002, S. 536.

63 Ausst.-Kat. Köln 1992, Kat. Nr. 65, S. 318. Frühere Zuschreibungen gingen von einem süddeutschen (Salmon) oder venezianischen Miniaturisten (Dykmans) aus. Pierre Salmon: Les Manuscrits liturgiques latins

Hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung des Pontifikales verdienen die Titelzierseite (fol. 3r) sowie das Kanonbild (fol. 123r) besondere Aufmerksamkeit. Die Titelzierseite wird gänzlich von einem farbigen, breiten Rankenornament eingerahmt, welches zahlreiche Voluten formt (Abb. 81). Die eigentliche Bildhandlung findet jedoch in einem rechteckigen Bildfeld in der oberen Hälfte des Blattes statt. Eingefasst von einem breiten, ornamental gestalteten Goldrahmen zelebrieren ein Bischof und fünf weitere Kleriker vor dem Altar eine Weihe oder Segnung. Geschickt hat der Künstler dabei den Bildraum mit dem Raum der Buchseite verbunden. Denn die Messszene wird architektonisch von einem steinernen, bekrabbten und mit filigranem Masswerk verzierten Eselsbogen überspannt, der über den goldenen Rahmen auf das Pergament der Seite hinausragt. Unter dem Bildfeld sind folgende Zeilen zu lesen: «Misse infrascripte papales seu pontificales sunt et solempnes. Et per anni circulus».

Eine grosse kreisförmige, aus verschiedenfarbigen Ranken gebildete Volute fasst auf dem unteren Teil der Buchseite das von zwei Engeln gehaltene Wappen Pietro Donatos. Das von einer Mitra bekrönte Wappenschild befindet sich in einer Art Masswerk und wurde teilweise übermalt. Zu Füssen der Engel, noch innerhalb der Volute, posiert ein geflügelter Löwe, der auf die venezianische Abstammung der Familie Donato verweist. In den beiden die mittlere Volute flankierenden kleineren Rankenkreisen erscheinen der heilige Prosdocimus, der Legende nach erster Bischof von Padua, sowie dessen Diakon, der heilige Daniel von Padua.

Reich verwendete Dekorationselemente und Drolerien lockern das gesamte Rankenornament auf. Die in sich geschlossenen narrativen Elemente bilden dabei keine der Illustration untergeordnete Ergänzung, sondern fungieren als integraler Bestandteil der Seitengestaltung. Dem Künstler scheint es nicht so sehr um die Darstellung eines *mundus inversus* als vielmehr um eine groteske, auf das Spielerische und Scherzhafte gerichtete Darstellung gegangen zu sein. Auf den einzelnen Rankenblättern erheben sich Figuren, die jagen und gejagt werden: Ein Affe ersticht am rechten Blattrand mit einem langen Speer eine Eule, eine menschliche Gestalt durchbohrt mit einer Lanze eine Kröte, ein Mensch mit tierischem Hinterleib – vielleicht ein Kentaur – jagt einen vor ihm fliehenden Mann, Affen musizieren auf Dudelsack und Zupfinstrumenten, ein weiterer Affe besieht sich im Spiegel. Darüber hinaus beleben Szenen mit Eulen und Meisen, Skorpionen, Eidechsen und Nattern sowie Heuschrecken und Bienen das Rankenornament. Im Gegensatz zur zentralen Messszene, welche thematisch in den Text einführt, sind die Drolerien freier und ohne die strenge Vorgabe ikonografischer Konventionen gestaltet.[64] Der Illuminator konnte hier vielmehr seiner

de la Bibliothèque Vaticane 2: Sacramentaires, Epistolaires, Evangeliaires, Graduals, Missels, Vatikanstadt 1969, S. 169; Marc Dykmans: Le missel du cardinal Dominique de la Rovère pour la Chapelle Sixtine, in: Scriptorium, vol. 37, no. 2 (1983), S. 205–238, hier S. 223ff.

64 Vgl. Gerhard Schmidt: Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Bd. 2: Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa, Studien zum Herrscherporträt, Graz 2005, S. 18f.

eigenen Fantasie vertrauen und seinem Humor auf persönlichste Weise in ‹lächerlichen Ungeheurlichkeiten› Ausdruck verleihen. Auffallend oft erscheinen in und auf den Ranken kletternde kleine Affen, die in der mittelalterlichen Allegorik zumeist eine Verkörperung der niederen Sinnlichkeit und Eitelkeit bedeuteten.

Stilistisch adaptierte der Illuminator des Pontifikales herausragende Werke böhmischer Buchkunst aus der Zeit um 1400, wie folgender Vergleich deutlich macht:[65] Die in ihrer Polychromie charakteristischen, sich parallel zu den Rändern der Buchseite windenden Blattranken treten ähnlich in der Bibel König Wenzels (um 1390/1395)[66] und in der Bibel Konrad von Vechtas (um 1401–1403),[67] einem Unterkämmerer und Münzmeister König Wenzels IV., auf. In der zuletzt genannten höfischen Luxushandschrift,[68] die heute im Plantin-Moretus-Museum in Antwerpen verwahrt wird, finden sich nicht nur vergleichbare Rankenornamente, sondern es weisen auch einige Details der Drolerien Gemeinsamkeiten mit der Zierseite des Pontifikales auf. Augenfällig ist beispielsweise die verwandte Darstellung von auf den Ranken positionierten Löwen, welche jeweils einen Speer mit einer dreizackigen Spitze in den Pranken halten. Gleichermassen ist die böhmische Handschrift des Buchmalers in der Wiedergabe der Figuren wahrzunehmen: Die geschmeidige und weiche Stilisierung der Faltenwürfe lassen diese deutlich erkennen. Nicht zuletzt mutet die Gestaltung des Eselsbogens nordalpin an. Das ornamentale Vokabular des Donato-Messbuches steht damit unverkennbar in der Tradition der böhmischen Miniaturmalerei vom Ende des 14. Jahrhunderts.

Neben den beiden genannten Beispielen sind folgende Handschriften mit einem ähnlich schlanken Blattwerk, das durch auffällig stark ausgearbeitete lange Blattrippen in Grün, Gold, Blau und Altrosa geprägt ist, sowie mit einem das Bildfeld einfassenden Goldrahmen ausgestattet: ein Ptolemäus-Kommentar aus der Wiener Nationalbibliothek,[69] der ursprünglich aus der Bibliothek König Wenzels stammt, das Missale des Zbyněk von Hasenburg (Abb. 82) und eine um 1410 in Prag entstandene Martyrologie mit Texten des Benediktinermönches Usuard, die heute im Museu d'Art de Girona ausgestellt ist.[70]

65 Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 318.

66 Bibel Wenzels IV., Prag, 1390–1400. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2759–2764. Oder auch im Hasenburg-Missale, 1409. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1844. Vgl. zur böhmischen Buchmalerei Otto Mazal: Buchkunst der Gotik, Graz 1975, S. 79ff. oder Anton Legner (Hg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 2 Bde., Köln 1978, hier Bd. 2, S. 731ff.

67 Bibel des Konrad von Vechta, um 1401–1403. Antwerpen, Plantin-Moretus-Museum, M. 15.1–2.

68 Vgl. Josef Krasa: Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971, S. 222.

69 Vgl. Titelseite des Ptolemäus-Kommentars, um 1400. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2271.

70 Vgl. Barbara Drake Boehm u. a. (Hg.): Prague. The Crown of Bohemia, 1347–1437, Metropolitan Museum of Art, New York 2005, S. 228.

Die in den Darstellungen des Pontifikales ansatzweise vorhandene Plastizität und Perspektivität sowie nicht erwartete Verkürzungen wie etwa die des Tuches über dem Kelch erinnern dagegen an italienische Maltradition und sind wohl das Ergebnis eines Zusammentreffens mit italienischen, besonders venezianischen Malern im Gefolge Pietro Donatos, wie bereits De Marchi vermutete.[71] Gerhard Schmidt hat besonders auf den Paliotto des Altars hingewiesen, der einem italienischen Typus entspricht.[72] Auf diese Weise offenbart sich auf der Titelzierseite des Messbuches die Koexistenz von nordisch-böhmischen und italienischen Elementen.

Wie die Titelzierseite markiert auch das Kanonbild einen speziellen Ort in einem Messbuch. Ein Messbuch beinhaltet alle während der Messfeier gesprochenen und gesungenen Texte, darunter das Kanongebet «Te igitur». Dieses zur eucharistischen Wandlung, dem zentralen Teil der Messe, gesprochene Gebet erfährt in der bildlichen Ausgestaltung eines Missales besondere Bedeutung. So kennzeichnet ein Kanonbild den Beginn des Messkanons beziehungsweise des *Canon Missae,* der bildlich zumeist durch eine aus dem Buchstaben T entwickelte Kreuzigungsszene und die häufig hinzugefügten Symbole der vier Evangelisten dargestellt wird.[73] Im Spätmittelalter bildete das Kreuz in der Regel nicht mehr den Buchstaben T ab, blieb aber als Kreuzigungsbild an dieser Stelle im Buch erhalten.[74] Dies resultierte ferner aus der Bedeutung von Bildern als Markierungs- und Orientierungspunkte, da die Pergamentblätter der Kodizes nur in seltenen Fällen nummeriert waren. Die Kreuzigungsszene des böhmischen Meisters im Pontifikale des Pietro Donato (Abb. 83) hebt sich in ihrer Bildfindung und Ausstattung von anderen zeitgenössischen Beispielen ab. Zumeist beschränken sich Kanonbilder lediglich auf die Darstellung des Gekreuzigten mit Johannes dem Evangelisten und der Gottesmutter Maria auf einem als Kalvarienberg angedeuteten Bodenstück. Der Hintergrund wird dabei von einer eindimensionalen, häufig verzierten oder gemusterten Oberfläche oder von einer schemenhaft angedeuteten Landschaft gebildet. Von solcherart Beispielen unterscheidet sich die Kreuzigungsszene des Donatus-Pontifikales deutlich.[75] Von einem prunkvollen, mit Akanthus reliefierten Rahmen eingefasst, der dem der Messszene auf der Titelzierseite ähnelt, öffnet sich dem Betrachter hier der Blick auf eine für ein Kanonbild aufwen-

71 De Marchi 2002, S. 536.

72 Schmidt 2005, S. 87.

73 Im Frühen Mittelalter begann man die Initiale T durch ein Kruzifix zu ersetzen. Vgl. Jakobi-Mirwald 2004, S. 82.

74 Vgl. Jörn Günther: Handschriften und Miniaturen aus dem deutschen Sprachgebiet vom 9. bis zum 18. Jahrhundert, Katalog 5, Hamburg 1997, S. 130.

75 Vgl. etwa die Kanonbilder aus einem Messbuch Felix V.: Missale romanorum, Péronet Lamy, 1443–1445. Turin, Biblioteca Reale, Ms. Varia 168, fol. 113v. (Abb. in: Ausst.-Kat. Trient 2002, S. 547), oder das Missale vom Meister Michael, um 1425/1430. Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 128, fol. 221v, sowie das Missale des Wiener Collegium ducale, Wien, um 1425/1430. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig V 6, fol. 147v (beide abgebildet in: Schmidt 2005, S. 458).

dig ausgestattete Kreuzigung. Der Künstler inszenierte ein dichtgedrängtes, unübersichtliches Personenensemble, welches man gemeinhin nur von Tafelbildern kennt.[76]

Auch das mit dem Jahr 1409 datierte Missale[77] des Prager Erzbischofs Zbyněk von Hasenburg ähnelt gestalterisch dem Pontifikale des Paduaner Bischofs. Die Kanonbilder beider Bücher offenbaren mit der reichen Bevölkerung des Kalvarienberges, hinsichtlich der Rahmung der Kreuzigungsszene sowie bei der Verwendung von Medaillons mit den vier Evangelisten auf dem die Szene einfassenden Rahmen starke Parallelen. Möglicherweise diente das Kanonbild des Hasenburg-Missales (Abb. 84) sogar als direktes Vorbild für die Kreuzigungsszene im Pontifikale Donatos. Nicht nur die Evangelistenmedaillons deuten darauf hin. Auch Figurenbildung, Farbigkeit und Dekorformen des Messbuchs von Donato erinnern an die etwa dreissig Jahre früher entstandene Miniatur, die ihrerseits im Bildaufbau noch ganz in der Tradition der «Kaufmannschen Kreuzigung» aus der Berliner Gemäldegalerie steht.[78]

Verschiedentlich wurde in der Diskussion um die Herkunft des Buchmalers darauf hingewiesen, dass das Formenvokabular des Pontifikales nicht nur nördlich der Alpen, sondern auch im Veneto, bei Arbeiten Cristoforo Corteses vorkommt.[79] Die Darstellung der spätgotisch anmutenden Kreuzigung verweist laut Andrea De Marchi auf die Kenntnis Corteses oder Zanino di Pietros.[80] Daher könnte der böhmische Maler Donato auch von Basel nach Padua gefolgt sein und das Missale erst nach 1436 dort vollendet haben.

### *Zur Datierung der Handschrift*

Über die Entstehung des prachtvollen Messbuches herrscht in der Forschung vorwiegend folgende Meinung vor: Entweder habe der Buchmaler das Pontifikale direkt in Basel angefertigt – hier könnte Donato den Künstler akquiriert haben –, oder der möglicherweise aus Böhmen stammende Meister sei dem Bischof zurück nach Padua gefolgt und habe die Handschrift nach 1436 in der norditalienischen Stadt herge-

76 Einen ähnlichen Bildaufbau zeigt etwa die Kreuzigung Conrad Laibs (1449, Wien, Oberes Belvedere) oder die Kaufmannsche Kreuzigung (um 1350, Berlin, Gemäldegalerie).

77 Missale des Erzbischofs Zbyněk von Hasenburg, 1409. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1844.

78 Böhmisch: Kaufmannsche Kreuzigung, um 1350. 67,7 × 30,3 cm. Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Kat. Nr. 1833.

79 Giordana Mariani Canova: Per la storia della chiesa e della cultura a Padova: Manoscritti e incunaboli miniati dal vescovo Pietro Donato ai canonici Lateranensi di San Giovanni di verdura, in: Francesco G. B. Trolese (Hg.): Studi di storia religiosa padovana dal medioevo ai nostri giorni. Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele, Padua 1997, S. 165–185, hier S. 167, sowie De Marchi 2002, S. 536.

80 Vgl. De Marchi 2002, S. 538.

stellt.[81] Der Künstler dürfte aber auch ohne böhmische Wurzeln die für die dortige Formensprache typischen Ausdruckmittel erlernt haben können. Am Oberrhein, besonders in Strassburg, finden sich zahlreiche Kunstwerke, etwa die Kreuzigung des Hermann Schadeberg von um 1410, die sich an jenem Formenvokabular orientieren. Demzufolge konnte die oftmals böhmisch geprägte Formensprache des internationalen Stils auch am Oberrhein rezipiert werden.[82]

Gerhard Schmidt sowie Marc Dykmans vertreten jedoch eine andere These. Dykmans bemerkte, dass im Messbuch Martin V. und Kaiser Sigismund erwähnt werden. Dies lässt ihn auf eine mögliche Datierung Ende der 1420er Jahre schliessen.[83] Auch Schmidt schlägt vor, dass das Messbuch kurz nach der Bischofswahl Donatos, also bereits um 1428/1430, oder anderenfalls erst nach seiner Rückkehr aus Basel in Padua geschrieben und illuminiert worden sein könnte.[84] Für Letzteres spräche unter anderem, so Schmidt, dass der Maler der Messopferszene der Titelminiatur einen Paliotto, also die Verkleidung des Altarstipes, italienisch gestaltet habe. Keine Beachtung in Bezug auf die Frage der Datierung fand bisher die Tatsache, dass zufolge der Inkorporierungsliste des Konzils der Schreiber des Buches, Giovanni di Baldo da Monterchio, sich erst am 11. März 1435 inkorporieren liess.[85] Das heisst, sollte die Handschrift wirklich in Basel entstanden sein, wäre das erst ab Mitte des Jahres 1435 möglich gewesen. Da Donato Basel aber bereits im Mai des Jahres 1436 wieder verliess, hätte der Band in der knappen Zeitspanne von nicht einmal einem Jahr geschrieben und illuminiert werden müssen. Aufgrund der reichen, sicherlich sehr zeitaufwendigen Ausstattung der Handschrift erscheint mir dieser Zeitraum – zumal sich über das Winterhalbjahr erstreckend – sehr kurz und damit eine Datierung ans Ende der 1420er Jahre, wie sie bereits Schmidt und Dykmans vorschlugen, sinnvoller. Denn wo wäre es zweckmässiger und prestigeträchtiger gewesen, eine solche Handschrift zu nutzen und zu präsentieren, als in Basel?

81 So Alexander 1992, S. 318; F. Manzari: Art. «Messale del vescovo Pietro Donato», in: Giovanni Morello / Silvia Maddalo (Hg.): Liturgia in Figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana, Katalog Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom 1995, S. 112–116; hier S. 115; Mariani Canova 1997, S. 168; Andrea De Marchi: Art. «Messale pontificale», in: Giovanna Baldissin Molli / Giordana Canova Mariani / Federica Toniolo (Hg.): La Mininatura a Padova dal Medioevo al Settecento, Katalog Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte Padua 1999, Modena 1999, sowie De Marchi 2002.

82 Vgl. Philippe Lorentz: Un grand artiste à Strasbourg au tournant du XV$^{e}$ siècle: le Maître de la Crucifixion au Dominicain, Hermann Schadeberg, in: Ders. / Cécile Dupeux u. a. (Hg.): Strasbourg 1400: Un foyer d'art dans l'Europe gothique, Musée de l'Œuvre Notre-Dame Strassburg, Strassburg 2008, S. 36–53.

83 Dykmans 1983, S. 223ff.

84 Schmidt 2005, S. 86f.

85 Dean Loy Bilderback: The membership of the Council of Basle, University of Washington, Ph. D. 1966, S. 313.

### *Pietro Donato als Präsident des Basler Konzils*

Was motivierte Pietro Donato, sich ein so ausgesprochen luxuriöses Messbuch anfertigen zu lassen? Die Lektüre der «Vite» Vespasiano da Bisticcis gibt darüber Aufschluss. Im Zusammenhang mit dem Konzil von Basel-Ferrara-Florenz schreibt der florentinische Verleger und Buchhändler, dass damals viele annahmen, Donato werde zum Kardinal ernannt und dass er wie einer der Höchsten des römischen Hofes nach Basel zum Konzil reiste.[86] Zu diesem Bild passt ein höfisch ausgestattetes Pontifikale, das der Bischof in Basel einem grossen Publikum präsentieren konnte. Wenn Donato die Handschrift schon vor Beginn des Konzils in Padua anfertigen liess, wie es Schmidt 2005 postulierte, wäre Basel die ideale Bühne gewesen, um es zur Schau zu stellen.

Seit dem 18. Oktober 1433 hielt sich Donato als päpstlicher Legat in Basel auf und übte im Verlauf seines Aufenthaltes das Amt des Konzilspräsidenten aus.[87] Der Konzilspräsident vertrat den abwesenden Papst und war für die Leitung der Generalkongregation sowie der Sessionen zuständig.[88] Ab April 1434 bestand das Präsidium für die nächsten zwei Jahre aus den teilweise recht umstrittenen päpstlichen Legaten, die im Mai 1436 Basel verliessen.[89] In den Jahren 1434 und 1435 war Donato einer

86 «Ora, sendo creato il concilio di Basilea contro a papa Eugenio, avendovi a mandare uno presidente che vi stesse a rappresentare il papa, e tutte le cose che gli fussino apposte, giustificarle, andò a Basilea, come è detto, a nome del pontifice, come uno de' primi di corte di Roma, e de' più sufficiente che fussino in corte in quello tempo; e portovvisi molto bene, ed ebbevi grandissimo honore. Fu opinione di molti che fusse fatto cardinale; donde egli si procedesse che non fusse fatto, non so.» Vespasiano da Bisticci 1859, S. 196.

87 Antonio Menniti Ippolito: Art. «Pietro Donà», in: Dizionario biografico degli italiani, XL, Rom 1991, S. 789–794, hier S. 791.

88 Sudmann 2005, S. 41. Damit sollte vor allem vermieden werden, dass ein Beschluss der Generalkongregation von der Anwesenheit oder Zustimmung des Präsidiums abhängt.

89 Bisher wurde das Amt des Konzilspräsidenten Helmrath zufolge vor allem in Hinblick auf Giuliano Cesarini und seinen Nachfolger Louis Aleman betrachtet. Daneben fungierten aber auch der Interimspräsident des Jahres 1432, Philibert de Montjeu, sowie die päpstlichen Legaten Pietro Donato, Bischof von Padua, Giovanni Berardi, Erzbischof von Tarent, und Ludovico Barbo, Abt von S. Giustina von Padua, die ihr Amt trotz vieler Konflikte drei Jahre ausübten, als Präsidenten. Einen zentralen Streitpunkt in der Geschichte des Konzilspräsidiums bilden die heftigen Debatten der Jahre 1433 und 1435 über die Zulassung der päpstlichen Gesandten nach der Rücknahme der Auflösungsbulle Eugen IV. gegen das Konzil. Ein Grund des Konflikts war unter anderem die Frage, wie sich die Legaten inkorporierten, nämlich im Namen des Papstes oder auf ihren je eigenen. Erst nach langen Verhandlungen erfolgte im April 1434 eine Lösung des Konflikts. Statt im päpstlichen Auftrag sprachen die päpstlichen Legaten den Eid nun nur noch «propriis nominibus». Die Synode brachte damit zum Ausdruck, dass den päpstlichen Legaten in Basel keine eigene Jurisdiktion zukam und die bisherige Organisation des Konzils bestehen blieb. Für die nächsten zwei Jahre bestand das Präsidium aus mehreren Personen, von denen einer Pietro Donato war. Nachdem die päpstlichen Legaten im Mai 1436 Basel verlassen hatten, stand Cesarini wieder allein dem Konzil vor, zog sein persönliches Engagement jedoch allmählich zurück, bis im Februar 1438 Louis Aleman das Amt übernahm. Vgl. Helmrath 1987, S. 42; Sudmann 2005, S. 41, sowie Paul Lazarus: Das Basler Kon-

dieser Präsidenten, nämlich der Präsident der *cogregatio generalis*, der Generalkongregation.[90] Zu dieser beratenden und beschliessenden Plenarversammlung traten alle Konzilsmitglieder zusammen.[91] Die zunächst im Refektorium des Predigerklosters von Basel und dann wegen der wachsenden Anzahl der Konzilsteilnehmer im Münster stattfindende Generalkongregation tagte in der Regel einmal pro Woche, jeweils am Freitag.[92] Jedem Zusammentreffen der Versammlung ging eine Messe voraus, die zumeist von den Präsidenten der Generalkongregation geleitet wurde.[93] Damit hatte Donato als einer der Präsidenten des Basiliense eine liturgische Schlüsselposition inne und zelebrierte regelmässig Messen, bei denen er sich und sein Amt durch Artefakte wie ein Pontifikale besonders hervorheben konnte. Die exponierte Position Donatos auf dem Konzil verdeutlicht zudem die Beschreibung einer Fronleichnamsprozession durch den venezianischen Gesandten Andrea Gatari.[94] Gatari schildert, wie Donato unter einem Baldachin aus Goldstoff den Leib Christi in den Händen trug:

> Adj 27 del dito fo fata una procession per tuta la citade zoè per tute le parochie mostrando el corpo di Christo per le contrade con grande honor de dopierj et reliquie, a la qual fo tutti gardinalj, patriarchi, arcivescovj, vescovj, abadi, apparadj con mitrie bianche; e fonno in soma mitrie ottantatrè, andando tuti inanti el corpo di Christo con mirabile quantità de dopierj i qualj ge portava i soj famej avanti con le soe arme dipinte suso. Driedo a costoro venia molti prelati apparadi con reliquie in manno; driedo a loro el nostro Vescovo di Padoa soto un baldachino di panno d'oro, el quale portava in man el corpo di Christo. Erano le strade tute coperte de herba fresca et ale finestre era aparechiade cortine de razi; et fono in somma dopierj viij cento con grande impeto de zente.[95]

Der Bischof konnte sich mit Hilfe seiner Messbücher im gottesdienstlichen Kontext doppelt repräsentieren: In seiner Funktion als agierender Liturg stand er vor der Kon-

zil. Seine Berufung und Leitung, seine Gliederung und seine Behördenorganisation, Berlin 1912, S. 91ff. Eingehend untersucht wurde bisher nur die Präsidentschaft von Giuliano Cesarini und Louis Aleman. Lazarus 1912, S. 83–105, sowie Gabriel Pérouse: Le Cardinal Louis Aleman et la Fin du grand Schisme, Lyon 1904.

90 Der oft nur als «Paduanus» betitelte Bischof wird immer wieder als einer der Präsidenten der Generalversammlung des Konzils angeführt; vgl. Concilium Basiliense III, S. 291.

91 Vgl. Lazarus 1912, S. 135–151; Bilderback 1966, S. 79.

92 Lazarus 1912, S. 148f., sowie Sudmann 2005,S. 38f.

93 Sudmann 2005, S. 38, sowie Lazarus 1912, S. 148 und 298f.

94 Auch in den Konzilsakten wird über die Prozession im Jahr 1434 berichtet: «Die iovis XXVII maii fuit dies solemnitatis Corporis Christi, ob cuius reverenciam et honorem fuit processio valde solemnis per civitatem, dominis prelatis in suis habitibus pontificalibus existentibus, et celebravit missam dominus Paduanus episcopus alter presidencium sacri concilii.» («Donnerstag den 27. Mai war der Tag des Fronleichnamsfestes, weswegen voller Ehrerbietung und Würde eine sehr feierliche Prozession durch die Stadt stattfand; die Herren Prälaten in ihrer bischöflichen Kleidung und der Herr Bischof aus Padua, der andere Präsident des heiligen Konzils, zelebrierten eine Messe.») Zitiert nach Concilium Basiliense III, S. 106.

95 Concilium Basiliense V., S. 401f.

zilsgemeinde, vor anderen Liturgen sowie möglicherweise vor weltlichen Herrschern, die sein Handeln im Buch auf der Titelzierseite noch einmal manifestiert sahen. Dass die Miniaturen für ein bestimmtes Publikum sichtbar waren, belegt die bereits auf dem Konzil von Konstanz fest verankerte Konzilsliturgie. Die Überlieferung der auf dem Constantiense praktizierten und in Basel 1442 nochmals bestätigten Konzilsordo gibt Aufschluss darüber,[96] dass während der Messe verschiedene bedeutende Personen den Altar und demzufolge auch ein darauf befindliches Pontifikale sehen konnten: «Qui quidem praesidens vel celebrans associatus diacono et subdiacono ac aliis multis in habitibus ecclesiasticis sedet in cathedra in medio chori habens dorsum ad altare et vultum ad alios praelatos.»[97]

Nicht zuletzt gibt die Darstellung einer Messfeier auf der Titelzierseite des Pontifikales Donatos Aufschluss über die Verwendung von Büchern im Verlauf einer Messe (Abb. 81): Mehrere Personen stehen in der Nähe des Altars, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt, und halten zudem selbst Bücher in den Händen. Auch andere Buch- und Tafelmalereien dokumentieren eindrücklich den liturgischen Gebrauch von Büchern, so etwa die Mitteltafel des vom «Meister der heiligen Sippe» geschaffenen Gregoriusretabels aus dem Kloster Heisterbach.[98] Bilder mussten zudem in der mittelalterlichen Liturgie gar nicht direkt in den Ablauf einer Messe oder rituellen Handlung eingebunden werden: Für ihre Wirkmacht reichte die blosse Anwesenheit im sakralen Raum.[99]

96 Leo Koep: Die Liturgie der Sessiones Generales auf dem Konstanzer Konzil, in: August Franzen / Wolfgang Müller (Hg.): Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie, Freiburg u. a. 1964, S. 241–251. Ein aus dem Besitz des Ingolstädter Juraprofessors Hieronymus von Croaria herausgegebener Wiegendruck aus dem Jahr 1500 birgt unter dem Titel «Acta scitu dignissima docteque concinnata Constansiensis concilii celebratissimi» neben anderen Konzilsschriften am Ende des Bandes diesen kurzen Text der in Konstanz und Basel praktizierten Konzilsliturgie. Diese findet sich in der Univ.-Bibl. Freiburg im Breisgau unter M 1256, Fol. o 5v–o 6v. Abgedruckt auch in Mansi 27, 1229f.

97 Zitiert nach Koep 1964, S. 249.

98 Meister der Heiligen Sippe und Werkstatt: Mitteltafel des Gregoriusretabels aus dem Kloster Heisterbach, um 1495/1505, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 167. Bilder der Gregorsmesse geben generell Aufschluss über den Gebrauch und das Verhältnis von Bild, Buch und der «imago pietatis». Vgl. dazu Andreas Gormans / Thomas Lentes (Hg.): Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, Berlin 2007.

99 Vgl. Felix Heinzer: Reformliturgie: ihre Bücher und ihr Raum. Grundsätzliche Überlegungen am Beispiel Blaubeurens, in: Anne Moraht-Fromm (Hg.): Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung, Ostfildern 2003, S. 101–112, hier S. 102; allgemein z. B. Nicolas Bock u. a. (Hg.): Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.–30. September 1997, München 2000 oder Colum Hourihane (Hg.): Objects, images and the word. Art in the service of the liturgy, Princeton 2003.

### *Ein internationaler Hofstaat in Padua*

Für den humanistisch geprägten Bischof aus Padua scheint es wichtig gewesen zu sein, sich mit einem internationalen ‹Hofstaat› zu umgeben. In den Quellen finden sich neben dem anonymen, im böhmischen Stil malenden Künstler des Pontifikales Nachweise zu Niccolò Rempenich, einem Geistlichen aus Köln, oder Luberti Sassonia, einem Gelehrten aus Sachsen.[100] Ebenso war der deutsche Giovanni d'Alemagna, der auch Giovanni da Ulma genannt wird, ab 1431 in Padua nachweisbar und später für Pietro Donato tätig.[101] Zudem gilt Padua neben Genua und Venedig als eine jener oberitalienischen Städte, in welchen italienische Künstler wie Filippo Lippi nordalpine, insbesondere flämische, Kunstwerke kennenlernten.[102] Es erscheint daher nicht abwegig zu vermuten, dass aus Basel zurückgekehrte Konzilsgäste wie Pietro Donato und sein Gefolge solche Werke mit über die Alpen brachten.

Charakteristisch für die künstlerischen Transferleistungen im Messbuch Donatos ist die Amalgamierung verschiedener Motive und Darstellungsweisen. Hier wird das Neue, das Andere, in diesem Fall vor allem die Farbgebung des Akanthuselementes, auf das Tradierte geblendet, und bewirkt so eine Modifizierung von bekannten Stilelementen, die sich zu einem ganz eigenen Charakter verbinden. Darüber hinaus verdeutlicht das Arrangement der Drolerien, wie viele Gestaltungsmöglichkeiten ein Künstler im Rahmen eines explizit für den sakralen Gebrauch geschaffenen Werkes hatte, das nicht nur Artefakt, sondern ebenso Gebrauchsgegenstand war. Ein Buchmaler aus Böhmen oder ein im Stil böhmischer Buchmalerei geschulter Maler – auf einen solchen weisen vielfältige historisierende Rückgriffe auf Stilelemente aus der Zeit um 1400 hin – war für die Ausgestaltung des Messbuches besonders prädestiniert, da die ausserordentlich prächtige und traditionsreiche böhmische Buchmalerei im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts als eine der besten in Europa galt. Wenn auch über den genauen Entstehungszeitpunkt des Pontifikales keine eindeutige Aussage getroffen werden kann, so offenbart die prachtvolle Handschrift doch deutlich die Vielseitigkeit und Flexibilität einer Künstlerpersönlichkeit um 1430.

Verschiedene Faktoren wie die Mobilität des Auftraggebers, die Internationalität des Bischofshofes in Padua sowie die internationale Atmosphäre Basels bedingten einen regen künstlerischen Austausch im Umfeld Pietro Donatos. Das Legitimationsbedürfnis des norditalienischen Bischofs als einem der ‹ungewollten› päpstlichen

100 Vgl. Menniti Ippolito 1991, S. 792, sowie Sambin 1959, S. 65.

101 Im Februar 1437 unterzeichnete Donato einen Vertrag mit Giovanni da Ulma, für die Ausgestaltung der Kapelle San Massimo im Bischofspalast von Padua. In der Kapelle war das Leben des heiligen Maximus, des zweiten Bischofs von Padua, dargestellt. Vgl. dazu Holgate 2002, sowie ders.: Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the early history of the Ovetari chapel, in: Artibus et Historiae, 47 (2003), S. 9–29, bes. S. 24f. und S. 29.

102 Vgl. Eliot Woolridge Rowlands: Filippo Lippi's stay in Padua and its impact on his art, Ann Arbor, Michigan, 1983, bes. S. 122ff.

Legaten und Präsidenten des Konzils verstärkte wohl das Bedürfnis nach wirkmächtigen Repräsentationsgegenständen. Das Pontifikale Donatos demonstriert nicht nur anschaulich, wie sich böhmische und italienische Stilrichtungen in der Miniaturmalerei verbinden, sondern auch, wie der liturgische Raum des Basler Konzils es erst ermöglichte, solch glanzvolle Kunstwerke zu präsentieren und als Statussymbole nutzbar zu machen. Grundlegend dafür war jedoch vor allem eines: die ausserordentliche Kunstsinnigkeit des Paduaner Bischofs und des von ihm beauftragten Malers.

## Die Messbücher von Felix V.

Herausragende Beispiele der spätmittelalterlichen Buchmalerei Savoyens bilden die Werke der Künstler Jean Bapteur und Péronet Lamy. Im Auftrag Herzogs Amadeus VIII., des späteren Konzilspapstes Felix V., schufen diese beiden Meister ausserordentliche Miniaturen.[103] Der erste schriftliche Nachweis über den aus der nahe Genf gelegenen französischen Stadt Saint-Claude stammenden Lamy am savoyischen Hof findet sich im Mai 1432, als der Maler an der nach ihrem heutigen Aufbewahrungsort benannten «Escorial-Apokalypse» arbeitete.[104] Die Handschrift hatte Jean Bapteur, der als savoyischer ‹Hofmaler› bezeichnet werden darf,[105] bereits 1428 im Auftrag Amadeus VIII. zu illuminieren begonnen. Péronet Lamy war vor allem für die Gestaltung der Initialen und des Randornamentes zuständig. Daneben unterstützte er zur gleichen Zeit Jean Bapteur bei Wandmalereien im Schloss von Ripaille am südlichen Ufer des Genfer Sees, wohin sich Amadeus VIII. ab 1434 als Eremit zurückgezogen hatte.[106] Es ist der einzige verbürgte Nachweis über eine Tätigkeit Péronet Lamys ausserhalb der Miniaturmalerei. 1434 arbeitete Lamy für Herzog Amadeus VIII., noch im selben Jahr war er massgeblich an der Ausstattung eines Stundenbuches für Anne de Lusignan, der Frau von Herzog Ludwig von Savoyen, dem Sohn von Amadeus VIII., beteiligt. Danach scheint sich Péronet Lamy anlässlich des Konzils in Basel aufgehalten zu haben, um dort neue Auftraggeber zu finden. 1439 ist er wieder in Savoyen mit der Illuminierung eines Stundenbuches für Yolande de France beschäftigt. Neben ver-

103 Zur Buchmalerei in Savoyen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vgl. u. a. Sheila Edmunds: The missals of Felix V. and early Savoyard illumination, in: Art Bulletin, XLVI (1964), S. 127–141; dies.: New light on Bapteur and Lamy, in: Atti dell'Accademia delle scienze di Torino, CII, 1967/68, 501–554; Saroni 2004; dies.: I codici miniati, in: Ausst.-Kat. Turin 2006, S. 172–197. Zu Amadeus VIII. vgl. den Tagungsband Andenmatten / Paravicini Bagliani 1992.

104 Edmunds 1964, S. 133.

105 Jean Bapteur stammte aus Fribourg und liess sich 1427 in Thonon nieder, um in den folgenden Jahrzehnten für das savoyische Herzogshaus zu arbeiten. Das letzte Mal wird sein Name 1457 in einer Fribourger Quelle genannt. Vgl. Saroni 2004, S. 78f.; Stalles de la Savoie médiévale, Ausst.-Kat. Genf, 1991, S. 23–27, sowie Sheila Edmunds: Art. «Jean Bapteur», in: DoA, Bd. 3, S. 188f.

106 Zur Biografie Péronet Lamys siehe Saroni 2004, S. 95f.

schiedenen Tätigkeiten für Ludwig von Savoyen war der Illuminator mit prestigeträchtigen Aufträgen für Amadeus VIII. betraut, der mittlerweile vom Konzil zum Papst gekrönt worden war. Anfang der 1440er Jahre gestaltete Lamy den «Champion des Dames» von Martin Le Franc,[107] der wie Enea Silvio Piccolomini als Sekretär Felix V. beschäftigt war und für den Lamy bereits vor 1440 in Basel das Frontispiz für eine Handschrift der «Orationes» von Cicero ausgeführt hatte.[108]

Der Wegzug Felix V. und der päpstlichen Entourage am 16. November 1442 von Basel nach Lausanne scheint die Herstellung neuer liturgischer Schriften erforderlich gemacht zu haben. Jedenfalls liess Felix V. in der Folgezeit von Péronet Lamy und seiner Werkstatt zwei neue Messbücher illuminieren.[109] Beide Bücher sind komplementär angelegt und ergänzen sich inhaltlich in Hinblick auf die Liturgie: Im Messbuch aus der Biblioteca Reale in Turin finden sich die *ordines*, die Lesungen der Messe der hohen Feiertage wie Weihnachten, der Karwoche, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten, während das Messbuch aus dem Turiner Archivio di Stato die Lesungen für die Messen an den Festtagen der Heiligen enthält. Die erste Seite des letzteren Missales präsentiert das Wappen Felix V., bestehend aus dem Wappenschild Savoyens, nämlich einem weissen Kreuz auf rotem Grund, und den päpstlichen Insignien, den Schlüsseln Petri sowie einer Tiara.[110] Das Wappen wird in diesem Missale aussergewöhnlich oft, im Ganzen zwölf Mal, abgebildet. Insgesamt besteht die Illuminierung dieser 223 Pergamentblätter umfassenden Handschrift aus 112 figürlichen, 755 mittleren und 1225 kleineren Initialen.[111]

Das Missale aus dem Archivio di Stato ist besonders für die innovativen, teils humoristischen Bildfindungen der historisierten Initialen berühmt, die auf wörtlichen Umsetzungen der Bibelverse beruhen. Dies offenbart sich etwa bei der Illuminierung der Initiale R am Beginn von Jesaja 45,8 als Introitus zum dritten Sonntag der Adventszeit auf Folio 6r. In der Verbildlichung des Verses «Rorate celi de super et nubes pluant iustum: aperiatur terra et germinet salvatorem.»[112] sieht man eine dunkle

107 Das Frontispiz zeigt Martin Le Franc, wie er sein Buch Philipp dem Guten offeriert. Champion des Dames, ca. 1442. Brüssel, Bibliothèque royale, MS. 9466.

108 Cicero, Orationes. Genf, Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, MS. lat. 101. Vgl. dazu Saroni 2004, S. 107 und S. 198; dies.: Kat. Nr. 55 Péronet Lamy, in: Ausst.-Kat. Trient 2002, S. 545ff.

109 Missale romanorum, um 1445. Turin, Archivio di Stato, Ms. J.b.II.6, Und: Missale romanorum, um 1443. Turin, Biblioteca Reale, Ms. Var. 168. Vgl. Saroni 2004, S. 190ff., sowie Katalogeinträge Saroni, in: Ausst.-Kat. Turin 2006, S. 191ff., jeweils mit ausführlicher Bibliografie. Zur Mitarbeit von Werkstattmitgliedern bei der Illuminierung der Messbücher vgl. Saroni, die den in Quellen erwähnten Guillermo Pinocti als Mitarbeiter in Erwägung zieht. Saroni 2004, S. 69.

110 Eine Abbildung findet sich in: Ausst.-Kat. Trient 2002, S. 551.

111 Turin, Archivio di Stato, Ms. J. b.II.6.

112 «Träufelt ihr Himmel von oben, und die Wolken regnen Gerechtigkeit. Die Erde tue sich auf und es keimt der Erlöser.»

Wolke, aus der es regnet und unter welcher ein knabenhafter Christus mit Kreuz und Weltkugel in den Händen aus einem Blumenfeld förmlich herauswächst (Abb. 85).

Das zweite Messbuch, aus der Biblioteca Reale in Turin, entstand etwa zeitgleich mit dem zuvor beschriebenen und enthält drei ganzseitige Miniaturen.[113] Alle drei sind dem Messkanon vorangestellt: Die Bildfolge beginnt mit einer Kreuzigungsszene mit Maria und Johannes dem Evangelisten, es folgt eine ganzseitige Miniatur Gottvaters in einer Mandorla mit den Symbolen der vier Evangelisten und der Darstellung von Ecclesia und Synagoge. Folio 113r leitet dann mit dem Vers «Te igitur» in das Kanongebet ein. Das in diesem Missale einige Seiten zuvor abgebildete eigentliche Kanonbild mit der Kreuzigungsszene wird hier durch die Abbildung eines Kanongebetes komplettiert. Dementsprechend sind die eucharistischen Handlungen des Papstes und weiterer Geistlicher vor einem Altar dargestellt, die Kreuzigungsszene ist nochmals mit einem Bild im Bild – dem Altarbild – aufgenommen (Abb. 86). Interessanterweise scheint Lamy den auf der Zierseite des Pontifikales Pietro Donatos (Abb. 81) abgebildeten Eselsbogen als Bildrahmung für die Wiedergabe des Kanongebetes übergenommen zu haben, wie eine Gegenüberstellung beider Szenen verdeutlicht. Auch hier durchbricht die architektonische Einfassung des Sakralraumes den Bildrahmen. Eine solche direkte Motiventlehnung darf in Erwägung gezogen werden, da Lamy während seiner Arbeit für Pietro Donato die Möglichkeit hatte, dessen Messbuch zu studieren. Im Gegensatz zu dem böhmischen oder böhmisch geschulten Miniaturisten hat Lamy jedoch einen weitaus stärker perspektivisch gestalteten Chorraum entwickelt, der von einem Rippengewölbe überspannt wird.

### *Die Kupferstichkarten des «Meisters der Spielkarten» und das Messbuch aus dem Turiner Archivio di Stato*

In den Bordüren des Messbuches aus dem Turiner Archivio di Stato finden sich motivische Übernahmen von den ersten gestochenen Spielkarten, die sich am Oberrhein nachweisen lassen. Die Karten stammen aus der Hand des nach seinem Hauptwerk benannten «Meisters der Spielkarten» und sind wahrscheinlich schon vor 1440 im Oberrheingebiet entstanden. Sie wurden vermutlich nie als Spiel verwendet, sondern dienten als Modellblätter.[114] Der nicht mehr vollständig erhaltene Kartensatz besteht aus fünf Suiten, die unter anderem Menschen, Hirsche, Vögel und Raubtiere zur

113 Turin, Biblioteca Reale, Ms. Var. 168.

114 Anne van Buren / Sheila Edmunds: Playing cards and manuscripts: Some widely disseminated fifteenth-century model sheets, in: The Art Bulletin, LVI, no. 1 (1974), S. 12–30, hier S. 14. Die erste wegweisende Beschäftigung mit den Kupferstichkarten erfolgte durch Max Lehrs: Zur Datierung der Kupferstiche des Meisters der Spielkarten, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, IX (1888), S. 239–242, und ders.: Zur näheren Datierung des Meisters der Spielkarten, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XI (1890), S. 53–55.

Schau stellen.[115] Wie bereits Anne van Buren und Sheila Edmunds bemerkten, verwendete Lamy einige Motive aus diesen ersten gedruckten Kupferstichkarten des «Meisters der Spielkarten», um sein Bordürenprogramm zu erweitern.[116] Zu erkennen sind die Übernahmen auf insgesamt 13 Seiten des Messbuches.[117] Vor allem die Vogel- und Alpenveilchendarstellungen der Vogel-Acht sowie der Blumen-Zwei erfreuten sich häufiger Verwendung (Abb. 87 und 88).[118] Des Weiteren sind im Messbuch ein liegender Hirsch, ein Löwe, zwei Waldmenschen und zwei Akeleien zu sehen (Abb. 89 und 90).[119] Die Motive aus den Spielkarten werden in der Handschrift zumeist verkleinert wiedergegeben und scheinen frei abgemalt worden zu sein.[120]

Die Motivübernahmen legen nahe, dass Péronet Lamy während seines möglicherweise mehrmaligen Aufenthaltes in Basel sogar frühe Kupferstichblätter erworben haben könnte. So erlaubt die detailgenaue Wiedergabe der Vögel und Pflanzen die Annahme, der Künstler habe die gedruckten Blätter in seiner Werkstatt beim Illuminieren als Modelle vor sich liegen gehabt. Die vielen verschiedenen Motivübernahmen lassen vermuten, dass in der Werkstatt der gesamte Kartensatz eines Spieles vorhanden gewesen ist. Vermutlich hat Lamy die Blätter in Basel oder einer anderen oberrheinischen Stadt erworben und von Basel mit nach Savoyen genommen. Vielleicht wurden die Blätter in Basel zum Kauf angeboten. Eine andere, meiner Meinung nach weniger wahrscheinliche Variante ist, dass Lamy das Kartenspiel in Savoyen von einem anderen Künstler oder einem Händler erhalten hat. Lamy scheint die Kupferstichkarten mehrmals als Vorlagen zur Gestaltung von Bordüren verwendet zu haben, da die Motive auch in seinem etwa zeitgleich oder wenig später entstandenen Messbuch für Felix V. zu finden sind, welches heute im Escorial verwahrt wird.[121]

Saroni schreibt die Randgestaltung der beiden Messbücher mittlerweile nicht mehr Lamy selbst, sondern einem Werkstattmitarbeiter zu, nämlich Guillermo Pinocti.[122] Denn die Farbgebung der Bordüren unterscheidet sich durch hellere Farben sowie durch eine feinere und leichtere Linienführung von der Hand Lamys. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass die Kupferstichkarten über Péronet Lamy nach Savoyen ge-

115 Zur Bedeutung von gedruckten und gemalten Spielkarten am Oberrhein vgl. den Abschnitt über das Ambraser Hofjagdspiel in der vorliegenden Arbeit (Kap. 5.3).

116 Vgl. van Buren / Edmunds 1974.

117 Vgl. ebd., Appendix Basel, S. 25f.

118 Vögel auf fol. 70r, 73v, 75r, 80v in Turin, Archivio di Stato, Ms. J. b.II.6., sowie Alpenveilchen auf fol. 57v, 60v, 64r und 75r. Die entsprechende Blumenkarte (Blumen-Zwei) hat sich nur noch im sogenannten Kopienspiel nach dem «Meister der Spielkarten» erhalten.

119 Der Hirsch findet sich auf fol. 4v, der Löwe auf fol. 162v, die Waldmenschen auf fol. 140r und 143v und die Akeleien auf fol. 124v.

120 Vgl. van Buren / Edmunds 1974, S. 22.

121 Missale romano, um 1440–1445 und 1490–1500 (?). Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, Ms. b.I.3. Vgl. Saroni 2004, S. 109.

122 Saroni 2004, S. 69.

langten. Übernahmen von Motiven des «Meisters der Spielkarten» finden sich auch in weiteren savoyischen Handschriften, welche nach 1440 entstanden sind.[123] Diese stammen jedoch direkt von Péronet Lamy und verstärken die Annahme, dass ein Kupferstichspiel in den savoyischen Buchmalereiwerkstätten greifbar gewesen sein muss.[124]

Nicht nur in Savoyen, auch in anderen Regionen wurden die Kupferstichkarten rezipiert. Dies verleitet zu der Annahme, dass die gestochenen Kartenspiele als eine Art Andenken oder Preziosen von Basel aus über reisende Künstler und Konzilsteilnehmer in die verschiedenen europäischen Buchmalereiwerkstätten gelangten, welche ab den frühen 1440er Jahren Motive der Spielkarten verwendeten. So könnte die Konzilsstadt Basel als Distributionszentrum für den sich entwickelnden Kupferstich gedient haben und durch ihre Vernetzung die schnelle Verbreitung des neuen Mediums erst möglich gemacht haben. Neben den Messbüchern Felix' V., bei denen ein direkter Bezug zu den Spielkarten über Lamy oder ein Werkstattmitglied denkbar ist, finden sich in zeitlicher Nähe Motive der Spielkarten auch im Stundenbuch der Katharina von Kleve und in einem Graduale, welches in Neustift bei Brixen angefertigt wurde.[125] Ende der 1440er Jahre sind die Spielkartenmotive schliesslich in zahlreichen Handschriften belegt, wie die systematische Auflistung von van Buren und Edmunds verdeutlicht.[126]

## Die griechischen Handschriften aus der Bibliothek des Johannes von Ragusa

Nicht nur Einzelpersonen nutzten das Umfeld der Kirchenversammlung, um Handschriften zu erwerben. Auch die Basler Klöster gelangten während des Konzils in den Besitz wertvoller Kodizes, insbesondere durch Schenkungen. Die Klosterbibliotheken wurden durch zahlreiche Gunstbezeugungen der Konzilsgäste erweitert, speziell die Bibliotheken des Kartäuser- und des Predigerklosters profitierten davon.[127] Die Basler Universitätsbibliothek verwahrt heute 93 griechische Handschriften, welche fast die Hälfte des gesamten derartigen Bestandes der Schweiz bilden. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass der 1443 gestorbene Kardinal Johannes Stojkovic von Ragusa

123 Ebd., S. 75, Anm. 41.

124 Z. B. Missale romano, 1440–1445 und 1490–1500 (?), El Escorial, Real Biblioteca del Monasteria de San Lorenzo, Ms. b I.3., sowie ein Stundenbuch, ca. 1445–1450, Musée Savoisien, Chambéry, Ms. 977.I.I. Vgl. dazu auch Saroni 2004, S. 116.

125 van Buren / Edmunds 1974, Appendix S. 25ff.

126 Ebd.

127 Vgl. Max Burckhardt: Bibliotheksaufbau, Bücherbesitz und Leserschaft im spätmittelalterlichen Basel, in: Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Göttingen 1983, S. 33–52.

seine Bibliothek dem Basler Dominikanerkloster testamentarisch vermachte.[128] Die Bibliothek des Klosters ging nach dessen Aufhebung während der Reformation in den Besitz der Universitätsbibliothek über. Johannes von Ragusa zählte zu den ersten Besuchern des Konzils und nahm 1431 an den Friedensverhandlungen mit Böhmen in Eger teil. Am 14. Mai 1435 wurde er als Legat des Basiliense nach Konstantinopel gesandt, um die Ostkirchen zur Teilnahme am Konzil zu bewegen und die Einheit der Kirche herzustellen. Zudem wurde er beauftragt, für das Konzil nach Handschriften zu suchen, um sich besser auf die Verhandlungen mit den Griechen vorbereiten zu können.[129] Erst 1437 kehrte er nach den gescheiterten Verhandlungen mit den Byzantinern vom Bosporus an den Rhein zurück. Die auf den Reisen erworbenen wertvollen griechischen Handschriften des Kardinals wurden in Basel häufig von anderen Konzilsmitgliedern zu Studienzwecken konsultiert.

Eine Handschrift vom Anfang des 12. Jahrhunderts, eine Kopie des griechischen Neuen Testaments ohne die Offenbarung des Johannes,[130] zeigt auf der einzigen ganzseitigen Miniatur (Folio 265v) den Evangelisten Johannes, wie dieser das Evangelium seinem Schreiber diktiert (Abb. 91). Im oberen Drittel des Bildes sieht man in einer kreisförmigen Einfassung, wie Christus Adam und Eva aus dem Limbus holt. Zu Füssen des grün und lilafarben gewandeten Erlösers sind die gekreuzten Hadestüren zu erkennen, während zu seiner Rechten König David und Salomon sitzen. Wenn auch eine solche byzantinische Ikonografie unter Basler Künstlern keinen Widerhall fand, so vermitteln diese und andere illuminierte Handschriften aus dem Nachlass Kardinal Johannes von Ragusas doch, welche künstlerische Vielfalt während des Konzils in Basel anzutreffen war.

128 Vgl. Berthold Altaner: Zur Geschichte der Handschriftensammlung des Kardinal Johannes von Ragusa, in: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 47 (1927), S. 730–732, hier S. 73; Philipp Schmidt: Die Bibliothek des ehemaligen Dominikanerklosters in Basel, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 18 (1919), S. 160–254; des Weiteren André Vernet: Les manuscrits grecs de Jean de Raguse, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 61 (1961), S. 75–108.

129 Vgl. Robert S. Nelson: The Italian appreciation and appropriation of illuminated Byzantine manuscripts, ca. 1200–1450, in: Dumbarton Oaks Papers, Symposium on Byzantium and the Italians, 13th–15th centuries, 49 (1995), S. 209–235, hier S. 222.

130 Byzantinisch: Neues Testament, 310 fol., zweite Hälfte 11. oder Anfang 12. Jahrhundert. Universitätsbibliothek Basel, A. N. IV. 2. Vgl. Escher 1917, S. 20f.

# 5.2 Bildgewordene Zukunftsangst: Die Papstvatizinien aus der Werkstatt des Konrad Witz

## Zur Genese der Papstvatizinien

Der Augsburger Bürger Thomas Prischuch schildert in einem Gedicht über das Konstanzer Konzil die Absetzung von Papst Johannes XXIII. im März 1415:

> An eren ist er condemniret,
> das er also apostetiret
> doch wards im geweyssagt, ich vernym
> von calabria apt noachiim
> das es im solt also ergan.
> vand ich gemalt und geschriben stan
> im buch da ich dreiszig pepst ynnen find
> die künftig und vergangen sind […][131]

Interessanterweise berichtet Prischuch in diesen Zeilen nicht nur von der Absetzung des Papstes, sondern auch davon, dass dessen Schicksal bereits prophezeit worden sei. Diese Vorhersage eines kalabrischen Abtes namens Joachim stehe geschrieben und gemalt in einem Buch über dreissig Päpste, «die künftig und vergangen» seien. Von welchem Buch ist hier die Rede? Prischuch beruft sich auf die «Vaticinia de summis pontificibus», die während des grossen Schismas viele Leser fanden. Abgeleitet vom lateinischen Wort «vaticinium», Weissagung, handelt es sich dabei um eine Serie von zunächst fünfzehn, später dreissig illuminierten, kurzen, je eine Seite umfassenden Vorhersagen über die Abfolge der Päpste, welche in der Beschreibung eines ‹Engelspapstes› gipfelt. Jede Seite schmückt bis auf wenige Ausnahmen das Bild eines Papstes mit den ihm zugeordneten Attributen. Zu jedem Bild gehört eine geschriebene Weissagung, deren Bezüge zum Bild jedoch nicht immer verständlich sind. Dem Text ist jeweils als eine Art Devise zudem ein kurzer, oft schwer verständlicher Spruch beigestellt.

In der Basler Universitätsbibliothek befindet sich eine solche Vatizinienhandschrift aus der Zeit um 1440, die mit fünfzehn grossformatigen Miniaturen ausgeschmückt ist.[132] Insbesondere zu Beginn des 15. Jahrhunderts fanden Papstweissagun-

131 Thomas Prischuch: Des Consili Grundvest, in: Cod. Pal. germ. 321, Papier, 330 fol., 28 × 20,3 cm, Augsburg, um 1410/1418, fol. 295r–306r, hier fol. 295v. Ediert bei Rochus von Liliencron (Hg.): Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert, Thomas Prischuch: Des conzilis grundveste 11. 139–146, Bd. 1, Leipzig 1865, S. 228–257, hier S. 230.

132 Handschrift «De papalistis», um 1440, Papier, 29,6 × 21,5 cm, fol. 556r–564v, ursprünglich Teil des Bandes E. I. 4 mit Konzilsdekreten, Universitätsbibliothek Basel, E. I. 4a.

gen durch kirchliche Würdenträger, welche die Schriften auf ihren Reisen mitnahmen – etwa zu den Konzilien von Konstanz und Basel – ihren Weg über die Alpen. Am Basler Manuskript lassen sich exemplarisch die Transformationsprozesse verdeutlichen, welche die Textgattung der Vatizinien und die zugehörigen Illustrationen bei ihrem langen Transfer von Byzanz, dem eigentlichen Ursprung der Weissagungen, ins nordalpine Basel unterliefen. Das Basler Exemplar dient zudem als Nachweis des umfangreichen Schaffens der Werkstatt des Konrad Witz, denn die in der Handschrift enthaltenen Miniaturen präsentieren sich als zeichnerisches Werk aus dem direkten Umfeld dieses wichtigsten Künstlers aus der Zeit des Basler Konzils.

Schon wenige Jahrzehnte nach dem Auftreten der ersten Vatizinienhandschriften Anfang des 14. Jahrhunderts schrieb man die Papstprophezeiungen irrtümlicherweise Joachim de Fiore (um 1130–1202) zu.[133] Auch der Text des Basler Bandes wurde ihm lange Zeit zugeordnet. Grund für diese bis ins 20. Jahrhundert immer wieder geäusserte Annahme waren die historisch-typologischen und prophetisch-visionären Schriftauslegungen des aus Kalabrien stammenden Abtes. Dementsprechend hielt auch der eingangs zitierte Thomas Prischuch Joachim de Fiore für den Autor der Weissagungen in Konstanz.

Erst dem Kulturwissenschaftler Herbert Grundmann gelang es 1928, die eigentlichen Ursprünge der Weissagungstexte und ihre Autorschaft zu beleuchten.[134] Grundmann griff einen wenige Jahre zuvor geäusserten Hinweis Aby Warburgs auf, dass eine Illustration in den lateinischen «Vaticinia de summis pontificibus» auf eine Vorlage von byzantinischen Kaiserorakeln, den Orakeln Leos des Weisen, zurückgehe,[135] und er legte ausführlich dar, dass die letzten fünfzehn der dreissig kanonischen Vatizinien, die sogenannte *genus-nequam*-Serie, geschickt angepasste Neufassungen der Leo-Orakel seien, welche in Konstantinopel am Ende des 12. Jahrhunderts entstanden waren. Die Kaiserbilder in den Orakeln wurden als Papstbilder umgedeutet und in der *genus-nequam*-Serie derart modifiziert, als seien die ersten zehn Weissagungen eine Vorhersage von Päpsten, die bereits amtiert hätten, während die letzten fünf Bilder das Erscheinen und Triumphieren eines messianischen Papstes beschrieben.

Ihren Anfang nahmen die Papstweissagungen am Ende des 13. Jahrhunderts, zur Zeit des Pontifikats Nikolaus III. (1277–1280). Als Übertragung der byzantinischen Leo-Orakel[136] entwickelte sich zu dieser Zeit eine Folge von fünfzehn Weissagungen

133 Der aus Montpellier stammende Franziskanerprediger Bernard Délicieux schrieb die Papstweissagung erstmals 1317 Joachim von Fiore zu. Vgl. Reeves 1971, S. 117.

134 Grundmann 1928.

135 Aby Warburg: Heidnisch-antike Weissagungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Philosophisch Historische Klasse, 26, Heidelberg 1920, S. 48ff.

136 Die byzantinischen Orakel wurden zwar Kaiser Leo VI., dem Weisen, der von 886 bis 912 lebte, zugeschrieben, bestehen aber selbst aus einer Kompilation von Texten aus verschiedenen Quellen und Ent-

mit dazugehörigen Illustrationen, die nach dem wörtlichen Beginn der Folge als *genus-nequam*-Variante bezeichnet wird («Genus nequam ursa / catulos pascens et in quinto Romam scieptri conturbat nouam…»). Über den genauen Entstehungszeitpunkt der Vatizinien existieren in der Forschung verschiedene Meinungen. Auslöser für das erhöhte Interesse an zukunftsprophezeienden Texten war Herbert Grundmann zufolge die ungeklärte Nachfolge von Papst Nikolaus III., die in einer zweijährigen Sedisvakanz kulminierte. Erst im Jahr 1294 erhielt der Eremit Pietro di Morrone als Papst Cölestin V. das Pontifikat.[137] Cölestin V. wurde bereits zu seinen Lebzeiten als ‹Engelspapst› verehrt; ein solcher wurde aufgrund der schwierigen kirchenpolitischen Situation und der lange ungeklärten Papstfrage erwartet. Der neue Pontifex besass jedoch keinerlei kirchenpolitische Erfahrung und stand unter dem Einfluss von König Karl II. von Neapel. Es gelang ihm nicht, die Kirche selbst zu führen, und er trat noch im Jahr der Stuhlbesteigung am 13. Dezember 1294 zurück.[138] So ist zu vermuten, dass der Autor der ersten Gruppe der fünfzehn Weissagungen die stattfindenden Papstwahlen zu beeinflussen suchte. Robert E. Lerner hingegen versuchte nachzuweisen, dass sich die ersten Papstvatizinien spätestens während des darauffolgenden Pontifikats Bonifaz' VIII. (1294–1303) entwickelten.[139] Zu dieser Zeit übersetzte demzufolge ein anonymer mittelitalienischer Autor die byzantinischen Leo-Orakel ins

stehungszeiträumen. Vgl. zur Genese der Leo-Orakel Walter Gerard Brokkaar u. a. (Hg.): The oracles of the most wise emperor Leo & The tale of the true emperor (Amstelodamensis Graecus VI E 8): text, translation and introduction = Sapientissimi imperatoris Leonis oracula & Anonymi narratio de vero imperatore, Amsterdam 2002, bes. S. 25.

137 Herbert Grundmann: Die Papstprophetien des Mittelalters, in: Ders.: Ausgewählte Aufsätze, Teil 2: Joachim von Fiore, Stuttgart 1977 (Erstdruck 1928), S. 1–57, S. 14f.

138 Um zu verhindern, dass die Anhänger Cölestins ein Schisma auslösten, hielt Papst Bonifatius VIII. seinen Vorgänger bis an dessen Lebensende in der Festung Monte Fumone gefangen. Vgl. P. Herde: Art.: «Coelestin V., Papst», in: LexMa, Bd. 3, Sp. 7–9.

139 Robert E. Lerner: Ursprung, Verbreitung und Ausstrahlung der Papstprophetien des Mittelalters, in: Robert E. Lerner / Robert Moynihan (Hg.): Einführungsband zu Weissagungen über die Päpste, Vat. Ross. 374, Faksimileausgabe, Zürich 1985, S. 11–76, hier S. 33, sowie ders.: On the origins of the earliest Latin pope prophecies: A reconsideration, in: Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica, München 16. bis 19. September 1986, Teil V. Fingierte Briefe. Frömmigkeit und Fälschung. Realienfälschung, Hannover 1988, S. 611–635. Vgl. auch Samantha Kelly: The Visio Fratris Johannis; Prophecy and politics in late-thirteen-century Italy, in: Florensia, 8–9 (1994–1995), S. 7–42. Zu den ersten Vatizinienabschriften entstand ein zeitgenössischer Kommentar, der sogenannte Kardinalsvatizinien-Kommentar. Vgl. dazu Andreas Rehberg: Der «Kardinalsorakel»-Kommentar in der Colonna-Handschrift Vat. lat. 3819 und die Entstehungsumstände der Papstvatizinien, in: Florensia, 5 (1991), S. 45–112, sowie ders.: Ein Orakel-Kommentar vom Ende des 13. Jahrhunderts und die Entstehungsumstände der Papstvatizinien. Ein Arbeitsbericht, in: Deutsches Historisches Institut Rom (Hg.): Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, 71/1991, Tübingen 1991, S. 749–773.

Lateinische und übernahm auch die zugehörigen Miniaturen.[140] Mit Beginn des 14. Jahrhunderts verbreiteten sich die Vatizinien schnell auf dem europäischen Festland sowie in Grossbritannien.[141]

Bei der Tradierung der Vatizinien ging durch Abschreibfehler, vermeintliche Verbesserungen und Korrekturen immer mehr vom inhaltlichen Sinn der einzelnen Texte verloren. Zusammen mit diesen Textänderungen wurden häufig auch die Bilder modifiziert, sodass sich diese heute nur schwer dechiffrieren lassen. Der weitere Tradierungsprozess im Westen wirft zahlreiche Fragen auf, da die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Manuskripten bisweilen ungeklärt sind. Daher kann für das Basler Exemplar nicht genau belegt werden, welche italienische Handschrift als Vorlage diente.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts – hier konnte ebenfalls bislang kein genauer Entstehungszeitpunkt ausgemacht werden, da die einzelnen Handschriften nicht präzise zu datieren sind – entwickelte sich im Kreis von Franziskanerspiritualen eine jüngere Gruppe von fünfzehn Prophezeiungen, die sogenannte *ascende-calve*-Serie, die wiederum eine Imitation der älteren *genus-nequam*-Variante darstellt.[142] Diese Folge entstand spätestens gegen Ende des Pontifikats Papst Gregors XI. (gest. 1378), den die radikalen Franziskaner erbittert bekämpften. Beide Vatizinienfolgen kursierten zunächst unabhängig voneinander. Mit Beginn des 15. Jahrhunderts wurden die *genus-nequam*- und die *ascende-calve*-Serie zu einer Gruppe von dreissig Weissagungen verbunden, die unter dem Namen «Vaticinia de summis pontificibus» Bekanntheit erlangten.[143] Die jüngere *ascende-calve*-Folge wurde vorangestellt, gefolgt von der *genus-nequam*-Serie, die in die Vorhersage eines ‹Engelspapstes› mündet und damit erzähllogisch an das Ende der Abfolge gehört. Damit verschob sich die Benennung der Päpste. Dem ersten Bild der *ascende-calve*-Serie wurde nun der Name Nikolaus III., also der erste Papst der *genus-nequam*-Folge, zugeordnet und der ursprünglich erste Papst der *genus-nequam*-Folge – an die 16. Stelle in der Gesamtfolge verschoben – erhielt den Namen Bonifaz IX. Das dem Bonifaz-Vatizinium zugehörige

140 Die Orakel selbst scheinen aus verschiedenen Jahrhunderten zu stammen und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zusammengefügt worden zu sein. So datiert Brokkaar die Orakel 1–6 in die Zeit nach 1204, die Orakel 11–15 in die Zeit um 1204, während die Orakel 7–10 nicht genau datierbar sind. Brokkaar 2002, S. 24 und 36. Vgl. auch Lerner 1985, S. 22.

141 Eine genaue Beschreibung, wann und wo die Vatizinien zum ersten Mal erwähnt werden, findet sich bei Lerner 1985, S. 38f.

142 Zur Entstehung der sogenannten *ascende-calve*-Serie vgl. Majorie Reeves: Some popular phrophecies from the fourteenth to the seventeenth centuries, in: Popular belief and practice. Studies in church history, 8 (1971), S. 107–134; Robert E. Lerner: The powers of prophecy. The Cedar of Lebanon vision from the Mongol onslaught to the dawn of Enlightenment, Berkeley 1983, bes. S. 96f., sowie Orit Schwartz / Robert E. Lerner: Illuminated propaganda. The origins of the «Ascende calve» pope prophecies, in: Journal of Medieval History, 20 (1994), S. 157–191.

143 Vgl. Lerner 1985, S. 58ff., sowie Reeves 1971, S. 119.

Bild zeigt daher die Darstellung Nikolaus III. Nach diesem Muster entstanden die meisten der prachtvoll illuminierten Vatizinienexemplare des 15. Jahrhunderts sowie die berühmten Druckausgaben des 16. Jahrhunderts.[144]

Der heute kaum verständliche Gehalt der Vatizinientexte ist auf ihre Entstehung aus den griechischen Orakelsprüchen zurückzuführen, welche zum Teil wörtlich ins Lateinische übersetzt wurden.[145] Auch die Rekonstruktion der einzelnen Bildfindungen bleibt schwierig und ist zuweilen kaum nachvollziehbar, da sich keine Abschriften der Leo-Orakel aus der Zeit der Entstehung der Papstvatizinien erhalten haben. Mehr noch, keines der überlieferten Leo-Orakel stammt aus der Zeit vor 1453. Erst nach der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen erlebten die Weissagungen im Zuge einer Rückbesinnung eine Konjunktur.[146] Die ältesten erhaltenen illustrierten Abschriften der Leo-Orakel stammen aus dem 16. Jahrhundert.[147] Eine lange, vielfach von der Forschung zum Vergleich herangezogene, mit Kupferstichen illustrierte Orakelschrift ist die 1655 edierte griechisch-lateinische Ausgabe der Leo-Orakel des in Hamburg geborenen Petrus Lambecius.[148] Das Manuskript, auf dem diese Edition beruht, befindet sich in der Universitätsbibliothek Amsterdam und wird heute in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.[149] Der Holländer Georgius Dousa brachte die Handschrift mit den Orakeln Leos des Weisen und der «Legende vom wahren Kaiser» höchstwahrscheinlich 1597 von einer Reise nach Konstantinopel nach Amsterdam,[150] wo Lambecius sie im Jahr 1645 studierte.[151]

144 Ein Beispiel der gedruckten Vatizinien ist die Ausgabe von Pasqualino Regiselmo: Vaticinia sive Prophetiae Abbatis Joachim et Anselmi Episcopi Marsicani, Venedig 1589.

145 Die erste Weissagung etwa beginnt mit den Worten «Genus nequam ursa / catulos pascens et in quinto Romam scieptri conturbat nouam…» («Nichtswürdiges Geschlecht: eine Bärin, die, ihre Jungen fütternd, im fünften die Herrschaft des neuen Rom in Unordnung bringt…). Zitiert nach Walter Simon: Ergänzungsband zur Faksimileausgabe des Cod. Vat. Ross. 374, Weissagungen über die Päpste, Zürich 1988, S. 50. Hier findet sich auch der Versuch einer vollständigen Übersetzung der Vatizinien in die deutsche Sprache.

146 Vgl. Brokkaar 2002, S. 23f.

147 Beispiele dafür sind die Handschriften in Oxford, Bodlain Library, Ms. Baroc 140 und Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. gr. VII. 3,1 und Ms. gr. 22. Vgl. dazu Antonio Rigo: Oracula Leonis. Tre manuscritti greco-veneziani degli oracoli attribuati all'imperatore bizantino Leone il Saggio (Helios 2), Padua 1988.

148 Petrus Lambecius: Imp. Leonis cognomine Sapientis oracula, cum figuris, atque antiqua Graeca paraphrasi, in: Georgii Codini et alterius cuiusdam anonymi. Excerpta de antiquitatibus Constantinopolitanis. Edita in 1ucem opera & studio Petri Lambecii Hamburgensis, cum Latina versione, & Animadversionibus necessariis. Parisiis, 1655, S. 241–294, neu erschienen in: Imperatoris Leonis cognomine sapientis Oracula, in: Patrologia Graeca, hrsg. von Jaques-Paul Migne, Band 107, 1863, S. 1121–1158.

149 Universitätsbibliothek Amsterdam, Codex Amstelodamensis Graecus VI E 8 (im Folgenden abgekürzt: A), 22,2 × 16 cm, Papier, 2. Hälfte 16. Jh.; Brokkaar 2002.

150 Brokkaar 2002, S. 14.

151 Ebd., S. 19.

Grundlegende formale Unterschiede zwischen der byzantinischen Orakelfolge und den lateinischen Vatizinien gibt es kaum. Es weichen lediglich die Reihenfolge der Orakel und die Abfolge der Papstweissagungen in ihrer Nummerierung ab. Bei dem hier zum Vergleich herangezogenen Amsterdamer Manuskript ist dies auch auf eine frühere Umbindung des Manuskripts zurückzuführen, welche die Reihenfolge der Orakel veränderte.[152] Der Seitenaufbau der Leo-Orakel, bestehend aus Bild, Devise und kurzem Text, wurde vom ersten italienischen ‹Adapteur› übernommen. Inhaltlich treffen die Leo-Orakel einerseits Vorhersagen über die Zukunft (Orakel 11–15), andererseits ebenfalls fiktive Vorhersagen über bereits stattgefundene Ereignisse (Orakel 1–6 und 7–10). Die tatsächlichen Vorhersagen in den Leo-Orakeln erzählen die Legende von einem wahren, weisen Herrscher, der am Ende der Zeit erscheinen wird, dessen Regentschaft jedoch zeitlich begrenzt ist.[153] Dieser messianische Herrscher wird in den Weissagungen aufgefordert, den Felsen, in dem er lebt, zu verlassen. Dann würden die Menschen ihn erkennen, obwohl sie ihn nie gesehen und angenommen haben, dass er tot sei. Ein Engel wird ihnen erzählen, dass sie nach dem wahren Herrscher im westlichen Teil der Stadt Ausschau halten sollen, denn dort würden sie ihn in einer schattigen Höhle versteckt finden. Diese Höhle wird auch die «Heimstatt der Pflanze» genannt.[154] Er wird aus seiner Wohnstatt nackt hervortreten und zum Herrscher gekrönt werden. Während seiner Herrschaft wird die Stadt der sieben Hügel, das heisst Konstantinopel, ihren alten Glanz zurückerlangen und das ganze Reich wird wie früher erblühen. Der Herrscher wird seine Leute zu den himmlischen Wohnstätten geleiten. Doch seine Herrschaft wird nicht ewig dauern. Ein schwarzer Stern wird aufgehen, und er wird zum Objekt des Neides werden. In den letzten Tagen wird der Herrscher nackt zu seinem Felsen zurückkehren und als tot betrachtet werden wie zuvor. Schliesslich wird er für seine guten Taten, seine Frömmigkeit und sein tugendhaftes Regieren einen Platz im Himmel erhalten.

Mit der Kenntnis der Leo-Orakel erschliesst sich die Bilderzählung der lateinischen Vatizinien. Die letzten fünf Bilder der Weissagungen werden in der Regel in Analogie zum messianischen Herrscher der Leo-Orakel als die Vorhersage eines ‹Engelspapstes› gedeutet, auch wenn diese Einheitlichkeit in den Bildern der Vatizinien verlorengegangen ist.[155] Dabei werden die Bilder entweder als genealogische Abfolge

152 So stimmt die Nummerierung der Edition der «Patrologia Graeca», die eine Edition des Amsterdamer Manuskripts ist, nicht mit dem Amsterdamer Manuskript überein, da dieses in früherer Zeit vermutlich neu gebunden wurde (Orakel 3 und 6 wurden vertauscht). Zum anderen sind Orakel 3 (3a und 3b) und 4 (4a und 4b) als Diptychen zu lesen, was die Nummerierung zusätzlich erschwert. Darüber hinaus wurde die Reihenfolge von 4a und 4b in allen Editionen vertauscht. Vgl. Brokkaar 2002, S. 25f., sowie zu den unterschiedlichen Editionen der Leo-Orakel ebd., S. 23, Anm. 3.

153 Nach Brokkaar 2002, S. 27.

154 Im Folgenden nach Brokkaar 2002, S. 27.

155 Zur Thematik ‹Engelspapst› allgemein Majorie Reeves: The influence of prophecy in the later Middle Ages. A study in Joachimism, Oxford 1969, bes. Teil 4: Angelic pope and Renovatio mundi, S. 393–508.

des Erscheinens jenes Engelspapstes oder als Darstellungen einzelner Engelspäpste interpretiert. Zunächst erhebt sich der heilige Papst, geleitet von einem Stern, nackt aus einem Grab oder einer Höhle. Der Stern wurde in der Basler Version nicht aufgenommen, stattdessen führt hier ein kleiner Junge den nur mit einem kurzen Umhang im Lendenbereich bekleideten Papst an einer Schnur, die am rechten Knöchel des Papstes befestigt ist.[156] Nun folgt ein Engel, der eine Tiara hält; im nächsten Bild wird die Krönung des Papstes gezeigt. In Basel sind diese beiden Handlungen im Gegensatz zu früheren Vatizinienhandschriften in einer einzigen Darstellung wiedergegeben. Anschliessend wird der heilige Papst, flankiert von zwei Engeln, auf einem Thron dargestellt. Dieses Motiv ist mit dem der Basler Handschrift wieder identisch. In der folgenden Basler Zeichnung legt der Papst seine Tiara gemäss der Bildtradition in vorhergehenden Handschriften wieder ab.[157] Robert Moynihan deutete die letzten vier Papstdarstellungen, wie etwa in der Handschrift Vat. Ross. 374, als einzelne Engelspäpste, ohne dabei den Nackten auf einem Felsen einzubeziehen,[158] während Robert Lerner sowie der Grossteil der Forschung eine chronologische Entwicklung eines Engelspapstes zu erkennen glauben.[159] Bei den Basler Vatizinien erweist sich die Gestaltung der Päpste zwar als so verschieden, dass nicht die Darstellung ein und derselben Person angenommen werden kann, der Erzählverlauf lässt jedoch vermuten, dass es sich um einen Papst handelt.

## Der Aufbau der Basler Handschrift E. I. 4a «De papalistis» und die Bedeutung ihrer Miniaturen

Ab dem zweiten Dezennium des 15. Jahrhunderts enthalten die Papstvatizinien die beiden zunächst getrennt aufgelegten Serien der *genus-nequam-* sowie der *ascende-calve*-Folge. Das Basler Exemplar besteht lediglich aus den fünfzehn Vatizinien der *genus-nequam*-Serie, obwohl zur Zeit seiner Entstehung vor allem die zusammengefügte Serie Verbreitung fand. Die Papstnamen der Basler Ausgabe entsprechen jedoch nicht mehr jenen der *genus-nequam*-Folge, sondern beziehen sich bereits auf die Namen der zusammengesetzten Gesamtausgabe. Die Basler Texte beginnen folglich nicht, wie bei der älteren, einzeln verbreiteten *genus-nequam*-Ausgabe, mit den Papstnamen bei Nikolaus III. (1277–1280), sondern fünfzehn Päpste später, mit Bonifaz IX. (1389–1404). Demzufolge entsprechen die Texte und Bilder der älteren *genus-nequam*-Serie,

156 Zu den detaillierten Vergleichen der Basler Handschrift mit den Leo-Orakeln des Amsterdamer Manuskripts siehe das folgende Unterkapitel.

157 Nach der Ankunft des Antichrists und nach der Vollendung seines Werkes legt der Papst zufolge Lerner sein Amt nieder. Lerner 1985, S. 33.

158 Moynihan 1985, S. 144ff.

159 Lerner 1985, S. 33.

die Benennung der Päpste orientiert sich aber bereits an den Papstnamen der im *genus-nequam*-Teil der Gesamtserie «Vaticinia de summis pontificibus» verwendeten Namen. Es scheint, als würde eine halbierte Gesamtserie vorliegen. So ist es fraglich, ob der Kopist des Basler Vatizinienexemplars eine Vorlage mit der Gesamtserie verwendete oder ob ihm eine reine *genus-nequam*-Ausgabe zur Verfügung stand und er nur die Namen adaptierte. Auch könnte dem Basler Kopisten eine Ausgabe mit nur einer ‹halben› Gesamtserie zum Abschreiben vorgelegen haben. Der Basler Schreiber fügte nach den illustrierten Prophezeiungen auf Folio 564v eine Liste mit den fünfzehn Papstnamen der *ascende-calve*-Serie an. Es bleibt demnach ungeklärt, ob der Schreiber bewusst eine «Vaticinia de summis pontificibus»-Variante schaffen wollte oder ob die ältere *genus-nequam*-Version mit der aktuelleren Form der Papstbenennung verbunden wurde.[160]

Der formale Aufbau der 29,6 × 21,5 cm grossen Blätter der Basler Vatizinienausgabe folgt einem einheitlichen Schema. Statt eines Seitentitels findet sich am oberen Rand jeder Seite eine Papstnennung mit dem Geburts- sowie dem Amtsnamen des jeweiligen Papstes. Darunter erstreckt sich eine den Text illustrierende Miniatur, im unteren Teil folgt die eigentliche Prophezeiung. Der Vatizinientext endet mit der Devise, welche als Fusszeile die Seite beschliesst. Diese charakteristische Komplementarität von Bild und Text in der Basler sowie in den meisten anderen illustrierten Vatizinienausgaben bildet ein einzigartiges Zusammenspiel von bildlichem und sprachlichem Ausdruck.

Im Folgenden werden zunächst die einzelnen Bilder der Basler Handschrift kurz beschrieben und erläutert.[161] Vorauszuschicken ist, dass die Namen der Päpste, wie oben bereits erwähnt, nur sehr selten mit den dargestellten Papstfiguren korrespondieren. Dennoch soll nachstehend versucht werden, die Ursprünge der grau lavierten und kolorierten Federzeichnungen der Basler Handschrift durch einen Vergleich mit den byzantinischen Leo-Orakeln zu erklären. Dabei werde ich mich auf jenes überlieferte Manuskript der Leo-Orakel beziehen, welches sich heute in der Amsterdamer Universitätsbibliothek befindet (im Folgenden abgekürzt: A).[162]

### *1. Vatizinium, fol. 557r (Abb. 92)*

Die erste Weissagung präsentiert die frontale Figur eines bartlosen Papstes mit Tiara und in vollem Ornat. Zwei Bären streben mit ihren Vorderläufen an ihm hinauf. Ein

160 Vgl. auch Frank Schleich: Mittelalterliche Papstvatizinien aus einer Basler Konzilshandschrift, Lizentiatsarbeit Univ. Zürich 2000, S. 41.

161 Für die Transkription und Analyse der Weissagungstexte sei auf die altphilologische Lizentiatsarbeit von Frank Schleich verwiesen. Schleich 2000.

162 Bei der Nummerierung verwende ich die Originalanordnung der Orakel, wie sie Brokkaar auflistet. Brokkaar 2002, S. 26

weiterer Bär befindet sich oberhalb seines Kopfes. Der begleitende Weissagungstext erzählt von einer Bärin, die ihre Jungen füttert («Urs catulos pascens…»). Das Bärenmotiv geht wohl auf die abstrahierende Übernahme des sechsten Leo-Orakels zurück (A 3v), welches eine ihre drei Jungen säugende Bärin zeigt. Die drei jungen Bären aus den Leo-Orakeln wurden über das Bild von Papst Nikolaus III. geblendet, der für seine Vetternwirtschaft bekannt war. Zudem bildet der bürgerliche Name von Nikolaus III., Giovanni Gaetano Orsini, den Diminutiv von «urs», also Bärchen. Betitelt ist das Bild allerdings nicht mit Nikolaus III., sondern mit dem Namen Bonifaz IX. (1389–1404, Perinus de Thomacellis). Der Grund hierfür ist, dass das Basler Exemplar zwar eine *genus-nequam* Reihe wiedergibt, bei der Benennung aber die Namen der Gesamtfolge verwendet. Daher weist der abgebildete Papst deutlich auf Nikolaus III. und die Orsini-Familie und ist mit der Herrschaft von Bonifaz IX. nicht in Verbindung zu bringen.[163]

### *2. Vatizinium, fol. 557v (Abb. 93)*

Die Darstellung beschreibt Papst Innozenz VII. (Cosimus de Melioratis), das zweite Vatizinium bezieht sich jedoch eigentlich auf Martin IV. (1281–1285). Der Papst dieser zweiten Weissagung hält in der rechten Hand einen Speer senkrecht parallel zum Körper. Zu seiner Linken befindet sich ein steigendes schlangenartiges Wesen, ein «volans serpens» wie es im Text heisst, in deren Rachen sich ein Vogel stürzt. Das schlangenartige Wesen und der Vogel beruhen auf einer direkten Übernahme aus dem ersten byzantinischen Leo-Orakel (A, fol. 1v). Der Text spricht von Raben, die die Schlange ihres Augenlichtes berauben («privatus lumine a corvis»). Dies ist in der byzantinischen Vorlage noch deutlich zu erkennen. Die beiden Raben sind dort auf der Höhe der Schlangenaugen auf das Blatt gemalt und der Rachen der Schlange bleibt geschlossen (Abb. 107).

### *3. Vatizinium, fol. 558r (Abb. 94)*

Im dritten Bild thront ein Papst auf einem hölzernen Sitz, seine Füsse sind auf eine Kissenrolle gestützt und mit dem Rücken lehnt er an einer ebensolchen. Auf dem Fusskissen steht betend ein im Massstab verkleinerter Junge, auf dessen Kopf die rechte Hand des Papstes ruht. Auf der Tiara des Papstes sitzt ein weisser Greifvogel, während zu seiner Linken ein steigendes weisses Einhorn mit seinem Horn an die Tiara stösst. Laut Titel handelt es sich bei dem Papst um Gregor XII. (Angelus Cora-

163 Vgl. auch Robert Moynihan: Bestimmung und Interpretation der Miniaturen, in: Lerner/Moynihan (Hg.) 1985, S. 77–166, hier S. 133.

rio de Venetiis, 1335–1417); ursprünglich war die lateinische Weissagung Honorius IV. (1285–1287) zugedacht.

Bei den Papstweissagungen und damit auch bei dieser Bilderfindung wurde das dritte Leo-Orakel, das diptychonartig aus zwei Bildern besteht (A, fol. 2r und 2v, Abb. 108 und 109),[164] in einer Zeichnung zusammengefasst dargestellt. Der im byzantinischen Orakel mit weit aufgespannten Flügeln auf einer einzelnen Seite abgebildete, ein Kreuz im Schnabel tragende Adler wurde dem Papst auf den Kopf gesetzt, die kleine Figur und das steigende Einhorn von der folgenden Seite des Leo-Orakels (A, fol. 2v) wurden ihm wie oben beschrieben beigeordnet.

### *4. Vatizinium, fol. 558v (Abb. 95)*

Die Illustration der vierten Prophezeiung dominieren drei Säulen, auf deren Kapitellen ein gekrönter, bärtiger Männerkopf im Profil, ein den Betrachter frontal anblickender Mönchskopf und eine Hand, die eine Sichel («falx») zu halten scheint, positioniert sind. Zwei Leo-Orakel dienten hier als Vorbild: Das Bild des fünften Orakels (A, fol. 3r) zeigt zwei sich ähnelnde Köpfe, das vierte Orakel[165] (A, fol. 4r) präsentiert einen Herrscher, der in der Hand eine Sichel hält (Abb. 110 und 112).[166] Die Säulen der Papstprophezeiungen fehlen beim byzantinischen Vorbild,[167] gelten diese doch als Anspielung auf die Familie der Colonna.[168] In der ursprünglichen Nummerierung der älteren *genus-nequam*-Serie war das Bild Papst Nikolaus IV. gewidmet. Er protegierte als erster Papst aus den Reihen der Franziskaner die Colonna-Familie.[169] Auf Nikolaus IV., einen Franziskanermönch, ist daher auch die Gestaltung des Mönchskopfes zurückzuführen. Im Basler Exemplar ist dem Bild, orientiert an der Nummerierung der Gesamtserie von *ascende-calve* und *genus-nequam*, der Name Alexander V. zugeordnet, der auf dem Konzil von Pisa 1409 zum Papst gewählt wurde.[170]

164 Vgl. Brokkaar 2002, S. 39.

165 Das vierte Orakel besteht aus zwei Bildern, 4a und 4b. Vgl. Brokkaar 2002, S. 13.

166 Vgl. Brokkaar 2002, S. 33.

167 Vgl. Patrologia Graeca 107 nach Lambecius Orakel 4. Millet und Rigaux halten das 4. Vatizinium der *genus-nequam*-Serie für eine Neuerfindung. Hélène Millet / Dominique Rigaux: Aux origines du succés des Vaticinia de summis pontificibus, in: Marie-Humbert Vicaire (Hg.): Fin du monde et signes des temps: visionnaires et prophètes en France méridionale (fin XIII$^{e}$-début XV$^{e}$ siècle), Toulouse 1992, S. 129–156.

168 Die Säulen finden sich erstmals in einem frühen Band mit Papstweissagungen von ca. 1315. Siehe Lunel, Bibliothèque municipale, Louis Médard 7, fol. 6v.

169 Vgl. Martha H. Fleming: The late medieval pope prophecies: the »Genus nequam» group, Tempe 1999, S. 100ff.

170 Die Tatsache, dass Alexander V. als Papst des Pisaner Konzils und nicht die ebenfalls während des Schismas amtierenden Päpste Gregor XII. (Rom) oder Benedikt XIII. (Avignon) in die neue Gesamtserie der Papstvatizinien aufgenommen wurde, verstärkt die Annahme, dass die neue Gesamtausgabe der Vatizi-

### *5. Vatizinium, fol. 559r (Abb. 96)*

Ein Mönch hält eine Sichel und einen schwammartigen Gegenstand in den Händen. Rechts neben ihm befindet sich ein einzelnes Bein, links neben seinen Füssen ein Hand- oder Fusseisen. Dieses Bild lässt sich vermeintlich schnell durch die Biografie des diesem Vatizinium zugeordneten Papstes, Johannes XXIII., erklären, der einer der Päpste des grossen Schismas war, das in Konstanz beendet wurde. 1415 floh er als Mönch verkleidet aus Konstanz rheinabwärts, bis er in Freiburg im Breisgau gefangen genommen wurde. Die Darstellung des Beines, die erst in Manuskripten nach 1415 erscheint, ist als Übernahme des Beinmotivs aus dem Wappen Johannes XXIII. zu verstehen, welcher mit bürgerlichem Namen Baldessare Cossa hiess. Darüber hinaus gründet die Bildidee auf der Beschreibung des Pontifikats des in der älteren *genus-nequam*-Serie zuerst beschriebenen Cölestin V. Die Sichel des Mönches geht ursprünglich auf das vierte Leo-Orakel (A, fol. 4v, Abb. 112) zurück, in dem ein Kaiser in der Linken eine Art Sichel und in der Rechten eine Rose trägt, die sich in der Fortschreibung der Vatizinienhandschriften zu verschiedenen Gegenständen weiterentwickelte. In Basel ist daraus eine stark verfremdete Blume geworden. Bereits im Text des griechischen Orakels heisst es, ein Mann beeile sich, mit einem Schwert beziehungsweise einer Sichel die Ernte, speziell junges Gemüse, einzubringen. Die Rose trage er als Zeichen der Macht.[171] Die Darstellung des tonsurierten Mönches in dieser Weissagung erklärt sich aus der Tatsache, dass Cölestin V. sein Pontifikat als Eremit antrat.

### *6. Vatizinium, fol. 559v (Abb. 97)*

In der sechsten Weissagung reckt sich ein auf die Hinterläufe gestelltes, gehörntes Rind am hier dargestellten Martin V. empor. Bemerkenswerterweise nobilitiert den Papst hier eine weltliche Krone. Von links blicken zwei bärtige, ebenfalls gekrönte Köpfe auf die Szenerie. Diese wie auch der steigende Ochse gehen auf das fünfte Leo-Orakel (A, fol. 3r) zurück (Abb. 110). Weder Bild noch Text weisen einen näheren Zusammenhang auf mit den Päpsten Bonifaz VIII., dem das Bild ursprünglich zugeordnet war, oder dem 1417 in Konstanz gewählten Martin V., mit dessen Name die Seite betitelt ist.

nien von der Pisaner Obödienz als Mittel politischer Propaganda für den Alexander V. nachfolgenden Papst Johannes XXIII. lanciert wurde. Lerner 1985, S. 60.

171 A, fol. 4v. Brokkaar 2002, S. 70.

### *7. Vatizinium, fol. 560r (Abb. 98)*

Ein auf die Hinterläufe gestellter Bär strebt hier an einem in vollem Ornat gekleideten Papst empor. Der Bär entstammt dem sechsten Leo-Orakel (A, fol. 3v), wo dem Tier noch drei säugende Junge beigeordnet sind (Abb. 111). Es ist ungeklärt, in welcher Verbindung diese Ikonografie mit dem zunächst bezeichneten Papst Benedikt XI. steht. Möglicherweise wurde der Bär nur ins Bild aufgenommen, weil die erste Zeile des Leo-Orakels und auch die lateinische Weissagung von einem Bären sprechen.[172] Die Basler Ausgabe fährt indes in ihrer an der Gesamtausgabe der Vatizinien orientierten Papstbenennung fort, sodass diese Papstfigur mit dem Namen von Eugen IV., Gabriele Condulmer, tituliert ist. Es handelt sich bei dieser Weissagung um die letzte der Basler Handschrift, welche mit einem Papstnamen überschrieben ist, eine Tatsache, die deutlich auf die Entstehung der Handschrift zur Zeit des Basler Konzils hinweist.[173]

### *8. Vatizinium, fol. 560v (Abb. 99)*

Diese Vorhersage mit dem Bild einer Stadt mit drei Toren, auf deren Mauern sich zwei befeindete Truppen gegenüberstehen, ist nicht mehr einem bestimmten Papstnamen zugeordnet. Mit dem achten Vatizinium beginnen wohl die zukünftigen Ereignisse. Die Kämpfer tragen Schilde mit zumeist der Fantasie entsprungenen Wappen. Ein Schild der linken Partei ziert indes der Baslerstab, das Basler Stadtwappen, auf einem Schild der rechten Gruppe sind heraldisch nicht genauer zuzuordnende Lilien zu erkennen. Dank der Wiedergabe des Baslerstabs lässt sich die Handschrift eindeutig in eine Basler Werkstatt lokalisieren.

Zum ersten Mal findet sich auf dieser Seite im lateinischen Text eine genaue Beschreibung des Dargestellten, platziert an den oberen Rand der Seite, direkt über der Stadt, zwischen den beiden befeindeten Gruppen: «Hic depingitur civitas magna, quam expugnatores inimici triumphabunt et omnino exponentes se expugnabunt sua vexilla in signum triumphi et victorie extendunt.»[174] Das Einsetzen der Bildbeschreibungen bei der achten Prophezeiung scheint ein weiterer Hinweis dafür zu sein, dass ab hier zukünftige Ereignisse präsentiert werden. Zurückzuführen ist die Darstellung auf die im siebten Leo-Orakel (A, fol. 5r) beklagte Stadt Konstantinopel,[175] welcher Blutvergiessen und Krieg vorhergesagt werden (Abb. 114).

172 Fleming 1999, S. 105.

173 Vgl. weiter unten S. 229 der vorliegenden Arbeit.

174 Basel E. I. 4a., fol. 560v.

175 Der Beginn der Weissagung lautet: «Heu misera civitas sustinens passiones cunctas miserabile…» Basel E. I. 4a., fol. 560v.

Der frühere Leiter der Handschriftenabteilung der Basler Universitätsbibliothek Arnold Pfister deutete das Bild 1936 noch als eine Darstellung der Schlacht von St. Jakob an der Birs im Jahr 1444, in der die Eidgenossen der acht Alten Orte gegen die Armagnaken kämpften.[176] Die Wiedergabe dieser Schlacht ist jedoch durch die frühere Entstehung der Handschrift (bis spätestens 1439) auszuschliessen. Zudem war Basel kein Gegner der Armagnaken, da sich die Stadt erst 1499 der Eidgenossenschaft anschloss.

### *9. Vatizinium, fol. 561r (Abb. 100)*

Durch eine Vertauschung des neunten und des zehnten Vatiziniums in der Basler und in einigen anderen Handschriften schliesst sich nun das eigentlich als zehntes Vatizinium geführte bereits an das achte an,[177] vermutlich damit die beiden in den Weissagungen enthaltenen Stadtdarstellungen aufeinanderfolgen. So ist an dieser Stelle auf Folio 561r von einer zweiten gemalten Stadt zu lesen: «Hic alia depingitur civitas magna, super quam multe manus apparent extense et expanse tractantes unionem et pacem ecclesie.»[178] Diese zweite befestigte Stadt erscheint mit einem ganz anderen Grundriss ausgestattet als die vorhergehende, nämlich rechteckig und nicht mehr kreisrund. Über der Stadt schweben drei Hände, die mit den Innenflächen dem Betrachter zugewandt sind. Die Erklärung, die Hände stünden für den Frieden und eine baldige Union der Kirche, wie in der Bildbeschreibung zu lesen, müssen zeitgenössische Leser als konkrete Vorhersage eines Unionskonzils verstanden haben. Das neben dem siebten Orakel als Vorlage verwendete neunte Leo-Orakel (A, fol. 6r) ist mit einer Hand und einem Thron illustriert, der sich im Verlauf des Tradierungsprozesses der Vatizinienhandschriften wohl zu einer Stadt entwickelte (Abb. 116).

### *10. Vatizinium, fol. 561v (Abb. 101)*

Am unteren Seitenrand des zehnten Vatiziniums erklärt der Schreiber, dass diese Weissagung in einigen Vatizinienhandschriften bereits zwischen den beiden vorherigen, also den beiden Stadtdarstellungen, angeordnet ist und in anderen erst auf die zweite Stadt folgt: «Nota, quod in quibusquam papalistis iste pap ponitur inter predictas duas civitates. Et in quibusdam post secundam civitatem.»

In einen besonders voluminösen und faltenreichen Mantel gehüllt blickt ein Papst mit Tiara nach rechts zu einem in die Höhe springenden Fuchs, der auf seiner

176 Arnold Pfister: Die Bedeutung Basels für die Buchkunst. 14. internationaler kunstgeschichtlicher Kongress 1936, Basel 1936, S. 19.

177 Vgl. Schleich 2000, S. 61.

178 Basel E. I. 4a, fol. 561r.

Schnauze ein Banner balanciert. Im Nacken und auf dem Schwanz des Tieres enden zwei weitere Banner. Durch die unterschiedlichen Schräglagen der Fahnenstangen kreuzen sich diese oberhalb des Fuchses. Hier unterscheidet sich die textliche Bildbeschreibung von der tatsächlichen Illuminierung, spricht doch der Text von nur zwei Fahnenstangen und von einem Schlüssel, den der Fuchs im Maul trägt: «Hic depingitur papa, quem antecedit vulpis in ore clavem tenes, cum dextro pede vexillum cum clavibus et in dorso tenens crucem cum vexillo.»[179] Dies könnte ein Hinweis dafür sein, dass die Illuminierung vor dem Schreiben des Textes vorgenommen wurde, hätte der Maler doch anderenfalls seine Zeichnung möglicherweise korrigiert.

Für das zehnte Vatizinium der Basler Handschrift diente das achte Leo-Orakel (A, fol. 5v) als Bildvorlage, in dem ein Fuchs mit drei Fahnenstangen zu sehen ist (Abb. 115). Das Bild war in der ursprünglichen *genus-nequam* Ausgabe Johannes XXII. (1316–1334) zugeordnet.

### *11. Vatizinium, fol. 562r (Abb. 102)*

Mit der elften Prophezeiung beginnt die Darstellung eines visionären Engelspapstes, der in diesem Bild zunächst als nackter, nur mit einem Lendenschurz bekleideter Mann wiedergegeben ist. Auf einem mit Kissen und einer Decke geschmückten Podest sitzend hebt er seine Rechte zum Segensgruss, während er mit der Linken an sein Auge greift. Durch eine Schnur an seinem rechten Knöchel wird der Mann von einem Jungen geführt: «Hic depingi solet figura pape ad modum sacerdotis mundi in alio mundi sedentis supra petram, plorans et habens cistam apertam plenam thezauro. Alius vero homo vestitus stat coram eo, ac si consolaretur eum.»[180] Die Ikonografie geht auf das elfte Leo-Orakel (A, fol. 7r) zurück, welches einen leicht bekleideten, sich an den Kopf greifenden Jüngling auf einer Holzkiste zeigt, dem eine zweite, kleinere Figur beigesellt ist (Abb. 118). In der Devise der Basler Ausgabe wird der hölzerne Thron als Schatz gedeutet, der unter den Armen verteilt werden wird.

### *12. Vatizinium, fol. 562v (Abb. 103)*

Zum Text der zwölften Weissagung wurde ein nimbierter Papst gezeichnet, der seine Tiara abgenommen hat, die er nun in der linken Hand hält. Um seine Füsse gruppieren sich vier Hunde, von denen zwei nach links und zwei nachts rechts blicken: «Hic depinget solet papa proiciens mitram papalem animalibus brutis ante pedes eius stantibus.»[181] Dieses Vatizinium fusst einerseits auf der Ikonografie des zwölften

179 Ebd., fol. 561v.

180 Ebd., fol. 562r.

181 Basel E. I. 4a. Ebd., fol. 562v.

(A, fol. 7v) Leo-Orakels, welches eine einbandagierte männliche Gestalt mit zwei ganzfigurigen Hunden und einem weiteren, nur durch einen Kopf angedeuteten Hund zeigt. Über dem Mann schwebt ein Engel, der eine Art Kopfbedeckung in der Hand hält (Abb. 119). Das 14. Leo-Orakel (A, fol. 8v) bildet einen Engel mit einem konischen Gegenstand ab (Abb. 121), der eine ähnliche Haltung wie die Papstfigur aus dem zwölften Vatizinium einnimmt, sodass anzunehmen ist, dass hier die Ikonografie der beiden genannten Leo-Orakel miteinander verschmolzen wurde.

### *13. Vatizinium, fol. 563r (Abb. 104)*

Beim 13. Vatizinium stimmt die Bildbeschreibung mit der Darstellung eines Papstes, dem ein Engel die Tiara auf sein Haupt setzt, überein: «Hic depingi solet papa, qui stat in devotione. Et angelus Domini sibi astat coronans eum.»[182] Als Vorlage für dieses Bild diente ursprünglich erneut das 14. Leo-Orakel mit der Darstellung eines Engels, der einen konischen Gegenstand in der Hand hält (A, fol. 8v, Abb. 121), kombiniert mit dem 13. Orakel, welches einen König mit einem Zepter zeigt (A, fol. 8r, Abb. 120). In den frühen italienischen Darstellungen wurde aus dem König ein Papst, der von einem Engel gekrönt wird. Das daran anschliessende 15. Orakel (A, fol. 9r) bildet einen weltlichen neben einem geistlichen Herrscher ab (Abb. 122). Von der Anordnung der Personen her könnte auch dieses Orakel als bildliche Vorlage des 13. Vatiziniums gedient haben.

### *14. Vatizinium, fol. 563v (Abb. 105)*

Das vorletzte Bild zeigt einen Papst in vollem Ornat und mit einem Buch in der Hand auf einem Podest vor einem Velum, welches von zwei Engeln gehalten wird. Der Text erläutert: «Hic depingitur papa sedens honorifice et tres angeli, unus ad caput et unus a dextris et unus a sinistris, astrant ministrantis ei extendo pannum retro caput eius.» Das 13. Leo-Orakel (A, fol. 8r) präsentiert, wie oben erwähnt, einen Herrscher, der in den frühen *genus-nequam*-Ausgaben wohl zu einem Papst umgeformt wurde (Abb. 120).

Auf dieser Seite beginnen unten durch eine andere Farbintensität des Federstriches geprägte Erläuterungen, die sich auf der darauffolgenden Seite unten fortsetzen. Sie stellen grösstenteils Zitate aus der jüngeren *ascende-calve*-Folge dar.[183] Weitere Nachträge sind auf eine andere *genus-nequam*-Ausgabe zurückzuführen.[184]

182 Ebd., fol. 563r.
183 Schleich 2000, S. 69.
184 Ebd.

### *15. Vatizinium, fol. 564r (Abb. 106)*

Das Bild der letzten Weissagung präsentiert einen tonsurierten Papst, der in der einen Hand Tiara und Stola hält und in der anderen ein Buch. Der Pontifex hebt die Tiara über ein Mischwesen aus Ziegenbock und Mensch. Die Bildbeschreibung rekurriert aber offenbar auf eine andere Bildtradition, spricht der Text doch von einem löwenartigen Wesen, welches eine Krone trägt: «Hic depingitur papa tenes mitram papalem in manu eius. Et secus pedes ipsius stat animal depictum quemadmodum leo coronatus habens cornua magna. sed cauda et pedes habent se difformiter cum cauda et pedibus leonis.»

Die dargestellte Papstfigur geht auf die Übernahme eines Kaisers aus dem 15. Leo-Orakel (A, fol. 9r) zurück, während der Ursprung des Mischwesens aus Mensch und Tier nicht aus den Leo-Orakeln stammt. Im Leo-Orakel übergibt ein kirchlicher Würdenträger einem weltlichen eine Art Mütze (Abb. 122). Dieser Kaiser findet sich in der westlichen Umformung der Leo-Orakel zu einem Mischwesen uminterpretiert, das in der Forschung zumeist als Erscheinung des Antichristen gedeutet wird.[185] Auch in der byzantinischen Tradition folgt auf die Herrschaft des letzten und wahren Kaisers unweigerlich die Herrschaft des Antichristen,[186] wodurch dieses Bildmotiv am Ende der Vatizinienfolge verständlicher wird.

Für die letzte Prophezeiung in der Basler Handschrift wurden die Texte aus dem 15. und dem 30. Vatizinium der Gesamtserie zu einer Métissage zusammengefügt.[187] Über dem Rücken der gekrönten Tiergestalt steht daher die Frage aus dem letzten Teil der *ascende-calve*-Folge: «Du bist schrecklich, und wer wird dir widerstehen, letztes und grausames Tier?»: «Terribilis es. Et quis resistit tibi, fera ultima et crudelis?»

### *Fol. 564v*

Ohne Abbildung folgt auf dem letzten Blatt eine Aufzählung der Päpste aus der *ascende-calve*-Serie.[188]

185 Vgl. Fleming 1999, S. 113f.
186 Brokkaar 2002, S. 30.
187 Vgl. Millet 2004, S. 176.
188 Vgl. dazu Schleich 2000, S. 72.

## Die Papstprophezeiungen im Kontext der Konzilien von Konstanz und Basel

Auf den Konzilien von Konstanz und Basel erlebten die Herstellung und Rezeption der Vatizinienhandschriften einen neuen Höhepunkt. Offenbar erhoffte man sich von den kirchenpolitischen Propagandaschriften vom Ende des 13. Jahrhunderts eine Hilfestellung in den aktuell schwierigen Zeiten. Während des Konzils von Konstanz (1414–1418) gelangten südalpine Vatizinienhandschriften an den Bodensee; viele dieser Manuskripte wurden zudem in Konstanz kopiert. In den eingangs zitierten Zeilen von Thomas Prischuch wird offenbar, dass schon der zeitgenössische Betrachter die Vatizinienhandschriften als eine Bild-Text-Symbiose verstand. Der Blick auf die Zeichnungen und das Vergleichen von Bild und Text erlaubten dem Betrachter, jene Unklarheiten zu kompensieren, welche die Lektüre des missverständlichen Textes aufwarf.[189] Erst das Zusammenspiel der beiden Bedeutungssysteme ermöglicht das Verständnis dieser Bilderhandschriften.

Die grosse Anzahl an Vatizinienmanuskripten, die während des Pontifikats von Johannes XXIII. (1410–1415) kopiert worden sind, belegt, dass die italienischen Prälaten verschiedene Exemplare mit nach Konstanz brachten.[190] Leonie von Wilckens vermutete, Kardinal Francesco Zabarella, der 1417 in Konstanz starb, habe ein Vatizinienexemplar, welches in einer Kopie erhalten ist,[191] mit zum Konzil gebracht.[192] Eine weitere bedeutende Vatizinienhandschrift, die zur Zeit des Konstanzer Konzils entstand, ist der in einer Faksimileausgabe vorliegende norditalienische Prachtband Vat. Ross. 374 aus der Vatikanischen Bibliothek. Da der Band aufgrund eines darin enthaltenen Wappens dem Besitz eines – leider nicht näher zu identifizierenden – Kardinals zugewiesen werden kann,[193] ist anzunehmen, dass diese Handschrift im Gepäck eben jenes Kirchenvertreters zum Konzil nach Konstanz mitgenommen wurde.

In Konstanz dienten die mitgeführten Manuskripte als Vorlagen für weitere Kopien. Man erhoffte sich von den Weissagungen Klarheit über den weiteren Verlauf des Machtkampfes zwischen den drei gleichzeitig amtierenden Päpsten Johannes XXIII., Benedikt XIII. und Gregor XII. sowie über die Beendigung des abendländischen Schismas. Robert Lerner zufolge gab es neben den Abhandlungen über die Regierung der Kirche unter den in Konstanz zirkulierenden Schriften kaum ein rele-

189 Vgl. zum Verhältnis von Bild und Text allgemein W. J. Thomas Mitchell: Picture theory. Essays on verbal and visual representation, Chicago und London 1994, bes. S. 83ff.

190 Lerner 1985, S. 62.

191 Paris Bibliothèque Nationale, Handschrift lat. 10834.

192 Leonie von Wilckens: Die Prophetie über die Päpste in deutschen Handschriften, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 28 (1975), S. 171–180, S. 173f.

193 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ross. 374, fol. 1r.

vanteres Buch als die Vatizinien.[194] Dass in Konstanz die Papstweissagungen den Diskurs beherrschten, bezeugen auch die Aufzeichnungen von Thomas Prischuch. Aufgrund der erhaltenen Manuskripte ist anzunehmen, dass Konstanz das Verbreitungszentrum vor allem für die neue, aus *genus-nequam-* und *ascende-calve*-Serie bestehende Gesamtversion der Vatizinien im Reich war.[195]

Infolge der sich mit Beginn des Basler Konzils und schliesslich ab Mitte der 1430er Jahre verschärfenden kirchenpolitischen Situation erhielten die Papstweissagungen in Basel eine neue Brisanz. Daher überrascht es nicht, dass während der Pontifikate von Martin V. und Eugen IV. zahlreiche Manuskripte der vollständigen Vaticinia kopiert wurden, sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen, wie etwa in Basel. In den überlieferten Vatizinienmanuskripten aus der Zeit des Basler Konzils hat die Wahl Felix V. zum konziliaren Gegenpapst als Bildmotiv jedoch keinen Niederschlag gefunden.[196]

Bedeutende Vatizinienausgaben aus der Zeit der Konzilien von Basel und Ferrara-Florenz sind die in der British Library in London befindliche Handschrift Ms. Harley 1340, welche in Florenz zwischen 1431 und 1447 entstand, eine Handschrift in Lyon in der Bibliothèque Municipale Ms. 195 sowie eine Handschrift lombardischen Ursprungs, der heute in Modena verwahrte Kodex 299 n. 161 Ms. M. 5.27, entstanden um 1431 bis 1447.[197] Die norditalienischen Arbeiten offenbaren ein ganz anderes Bildverständnis als die Basler Handschrift.[198] Die prachtvolle Opulenz der italienischen Frührenaissance spiegelt sich besonders in der Londoner Handschrift Ms. Harley 1340. Im Unterschied zu den Basler Zeichnungen sind die Papstdarstellungen hier in Räume und Landschaften eingebettet. Im von einer floralen Girlande gerahmten Bildfeld erblickt der Betrachter jeweils einen terrassenartigen Raum mit einer nach hinten fluchtenden Balustrade, von wo aus der Blick in die Landschaft freigegeben ist. Auf der terrassenartigen Fläche sind die einzelnen Päpste mit ihren Attributen dargestellt. Die im Umkreis des jungen Benozzo Gozzoli oder sogar von ihm selbst gefertigte Handschrift diente offensichtlich nicht mehr ausschliesslich der kirchenpolitischen Propaganda, sondern ist vielmehr als Auftrag eines Bibliophilen anzusehen.[199]

194 Lerner 1985, S. 62.

195 Etwa die Handschriften in Paris, Bibliotèque Nationale, lat 10834 sowie London, British Library, Arundel 117. Vgl. von Wilckens 1975.

196 Vgl. Millet 2004, S. 175.

197 Es ist allerdings davon auszugehen, dass sich nur ein Bruchteil der ursprünglich vorhandenen Vatizinienhandschriften erhalten hat.

198 Vaticinia de Pontificibus, Florenz 2. Viertel 15. Jahrhundert, 28,5 × 19,5 cm, British Library, London, Ms. Harley 1340.

199 Vgl. dazu Bernard Berenson: Un codice illustrato dal Maestro di S. Miniato, in: Rivista d'Arte 26 (1950), S. 95–101; A. E. Popham / Philip Pouncey: Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The fourteenth and fifteenth centuries, 2 Bde., London 1950, Bd. I, S. 2f.; Gigetta Dalli Regoli / Gemma Landolfi: Un testo profetico medievale in un codice quattrocentesco:

Die Basler Vatizinien müssen ihre Vorlage in einer vollständigen Vatizinienhandschrift aus dem Umfeld der Pisaner Obödienz mit Papst Alexander V. (1409–1410) und Papst Johannes XXIII. haben, da die in Avignon gewählten Päpste keine Beachtung finden.[200] Auch die Devise aus dem Alexander V. zugeordneten vierten Vatizinium «Confusio. Error incitabitur» («Verwirrung. Der Irrtum wird angeheizt werden.») scheint zu den kirchenpolitisch turbulenten Jahren des Grossen Schismas zu passen.[201] Lerner vermutete sogar, die Gesamtserie sei als Propagandaschrift für Papst Johannes XXIII. verbreitet worden.[202]

## Der Künstler der Basler Miniaturen und der Zusammenhang mit der Werkstatt des Konrad Witz

Auch die Entstehungsumstände der Basler Papstprophezeiungen lassen sich nicht genau rekonstruieren. Die mit fünfzehn Miniaturen illuminierte Basler Handschrift «De papalistis» war bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts in einen Konzilsaktenband eingeheftet, der Konzilsbeschlüsse vom Ende der 1430er Jahre beinhaltet.[203] Stilistisch können die kolorierten Zeichnungen dem Umkreis des Konrad Witz zugeordnet werden.[204] Die plastische Figurenauffassung und der voluminöse, raumgreifende Faltenwurf der Gewänder mit energischen Brüchen und Aufstauungen orientieren sich deutlich am Stil des Künstlers. Ebenso weisen die Handgebärden sowie die Gestaltung von Augen und Haaren in dessen Richtung. Vermutlich handelt es sich um eine Werkstattarbeit, da die Blätter noch zu Lebzeiten von Witz in den 1430er Jahren entstanden sein müssen.

Das erhaltene zeichnerische Werk von Konrad Witz besteht nur aus wenigen Blättern, die ihm zudem teilweise nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden können beziehungsweise lediglich seinem Umkreis zugeschrieben sind.[205] Vor diesem Hinter-

i Vaticinia Pontificum e il ms. Harley 1340 della British Library, in: Melanie Ceccanti / Maria Cristina Castelli (Hg.): Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione: atti del III Congresso di storia della miniatura [Cortona 20–23 ottobre 1988], Florenz 1992, S. 405–423.

200 Vgl. Lerner 1985, S. 60f.

201 Basel, Universitätsbibliothek, Handschrift E. I. 4a, fol. 558v.

202 Ebd. sowie Schleich 2000, S. 55.

203 Anlässlich einer Ausstellung 1936 über Basel und die Buchkunst wurden die entsprechenden Seiten (fol. 556–565), die sich in einem Papierkodex mit Konzilsakten und zum Teil anderen prophetischen Schriften befanden, separat gebunden. Vgl. Pfister 1936, S. 19.

204 Vgl. Escher 1917, S. 166f.

205 Hier sind der Josef aus der Württembergischen Landesbibliothek, eine Maria mit Kind im Gemach in der Gemäldegalerie Berlin sowie eine Zeichnung der lesenden Maria mit dem Jesuskind aus der Universitätsbibliothek Erlangen zu nennen. Vgl. Herwarth Röttgen: Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 1 (1961), S. 77–93, bes. S. 81ff.

grund erlaubt die Kenntnis der Basler Papstvatizinien die Annahme, dass neben dem bekannten Œuvre der Tafelgemälde zahlreiche Zeichnungen sowie Werke der Buchmalerei in der Werkstatt des Meisters gefertigt worden sind. Diese kleinen, mobilen und transportablen Artefakte fanden ihren Absatz möglicherweise besonders beim Konzilspublikum.

Neben den Miniaturen der Papstvatizinien vermitteln nur die Karten des Ambraser Hofjagdspiels, das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, einen umfassenden Eindruck der zeichnerischen Arbeiten aus der Werkstatt des Konrad Witz. Unter den Motiven der Spielkarten lässt sich aufgrund von Linienführung und Personengestaltung in einzelnen Darstellungen die Hand des Meisters erkennen, während die Ausführung der Papstvatizinien eine ausschliessliche Werkstattarbeit zu sein scheint. Die Papstfiguren und ihre Attribute wirken lyrischer und stärker dem Weichen Stil verhaftet als die neue plastische Auffassung des menschlichen Körpers, welche die monumentalen Figuren des Konrad Witz transportieren. Grundsätzlich unterscheiden sich die Papstfiguren von den Arbeiten des Konrad Witz durch eine stärkere Manieriertheit, die besonders an den Gliedmassen und Händen mit ihren schmalen, überlängten Fingern sowie an den gelängten und ziseliert ausgearbeiteten Gesichtern zu beobachten ist. Die Personendarstellungen des Konrad Witz und die Figuren des Ambraser Hofjagdspiels wirken dagegen teilweise statischer und skulpturenhafter. Der Ausdruck der Papstfiguren in den Vatizinien erscheint gefühlsbetonter und weicher, ja geradezu gebrechlich. Die mit geringer Körperspannung wiedergegebenen Papstfiguren scheinen das genaue Gegenteil der stämmigen, monumentalen Witz'schen Figuren mit ihrer starken körperlichen Präsenz zu sein. Auch der Faltenwurf unterscheidet sich bei näherer Betrachtung: In den Papstvatizinien zeigt sich ein fliessender, mit Verschattungen ausgearbeiteter Stoff, bei den Witz'schen Tafelbildern hingegen – etwa bei «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff» aus Strassburg – wirken die Falten starr und gleichsam aggressiv miteinander in Beziehung gesetzt.

Bei einem genaueren Vergleich der Bilder aus der Vatizinienhandschrift mit den Spielkarten des Ambraser Hofjagdspiels fällt der Gebrauch eines ähnlichen Motivs auf. Die Hunde der Karte Hunde-Fünf (Abb. 127) ähneln in Darstellung und Anordnung jenen, die dem Papst der zwölften Weissagung auf Folio 562v beigefügt sind (Abb. 103). Die Hunde, wohl Windhunde, wirken auf der Spielkarte lebendiger, differenzierter und realistischer ausgearbeitet. In der Handschrift scheinen die Tiere gestutzter und schematischer gezeichnet, sie sind lediglich Beigaben zur Charakterisierung des zwölften Papstes; eine realistische, natürliche Darstellung war hier offenbar nicht beabsichtigt. Die dennoch bestehende motivische Übereinstimmung darf als Indiz für die Zuschreibung der Buchmalereien an die Werkstatt des Konrad Witz betrachtet werden. Mehr noch, der Zeichner der Papstvatizinien lässt sich meines Erachtens mit einer ausführenden Hand aus dem Ambraser Hofjagdspiel identifizieren, wie weiter unten gezeigt werden soll.

Die Datierung der Handschrift «De papalistis» ergibt sich – abgesehen von der stilistischen Einordnung der Zeichnungen in den Umkreis des Konrad Witz – aus dem historischen Zusammenhang. Nachdem Eugen IV. das Konzil 1438 zunächst nach Ferrara und sodann nach Florenz verlegt hatte, erkannten die Konziliaristen den römischen Papst nicht mehr an. Die Frage nach einem neuen Papst blieb für die Basler zunächst ungeklärt, Spekulationen häuften sich. In der Zeit vor der Wahl Felix' V., im Herbst 1439, könnte folglich eine starke Nachfrage nach Handschriften wie den Papstweissagungen bestanden haben. Aufseiten der Konziliaristen nahm die Suche nach einem neuen Papst viel Zeit in Anspruch, bis der als Eremit in Thonon am Genfer See zurückgezogen lebende Herzog von Savoyen, Amadeus VIII., schliesslich zum Pontifikat überredet werden konnte.[206] Neben diesen Indizien aus dem historischen Kontext verweist zufolge einer unpublizierten Handschriften-Beschreibung aus der Universitätsbibliothek Basel auch die gotische Kursive,[207] die sich im Konzilsaktenband E. I. 4a verschiedentlich findet und die durchgehend von derselben Hand geschrieben wurde, ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts.[208]

Dem Umkreis von Konrad Witz darf laut Konrad Escher auch die Handschrift der «Vierundzwanzig Alten» (Staatsbibliothek Berlin) des Schreibers Johann Maiger von Wardenberg aus dem Jahr 1448 zugeordnet werden.[209] Der stilistische Zusammenhang beschränkt sich bei den von mehreren Zeichnern gefertigten Figuren dieser Handschrift allerdings auf eine recht äusserliche Nachahmung, sodass Escher in den Illuminatoren der «Vierundzwanzig Alten» und der Basler Papstvatizinien zwei verschiedene Hände erkennt. Durch das in beiden Schriften abgebildete Basler Wappen ist jedoch die Herstellung beider Manuskripte in der Konzilsstadt gesichert (Abb. 13 und 99). Zudem weisen beide Werke – verglichen etwa mit dem Brevier des Friedrich zu Rhein oder einem Teil der Vullenhoe-Bibel – stilistische Fortschritte auf, welche sich einzig aus der unmittelbaren Wirkung des Konrad Witz erklären lassen.[210] Infolgedessen, so Escher, zeigen die Papstbilder auch eine stilistische Verwandtschaft mit dem «Meister der Spielkarten», stehen aber künstlerisch über einer Zeichnung der heiligen Margaretha, die früher in den Band der «Vierundzwanzig Alten» eingeklebt war und heute als Kriegsverlust gilt.[211]

206 Zur politischen Situation des Konzils im Vorfeld der Papstwahl 1439 vgl. Hugo Manger: Die Wahl Amadeos von Savoyen zum Papste durch das Basler Konzil 1439, Dissertation Universität Marburg 1901; Gill 1959, S. 80ff., S. 298 und S. 315ff., sowie S. 347; Helmrath 1987, S. 233ff.

207 Schleich 2000, S. 42.

208 Ebd.

209 Otto von Passau: Die Vierundzwanzig Alten, Schreiber Johann Maiger von Wardenberg, datiert 1448. Papier, 257 Blatt. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 19.

210 Ein motivisch interessantes Detail ist, dass die Räume, in denen die meisten der Alten sitzen, dem Raum der Synagoge auf dem Basler Heilsspiegelaltar ähneln.

211 Escher 1917, S. 167, sowie Paul Ganz: Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15.–18. Jahrhunderts, Basel 1904–1908, Serie I, Tafel 16.

Brigitte Kurmann-Schwarz schreibt dem Maler der Basler Vatizinien aufgrund einer ähnlichen Gestaltung von Gewändern und Gesichtern die Entwurfszeichnungen für das um 1451 entstandene Wurzel-Jesse-Fenster im Chor des Berner Münsters zu.[212] In ihrer Argumentation setzt Kurmann-Schwarz den Künstler mit dem Maler der sogenannten Olsberger Madonna gleich, welche sich im Kunstmuseum Basel befindet und der Nachfolge des Konrad Witz zugeschrieben wird.[213] Der anonyme Künstler der Vatizinienhandschrift habe nach dem Weggang des Konzils in Basel keine ausreichende Auftragslage mehr vorgefunden und sei deshalb nach Bern gezogen, wo der Münsterbau zahlreiche Arbeitsplätze bot, vermutet Kurmann-Schwarz weiter.

## Die direkten Vorlagen der Basler Miniaturen und ihre Übermittlungswege

Bereits die seit Beginn des 15. Jahrhunderts entstandenen Vatizinienhandschriften lassen sich aufgrund ihrer jeweiligen Bildgestaltung und Motivwahl bestimmten Stammreihen zuordnen. Denn obwohl jede einzelne Prophezeiung auf eine verhältnismässig feste Bildtradition rekurriert, weisen die Illustrationen unterschiedliche Charakteristika auf. Lässt im Fall der Basler Ausgabe die Analyse des Textes keinen Rückschluss auf eine bestimmte Vorlage zu, so erlaubt ein Vergleich mit den Illustrationen anderer Handschriften zumindest die Einordnung des Manuskripts in eine bestimmte Handschriftenfamilie, nämlich die sogenannte «Regina-Familie».[214] Denn die Basler Handschrift offenbart sowohl in Hinblick auf die Ikonografie als auch auf der Ebene der Texte Abhängigkeiten zu dem um einige Jahre älteren Kodex Vat. lat. 3818 aus der Vatikanischen Bibliothek.[215] Dieser Kodex enthält eine vollständige «Vaticinia de summis pontificibus»-Serie mit den gesamten dreissig Weissagungen. Laut Degenhart und Schmitt ist das Manuskript Vat. lat. 3818 eines der gepflegteren Vatizinienexemplare des mittelitalienischen Typus. Seine künstlerische Herkunft lässt sich stilistisch nach Umbrien verorten. Diese Aussage wird durch die unmittelbare ikonografische

212 Kurmann-Schwarz 1998, S. 224ff.

213 Zur Olsberger Madonna vgl. Ausst.-Kat. Basel 2011, Nr. 16, S. 110–125. Brinkmann sieht in der Olsberger Madonna neuerdings ein eigenhändiges Werk von Konrad Witz, das zusammen mit den Tafeln der Verkündigung und der Begegnung an der Goldenen Pforte zu einem Altar gehört haben soll. Ebd.

214 Vgl. Millet 2002, S. 212, sowie Schleich 2000, S. 42.

215 Papstvatizinien, mittelitalienisch, um 1410–1415. Papier, 30 Blatt, 29,7 × 22,7 cm. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. lat. 3818. Die Handschrift ist bei Degenhart / Schmitt 1968b, Tafel 168 abgebildet.

Ähnlichkeit einer etwas späteren Illustrationsfolge bestätigt,[216] die nachweislich aus Perugia stammt.[217]

Vergleicht man die Bilder der beiden Kodizes miteinander, so scheint es, als könnte der Kodex Vat. lat. 3818 als grobe Vorlage für die Basler Ausgabe gedient haben. Andererseits lassen einige kleinere Unterschiede daran zweifeln, dass der Basler Künstler direkt vom Kodex Vat. lat. 3818 kopierte. Ob sich der vatikanische Kodex während des Konzils in Basel befand und dem Illuminator als Vorlage diente, kann daher nicht endgültig belegt werden. Frank Schleich spricht von «Schwesternhandschriften»[218] und erkennt ebenfalls Charakteristika der «Regina-Familie» in der Basler Handschrift.[219] Die in jedem Fall mit dem Basler Vatizinienexemplar eng verwandte Handschrift Vat. lat. 3818 zeigt im zehnten Vatizinium (Abb. 123) eine fast identisch aufgebaute Stadtarchitektur und eine ähnliche Positionierung der Kämpfenden im Bildraum wie das achte Vatizinium der Basler Handschrift (Abb. 99). Trotz vieler Gemeinsamkeiten der beiden Handschriften bleibt aber ein struktureller Unterschied augenfällig: Die Basler Handschrift E. I. 4a beinhaltet im Vergleich zum Exemplar aus der Vatikanischen Bibliothek lediglich die fünfzehn Vatizinien der *genus-nequam*-Serie, während die Ausgabe in der Vatikanischen Bibliothek alle dreissig Weissagungen umfasst.

Aus der Betrachtung der Arbeitsweise des Basler Schreibers lässt sich gemäss Schleich schliessen, dass die Handschrift Vat. lat. 3818 diesem nicht als genaue Vorlage gedient haben kann. Denn der Basler Schreiber verwendet in seinem 14. Vatizinium (fol. 563v) auch Zitate aus einer *ascende-calve*-Serie.[220] Diese tauchen hier zum ersten Mal auf. Schleich vermutet daher, der Schreiber habe nach der Fertigstellung der Handschrift neue Vatizinienexemplare erhalten, aus denen er im Nachhinein die nachgetragenen Textabschnitte übertrug. Diese Annahme ist laut Schleich aber nur dann sinnvoll, wenn man voraussetzt, dass der Basler Kopist nicht bereits zuvor eine alle dreissig Prophezeiungen umfassende Gesamtserie – wie die Handschrift Vat. lat. 3818 eine ist – besessen hat. Denn in der zu dreissig Weissagungen zusammengefassten Form von *genus-nequam* und *ascende-calve*-Serie treten die Gemeinsamkeiten der beiden Serien und etwaige Bilddopplungen nicht mehr so deutlich hervor, da die Weissagungen und damit die Päpste in chronologischer Abfolge von eins bis dreissig erscheinen. Stattdessen müsse der Basler Schreiber, folgt man Schleich, mindestens

216 Vaticinia sive prophetiae et imagines summorum pontificum, Lombardei, 15. Jahrhundert. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 0272.

217 Bernhard Degenhart / Annegrit Schmitt: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, 4 Bde., Bd. 1: Süd- und Mittelitalien, Berlin 1968, Katalog 1–167, S. 225.

218 Schleich 2000, S. 42.

219 Vgl. Millet 2002, S. 212.

220 Zeilen 8–18 enthalten nämlich die Devise und den Weissagungstext des 13. *ascende-calve*-Vatiziniums. Schleich 2000, S. 69.

zwei voneinander getrennte Ausgaben der *genus-nequam-* und der *ascende-calve*-Serie als Vorlage benutzt haben.[221]

Auch die sich heute in der Vatikanischen Bibliothek befindende Handschrift Reg. lat. 580, die während des Pontifikats Martins V. in Norditalien entstand, weist ähnliche Charakteristika wie die Basler Handschrift auf.[222] Der gänzliche Verzicht auf die Andeutung von Innen- und Aussenräumen ist dabei nur eine von mehreren Gemeinsamkeiten. Vor allem der Vergleich der 18. Weissagung mit der dritten der Basler Ausgabe offenbart Übereinstimmungen: Der hölzerne Thron mit je zwei Kissen scheint im Aufbau identisch, wobei der Basler Künstler alles noch präziser ausgearbeitet und ausgeschmückt hat, wie etwa bei dem Muster auf den Kissenrollen oder beim Gewand des Papstes zu erkennen ist.[223]

## Schlussfolgerungen

Nachdem sich, wie wir sehen konnten, nur mühsam Licht in die Geschichte der Papstvatizinien bringen lässt, die aufgrund ihrer zahlreichen Transkriptionen und Veränderungen immer wieder neue Sinnzusammenhänge erfuhren, sollen im Folgenden nochmals einige Vermutungen zur Entstehung der Basler Handschrift E. I. 4a angestellt werden. Denn diese Handschrift steht geradezu paradigmatisch für die zahlreichen Modifizierungen, die die Textgattung der Papstweissagungen seit ihrer Entstehung am Ende des 13. Jahrhunderts in Text und Bild erfuhr.

Dem Basler Manuskript dürfte eine mittelitalienische, vermutlich umbrische Ausgabe als Vorlage gedient haben, die jener der Ausgabe Vat. lat. 3818 aus der Vatikanischen Bibliothek ähnelt. Bei einem genaueren Vergleich sind jedoch deutliche Unterschiede erkennbar, welche die Handschrift Vat. lat. 3818 nicht als unmittelbare Vorlage des Basler Exemplars erscheinen lassen. Zumindest eine ähnliche Handschrift muss dem Basler Maler allerdings zur Verfügung gestanden haben, denn ohne eine direkt verwendete Vorlage ist die Illuminierung seines Bandes nicht denkbar. Daher darf angenommen werden, dass ein italienischer Konzilsbesucher eine Vatizinienhandschrift nach Basel mitbrachte und dass dieses italienische Exemplar dem Künstler als Vorlage diente. Aufgrund der Textanalyse des Basler Manuskripts erscheint es nahe-

221 Schleich 2000, S. 69.

222 Vgl. Degenhart/Schmitt 1968, S. 226, sowie Giordana Mariani Canova: La profezia a servizio dell'ideologia: l'illustrazione tardogotica die Vaticinia Pontificum e del Libellus de causis di Teleforo da Cosenza in area padana, in: Arturo Carlo Quintavalle (Hg.): Medioevo: immagini e ideologie: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 23–27 settembre 2002, Mailand 2005, S. 324–336, bes. S. 328ff.

223 Für eine Abbildung dieser Zeichung (Reg. lat. 580, fol. 9v) vgl. von Wilckens 1975, Abb. 201.

liegend, dass dem Schreiber bei der Fertigung sogar mehrere Versionen als Muster vorlagen.[224]

Auch Hélène Millet versuchte 2002, den Auftraggeberkreis für die Basler Papstvatizinien sowie deren konkrete Entstehungsumstände zu rekonstruieren. Dabei stiess sie auf Nikolaus von Buldesdorf, der am 8. Juli 1446 vom Konzil als Ketzer verurteilt und samt seinen gleichfalls als häretisch erklärten Schriften verbrannt wurde. Der Prozess gegen Buldesdorf, der den Beinamen «Engelhafter Prediger» («pastore angelico») hatte, wurde von einer Gruppe um Johannes von Segovia geführt.[225] Das Inventar des Johannes von Segovia wiederum gibt Aufschluss über prophetische Schriften in dessen Sammlung. Vatizinien finden sich hier nicht, jedoch die Schrift «Attenzione ai falsi profeti» von Telesforo di Cosenza.[226] Dies führte Millet zu der Vermutung, Segovia oder jemand aus seiner Umgebung habe die Basler Papstweissagungen in Auftrag gegeben.[227] Entgegen Millets Annahme muss die Basler Handschrift jedoch noch vor der Wahl Felix. V. zum Gegenpapst im Jahr 1439 entstanden sein, denn mit Eugen IV. enden die Einträge der Papstnamen in der Handschrift. Anderenfalls hätte Felix V. dargestellt werden müssen, zumindest sofern der Auftraggeber zu jenen Konziliaristen gehörte, die sich nach 1439 noch in Basel aufhielten.

Neben der vorgestellten illuminierten Ausgabe der Vatizinien hat sich in der Universitätsbibliothek Basel noch ein weiteres, nicht illustriertes Vatizinienexemplar aus der Konzilszeit erhalten (F. VII. 17). Die Handschrift enthält zu jedem Weissagungstext eine Bildbeschreibung. Auch diese nicht illuminierten Vatizinien zählen zur halben Gesamtserie, die den *genus-nequam*-Text mit der Papstzählung ab Bonifaz IX., also der Zählung der *ascende-calve*-Folge, enthalten. Trotz dieser Gemeinsamkeit präsentieren sich die Texte der Manuskripte F. VII. 17 und E. I. 4a. aber so unterschiedlich, dass eher eine gemeinsame Vorlage als eine Abhängigkeit voneinander vermutet

224 Schleich 2000, S. 69.

225 Millets Versuch, den Prozess von Buldesdorf in einen direkten Zusammenhang mit der Entstehung der Basler Papstweissagungen (E. I. 4a.) zu setzen, bleibt insgesamt unbefriedigend. Es fehlen in ihrer Argumentation Nachweise und Quellenangaben, denn der Text enthält keine Fussnoten, aufgrund derer sich die einzelnen Argumentationslinien nachprüfen liessen. Millet sieht den Buldesdorf-Prozess im Jahr 1443. Zwar wurde Buldesdorf erstmals in einem Konzilsprotokoll aus dem Jahr 1443 erwähnt, als Ketzer verurteilt und hingerichtet wurde er jedoch erst 1446. Dieser Zeitpunkt erscheint jedoch zu spät für die Entstehung des Basler Manuskripts. Vgl. Hélène Millet: «Il libro delle immagini dei papi». Storia di un testo profetico medievale, Rom 2002, S. 213. Buldesdorf gehört in den Kontext jener spätmittelalterlichen eschatologischen Strömungen, die ihren Ausgang im geschichtstheologischen Werk Joachims von Fiore genommen und in den Franziskaner-Spiritualen ihre wirkungsmächtigsten Träger gefunden hatten, und deren kirchensprengende Gefahr der Tod Nikolaus von Buldesdorf demonstriert. Zum Buldesdorf-Prozess vgl. Sudmann 2005, S. 193ff.

226 Millet 2002, S. 213.

227 Ebd.

werden darf.[228] Die ohne bildliche Gestaltung auskommende Serie F. VII. 17 scheint im Gegensatz zu E. I. 4a von einem Anhänger der konziliaren Partei in Auftrag gegeben oder geschrieben worden zu sein, denn hier folgt auf Papst Eugen IV. die Nennung des Konzilspapstes Felix V.

Wie das Beispiel des Vatizinienmanuskripts E. I. 4a. zeigt, wurde auch bei der Herstellung von Buchmalereien auf den damals renommiertesten Maler Basels, Konrad Witz, und seine Werkstatt zurückgegriffen. Der Werkstattbetrieb agierte äusserst vielseitig, wobei das Medium der Tafelmalerei möglicherweise eine weniger hervorgehobene Rolle einnahm als die heute noch erhaltenen Werke vermuten lassen. Neben den Vatizinien belegt dies das Ambraser Hofjagdspiel im Kunsthistorischen Museum Wien, das im folgenden Kapitel besprochen wird. Die erhaltenen Artefakte lassen indes nur erahnen, wie vielseitig eine Künstlerwerkstatt dieser Zeit ausgerichtet war.

Die hier vorgestellten Beispiele der auf dem Konzil von Basel gefertigten sowie während des Konzils nach Basel gelangten Handschriften verdeutlichen die Vielfalt eines konziliaren Büchermarktes, der durch die humanistische Bildung der Konzilsbesucher florierte und der Pflege von Prestige und Kunstkennerschaft diente. Dementsprechend stellte das Basler Konzil für seine Besucher und Teilnehmer eine ideale Bühne dar, um als Besitzer wertvoller und seltener Handschriften wahrgenommen zu werden. Die Mitglieder des hohen Klerus förderten durch ihre Aufträge von preziösen Handschriftenilluminierungen nicht nur den künstlerischen Austausch, sondern sie begünstigten zudem in Basel einen Kunstmarkt, der auch von zahlreichen zugereisten Künstlern genutzt wurde.

«In der Sphäre eines Spiels haben die Gesetze und Gebräuche
des gewöhnlichen Lebens keine Geltung.»[229]

## 5.3 Das Ambraser Hofjagdspiel

Das wie die Miniaturen der Papstweissagungen im Umfeld von Konrad Witz entstandene Ambraser Hofjagdspiel zählt zu den seltenen erhaltenen Beispielen profaner Kunst im 15. Jahrhundert.[230] Im Unterschied zu den Papstillustrationen scheinen die

228 Basel, Universitätsbibliothek, F. VII 17, fol. 178–183. Vgl. Schleich 2000, S. 44.

229 Johan Huizinga: Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg 2001 (niederl. Originalausgabe 1938), S. 21.

230 Werkstatt des Konrad Witz: Ambraser Hofjagdspiel, um 1445. Aquarell und Deckfarbe auf geleimter Pappe aus mehreren Lagen Papier, 15,6 × 9,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.- Nr. 5018–5071.

Spielkarten aber in direkter Zusammenarbeit mit und unter Beteiligung von Konrad Witz gefertigt worden zu sein. Das Kartenspiel illustriert eine Reiherbeize, bei der Reiher mit Hilfe von Falken gejagt wurden. In der Wahl von Farben und Figuren, in der Abfolge von Reihern, Falken, Federspiel[231] und Hunden spiegelt das Spiel höfische Jagdgewohnheiten wider.

Noch immer stellt die Beschäftigung mit Spielkarten ein Randgebiet der kunsthistorischen Forschung dar. Dementsprechend wurde das Ambraser Hofjagdspiel bisher nur unzureichend gewürdigt und im Zusammenhang mit der Tafelmalerei des Konrad Witz zumeist schlichtweg übergangen. Dies, obwohl die Analyse dieser äusserst wertvollen, künstlerisch anspruchsvoll ausgeführten Spielkarten weitreichende Einblicke in das Schaffen von Konrad Witz sowie in das Kunstverständnis seiner Auftraggeber erlaubt. Während etwa der Heilsspiegelaltar und der Genfer Petrusaltar bereits häufig untersucht worden sind, findet das in der Werkstatt des Konrad Witz entstandene Ambraser Hofjagdspiel weitaus weniger Beachtung. Dabei erweist sich die Kenntnis der Ambraser Karten als grundlegend für das Verständnis der Raum- und Landschaftsauffassung des Meisters. Die bisher ausführlichste Analyse des Hofjagdspiels von Ulrike Jenni erschien nicht zufällig als Beilage für die Faksimile-Edition des Werks im Spielkartenverlag Piatnik und nicht in einem wissenschaftlichen Medium.[232] Vorangegangen war den Ausführungen Jennis über dreissig Jahre zuvor die erste eingehende Untersuchung des Hofjagdspiels durch Herwarth Röttgen;[233] zudem fand das Spiel verschiedentlich in kulturhistorischen Publikationen zur Geschichte des Kartenspiels Erwähnung.[234]

Das Ambraser Hofjagdspiel, benannt nach seinem Auffindungsort in der Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol auf Schloss Ambras bei Innsbruck, befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Im Nachlassinventar des Erzherzogs vom 30. Mai 1596 ist über das Spiel auf Seite 465 Folgendes zu lesen: «Mer in ainem hülzen trühel, so grau angestrichen, darinnen ein Kartenspill von hunden, lueder, kranich, habich und mannen, so zu rosz sicsen.»[235] Die erwähnte graue,

231 Das Federspiel, auch Luder genannt, besteht aus zusammengebundenen Flügeln, die oft von Tauben stammen und vom Falkner in die Luft geworfen werden, um einen entflogenen Falken wieder zurück zu locken und die Jagd zu beenden.

232 Ulrike Jenni: Das Ambraser Hofjagdspiel, Piatnik, Wien 1995.

233 Röttgen 1961a.

234 Detlef Hoffmann / Peter F. Kopp / Fritz Koreny (Hg.): Spielkarten, ihre Kunst und Geschichte in Mitteleuropa, Katalog Graphische Sammlung Albertina Wien, Wien 1974, bes. Kat. Nr. 11, S. 39–41; Detlef Hoffmann: Schweizer Spielkarten 1. Die Anfänge im 15. und 16. Jahrhundert, Katalog Museum Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1998, bes. S. 19–25.

235 Wendelin Boeheim (Hg.): Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek, Nr. 5556 (Cod. Ms. 8228, fol. 465, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 7 (1888), Teil 2, Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses, S. XCI–CCCXIII, hier S. CCCVIII.

hölzerne Schachtel hat sich nicht erhalten. Wie die Karten nach Schloss Ambras gelangten, bleibt ungeklärt. Hergestellt wurde das Spiel wohl in der zweiten Dekade des Basler Konzils um 1440/1445, nicht als Gebrauchsspiel, wie die sich am Oberrhein um die Mitte des 15. Jahrhunderts schnell herausbildenden gedruckten Kartenspiele, sondern als Luxus- und Prestigeobjekt, welches wohl nie dem tatsächlichen Spiel diente. Stilistisch und zeitlich lassen sich die Karten zwischen dem um 1430 vermutlich im Oberrheingebiet entstandenen Stuttgarter Kartenspiel (Abb. 124–126) und dem um 1440 datierten ersten gestochenen Kartenspiel vom «Meister der Spielkarten» verorten.[236] Obgleich es sich beim Stuttgarter Kartenspiel, dem Ambraser Hofjagdspiel und dem Ambraser Hofämterspiel um höfische Spiele handelt,[237] lassen sich die Farbzeichen auf die Kenntnis gewöhnlicher Spielkarten zurückführen.

## Der theoretische Diskurs über Kartenspiele zur Zeit des Basler Konzils

Die starke Verbreitung von Volksspielkarten im spätmittelalterlichen Europa widerspiegelt sich in den verstärkt seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts dokumentierten Kartenspielverboten, wie sie etwa in Vorschriften des Jahres 1367 aus Bern und des Jahres 1377 aus Florenz dokumentiert sind.[238] Zeitgleich zu den Verboten entstanden Abhandlungen, die das Kartenspiel theologisch-allegorisch deuteten. Die Schrift des Dominikanerbruders Johannes von Rheinfelden «Tractatus de moribus et discip-

236 Das Stuttgarter Kartenspiel ist durch ein Wasserzeichen im Papier in die Jahre zwischen 1427 und 1431 zu datieren. Heribert Meurer: Das Stuttgarter Kartenspiel, Stuttgart 1991, S. 36. Die Datierung der Kupferstichkarten des «Meisters der Spielkarten» sowie deren genauer Entstehungsort konnten bisher nicht endgültig geklärt werden. Aufgrund der Übernahme einzelner Motive der Kupferstichkarten in Handschriften sowohl in den Niederlanden (Stundenbücher der Katharina von Kleve) als auch in Savoyen (Messbücher Felix' V.) könnte das Spiel bereits Ende der 1430er Jahre entstanden sein. Vgl. Max Geisberg: Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446), Strassburg 1905; Max Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Wien 1908–1934, Bd. 1, 1908, Nr. 42–106; van Buren / Edmunds 1974, sowie Koreny 1974, Kat. Nr. 12.

237 Das Ambraser Hofämterspiel, das wie das Ambraser Hofjagdspiel nach seinem Auffindungsort auf Schloss Ambras benannt ist, scheint ebenfalls am Oberrhein in der Nachfolge des Konrad Witz entstanden zu sein. Vereinzelt wird jedoch auch Österreich als Entstehungsgebiet in Zusammenhang mit einer möglichen Auftraggeberschaft des Ladislaus V. Postumus vermutet. Ambraser Hofämterspiel, um 1455. Holzschnitt, koloriert. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK_5077 bis KK_5124. Vgl. Franz Kirchweger: Das Ambraser Hofämterspiel, in: Matthias Puhle / Claus-Peter Hasse (Hg.): Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. 29. Ausstellung des Europarates in Magdeburg und Berlin und Landesausstellung Sachsen-Anhalt, 2 Bde., Dresden 2006, hier: Teil 1: Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters, Kat. Nr. VI.2, S. 492ff.

238 Peter F. Kopp: Die frühesten Spielkarten in der Schweiz, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 30 (1973), S. 130–145, hier S. 130.

lina humanae conversationis, id est ludus cartularum» aus dem Jahr 1377 stellt eine erste erhaltene Beschreibung verschiedener Kartenspiele dar, in welcher der Mönch erwähnt, dass das Spiel 1377 in seine Gegend – vermutlich Basel – gekommen sei.[239] In seiner gebräuchlichsten Form umfasste es 52 Karten, gegliedert in vier gleiche Teile; daneben gab es auch Varianten mit 60 oder 72 Karten.[240] Diese *comunis forma* des Spiels, wie sie Johannes von Rheinfelden beschreibt, besteht zum einen aus vier Königen, die ihre Farbzeichen in der Hand halten. Jedem König sind zwei «Marschalki» zugeordnet, von denen der eine als Ober sein Zeichen erhoben in der Hand, der andere als Unter sein Zeichen hängend in der Hand trägt. Neben diesen Figurenkarten vervollständigen zehn Zahlkarten das Spiel. Bis auf die fehlende Königin gleicht das von Johannes von Rheinfelden beschriebene Spiel, das seinen Worten nach sehr oft verwendet worden sein soll, den Karten des Ambraser Hofjagdspiels. Doch wurde die einer leichten Spielbarkeit dienende bildliche Anlage dieser alltäglich gebrauchten Karten beim Hofjagdspiel weiterentwickelt, wie es beispielsweise ein Vergleich mit den bei Johannes als nach oben und unten gehalten beschriebenen Farbzeichen der «Marschalki» veranschaulicht: Beim Hofjagdspiel sind die Farbzeichen in die Bilderzählung eingebunden, wie etwa der als Beute des Reiher-Unters am Boden liegende Reiher oder der durch seinen Herrn, den Unter der Hundereihe, bestrafte, da auf die falsche Seite des Pferdes gelaufene Jagdhund.

Johannes von Rheinfelden beschreibt zudem eine Variante, die dem Stuttgarter Kartenspiel stark ähnelt, ausser, dass es sich dabei um ein Spiel mit zwei Königinnen mit ihren Mägden und zwei Königen mit ihren Dienern handelt.[241] Des Weiteren erwähnt der Mönch, dass die Spielkarten unterschiedlich gestaltet waren und nach verschiedenen Regeln gespielt wurden. Die Farbzeichen stellten Johannes zufolge die vier zeitlich aufeinander folgenden Weltreiche Babylon, Persien, Mazedonien-Griechenland sowie das Römische Reich dar. Das Symbol des babylonischen Königs war seinen Aufzeichnungen nach ein Männerkopf, das des römischen Königs ein Adler, Schellen symbolisierten den griechischen König. Über das Zeichen des persischen Königs sagt Johannes, dass er es nicht verstehe.[242] Auch kündigt der Dominikaner Illustrationen der genannten Symbole an, doch findet sich in allen überliefer-

239 Die Abhandlung hat sich in vier Handschriften überliefert, wovon sich die älteste aus dem Jahr 1429 in Basel befindet: Basel, Universitätsbibliothek, Hs. F IV. 43; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Hs. 4143; Utrecht, Bibliotheek Rijksuniversiteit, Hs. 225; London, British Library, Hs. Egerton 2419. Zur Abhandlung des Johannes von Rheinfelden vgl. Arne Jönsson: Card-playing as a mirror of society. On Johannes of Rheinfelden's Ludus cartularum moralisatus, in: Olle Ferm (Hg.): Chess and allegory in the Middle Ages: a collection of essays, Stockholm 2005, S. 359–373.

240 Arne Jönsson: Der Ludus cartularum moralisatus des Johannes von Rheinfelden, in: Detlef Hoffmann, (Hg.): Schweizer Spielkarten 1. Die Anfänge im 15. und 16. Jahrhundert, Schaffhausen 1998, S. 135–147, hier S. 139.

241 Hoffmann 1998, S. 33.

242 Jönsson 1998, S. 139f.

ten Handschriften nur ein dafür freigelassener Platz. Die für ein adliges Publikum gefertigten Ambraser Spielkarten entsprechen den Symbolen der im Traktat des Dominikaners beschriebenen Karten nicht, ebenso unterscheiden sie sich grundlegend von den seit Mitte des 15. Jahrhunderts überlieferten ‹Alltagsspielkarten› mit den Symbolen Schilten, Kronen, Eicheln und Schellen.[243]

Eine weitere zeitgenössische Beschreibung eines Kartenspiels stammt aus Strassburg. Dort verfasste der Dominikaner Ingold im Jahr 1432 den Traktat «Das püchlein vom guldin spil», in welchem er den sieben Todsünden die sieben beliebtesten Spiele Schach, Tric-Trac, Kartenspiel, Würfelspiel, Schiessen, Tanzen sowie Saitenspiel gegenüberstellt.[244] Für das Kartenspiel, welches mit der Unkeuschheit in Verbindung gebracht wird, verzeichnet Meister Ingold wie Johannes von Rheinfelden insgesamt 52 Spielkarten, die auf die Farben Rose, Krone, Pfennig und Ring – eine Verbindung von schweizerischen sowie italienischen Farb- und Fantasiefarbzeichen – verteilt sind.[245] Ähnlich wie beim heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen Hofämterspiel, bei dem die Hofordnung über den Kreis der adeligen Hofämter hinaus die Lieferanten und Hofbediensteten einbezieht, bestehen die Zahlkarten in der Beschreibung von Meister Ingold aus einzelnen Hofämtern.

## Die farbliche und thematische Organisation der Karten

Das kostbar ausgestattete Ambraser Hofjagdspiel besteht aus 56 Karten in vier Farben, von denen sich 54 Karten erhalten haben.[246] Die vier Farben – Federspiel, Falken, Hunde sowie Reiher – zählen je 14 Karten. An die beritten dargestellten Figuren König, Dame, Ober und Unter schliessen sich die Zahlkarten Banner, das als Zehn geführt wird, sowie Neun bis Eins (As) an. Damit folgt das Hofjagdspiel im Aufbau keinem der bekannten Kartenspiele im deutschen Raum, die weniger Karten zählen und nur drei Figurenkarten je Farbe umfassen. Diese üblichere Form mit drei Figurenkarten findet sich etwa beim Stuttgarter Kartenspiel und hat sich bei den heutigen Skatkarten (französisch: Bube, Dame, König; deutsch: Unter, Ober, König) erhalten. Die Zahlkarten des Hofjagdspiels von Eins bis Neun entsprechen in der Anzahl de-

243 Kopp 1973, bes. S. 133ff.

244 Der Text liegt ediert vor: Edward Schröder (Hg.): Das goldene Spiel von Meister Ingold, Elsässische Literaturdenkmäler aus dem XIV–XVII Jahrhundert, Strassburg 1882. Zum Text vgl. Hoffmann 1998, S. 36–39; Rüdiger Schnell: Was haben Schachspiel und Ehe gemeinsam? Zum Goldenen Spiel des Basler Dominikaners Meister Ingold (1432), in: Simona Slanička (Hg.): Begegnungen mit dem Mittelalter in Basel: eine Vortragsreihe zur mediävistischen Forschung, Basel 2000, S. 91–121.

245 Hoffmann 1998, S. 37.

246 Es fehlen die Falken-Acht und die Hunde-Zwei.

nen des Stuttgarter Spiels, dessen Farben Enten, Hunde, Hirsche und Falken sich allerdings vom Hofjagdspiel unterscheiden.

Die 15,6 × 9,5 cm grossen Karten des Ambraser Hofjagdspiels wurden mit Aquarell- und Deckfarben sowie Muschelgold über schwarzer Federzeichnung auf geleimter Pappe ausgeführt. Neben dem Stuttgarter Kartenspiel, welches 19 × 12 cm misst, gilt es als das grösste erhaltene Spiel nördlich der Alpen. Als Trägermaterial wurden mehrere Lagen Papier übereinander geklebt, um feste, kartonartige Karten zu gewinnen. Dabei schlug man die etwas grösseren Bogen der Rückseiten nach vorne um, sodass auf den Vorderseiten ein Rand entstand, der golden koloriert wurde. Hin und wieder sind dadurch Teile der Darstellung auf den Vorderseiten überschnitten. Diese Überklebungen betreffen einzelne Tierdarstellungen, die auf dem Goldrand wieder ergänzt worden sind. Zum Bild hin schliesst der Rahmen mit einer schwarzen Linie ab. Ausnahmen davon bilden lediglich die Karten von König und Königin, bei denen der Goldgrund ohne Trennungsstrich in das Gold des Rahmens übergeht. Die Rückseiten wurden grösstenteils dunkelrot eingefärbt, um eine opake Fläche zu schaffen und ein Hindurchscheinen zu verhindern. Die rote Färbung der Rückseiten findet sich ebenso bei den norditalienischen Visconti-Sforza-Karten des Bonifacio Bembo, die etwa zeitgleich mit den Karten des Hofjagdspiels entstanden sind.[247] Somit ist anzunehmen, dass eine derartige Einfärbung der Rückseiten nicht unüblich war.

Wie aus den teilweise nicht fertiggestellten Karten zu schliessen ist, wurde die Arbeit unterbrochen und nicht zu Ende geführt: An einzelnen Stellen steht die vorbereitende Federzeichnung noch ohne farbige Ausmalung auf dem Papier; einige Rückseiten sind noch nicht eingefärbt. Bei den Figurenkarten ist dies bei allen Gesichtern und Händen, kleineren Partien der Kleidung sowie bei zwei Pferden der Fall. Von den Zahlkarten wurde nur die Federspiel-Reihe abgeschlossen. Die Tiere der Zahlkarten der Falken-, Reiher- sowie Hundereihe verblieben in ihrer Federzeichnung. Der Grund hingegen, auf dem sich die Farbzeichen befinden, ist vollständig farbig ausgeführt und unterliegt einem farblichen Ordnungssystem. Dementsprechend unterscheiden sich die einzelnen Farben nicht nur durch ihre Farbzeichen, also durch die Farbwerte, sondern auch durch ihre besondere Farbgebung voneinander. Hier deckt sich die Bedeutung von Farbe als Spielfarbe mit der Bedeutung von Farbe als Malmaterial, da die Farben als eine Suite verstanden eine Verbindung mit den tatsächlichen Farben eingehen: Dunkles Violettrot und Zinnober bilden die Hintergrundfarben für die Hunde- und Federspielreihe, Hellblau und Grün dominieren bei den Reihern, Dunkelblau charakterisiert die Falken.

247 Vgl. Gertrude Moakley: The tarot cards painted by Bonifatio Bembo for the Visconti Sforza family: an iconographic and historical study, New York 1966; Italo Calvino: Tarots: the Visconti pack in Bergamo and New York, Parma 1975; Germano Mulazzani: I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo: il mazzo di Yale, Mailand 1981, sowie Sandrina Bandera Bistoletti: I Tarocchi: il caso e la fortuna: Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica, Mailand 1999.

Die beiden höchsten Figurenkarten, Königin und König, sind durch einen Goldgrund hervorgehoben, wohingegen die Grundflächen von Ober und Unter mit der Farbe der Zahlkarten koloriert sind. Das Blau des Wassers der Reiher-Karten verschmilzt mit den Rasenstreifen zu einer realistischen Landschaft. Der Grund verkörpert hier nicht nur einen Bildträger oder ein gemaltes Farbfeld, sondern folgt vielmehr der perspektivischen Ordnung eines ausgedehnten Raumes, in dem die Figuren – die Reiher – räumlich positioniert werden. Es handelt sich dabei um keinen geschlossenen Raum, sondern um einen Naturraum, eine Landschaft (Abb. 149 und 150). Die Darstellung einer autonomen Landschaft stellt ein Novum in der oberrheinischen Malerei des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts dar. Vorläufer solcher preziösen Landschaftsbilder finden sich indes bereits in der Basler Buchmalerei ab etwa 1420, wo in prachtvolle Rahmenbordüren gefasste Miniaturen erscheinen, die Landschaftsdarstellungen präsentieren. Beispiele dafür sind die Basler Boner-Handschrift, die sogenannten Spenlin-Handschriften sowie die Vullenhoe-Handschriften.[248]

Neben den einzelnen je eine Reihe dominierenden Farben der Zahlkarten sind auch die Figurenkarten durch bestimmte Farben gekennzeichnet: Rot ist die Farbe der Falkenhofkarten, Gelb gehört zu den Personen der Reihersuite, grüne Gewänder kleiden die Figuren der Federspielreihe, und die Jagdleute der Hundereihe zeichnen sich durch blaue Kleider aus. Hinzu kommt eine weitere farbliche Differenzierung bei den beiden höchsten Karten, König und Königin. Neben der Hauptfarbe des Gewandes sind diese durch eine zweite, die höhere gesellschaftliche Rangordnung betonende Farbe angereichert, in der jeweils der modische Schmuck, etwa die Kopfbedeckungen, sowie Ärmel und Umhänge koloriert wurden.[249] Die Unter dagegen sind jeweils in einer einzigen Farbe ausgeführt, nämlich in Grün, Blau, Rot oder Gelb. Die den Karten inhärente Struktur umfasst also drei Komponenten: die farbliche Gestaltung der einzelnen Reihen, das heisst der Spielfarben, der Figurenkarten sowie der Zahlkarten. Das Hofjagdspiel zeichnet sich damit durch eine weitgehende farbliche Systematisierung aus, die rein funktional dem leichteren Erkennen des jeweiligen Blattes und einem besseren Verständnis dient. Da dem Spiel eine systematisch konzipierte, hochelaborierte Farbstruktur zugrunde liegt, ist anzunehmen, dass die Ausführenden bei der Herstellung auf ähnlich gestaltete Spielkarten zurückgreifen konnten. Bis auf das

248 Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Art. «Oberrheinische Buchmalerei», in: Lexikon des gesamten Buchwesens, Severin Corsten / Stephan Füssel / Günther Pflug (Hg.), Stuttgart 1987–1997, Bd. 5, 1997, S. 406f.

249 Desgleichen unterliegen auch die Pferde diesem Kolorierungsschema. In drei Reihen erscheinen diese farblich einheitlich: weissgraue Pferde für die Reiher und das Federspiel, gelblich beziehungsweise isabellfarben für die Hunde. Nur die Pferde der Falkenkarten unterscheiden sich farblich: König und Königin reiten auf einem Schimmel, während Ober und Unter gelbliche Pferde zugeteilt sind. In Anbetracht dieses konsequenten Farbsystems sind auch die Farben der beiden nicht kolorierten Rosse rekonstruierbar: Falken- und Federspiel-Königin müssten demzufolge auf weissgrauen Pferden reiten.

Stuttgarter Kartenspiel hat sich jedoch nichts Vergleichbares erhalten, und dieses unterliegt einer weniger komplizierten Systematik mit einem weniger durchgebildeten Farbsystem, denn alle Karten weisen hier einen einheitlichen Goldgrund auf. Allerdings sind Banner und Figuren einer Reihe je einer Hauptfarbe zugeordnet: Rot tragen die Figuren der Entenreihe, Grün jene der Falkenreihe, Blau die der Hirschsuite und Rosa die der Hundekarte.[250] Was dagegen die Figuren des Stuttgarter Spiels von denen des Hofjagdspiels grundlegend unterscheidet, ist ihre neben der Hauptfarbe viel reichhaltigere Farbgebung, die noch auf dem verfeinerten Farbempfinden des Weichen Stils beziehungsweise der Internationalen Gotik beruht.[251] Die klare Farbigkeit des Ambraser Spiels schliesst dagegen deutlich an die Malerei des Konrad Witz und an einen in der süddeutschen Kunst damals einsetzenden Realismus an.

Die konsequent durchgeführte Systematik der Ambraser Karten betrifft nicht nur die Farbgebung, sondern auch stilistische Merkmale bei der Charakterisierung der Jagdleute. Als einziges bekanntes Kartenspiel des 15. Jahrhunderts tragen beim Hofjagdspiel weder König noch Königin eine Krone.[252] Dieses Detail bezeugt neben der durchkomponierten Farbigkeit und den Landschaftsdarstellungen die gestalterische Innovationskraft der ausführenden Künstler. Die Könige sind zusätzlich zu ihren reichhaltigen Gewändern an besonderen Kopfbedeckungen zu erkennen. Diese finden sich in vereinfachter Form bei den beiden Buben wieder. Auch hier wird zwischen Unter und Ober gemäss der Rangordnung in der Ausformung der Hüte unterschieden. Insgesamt reflektieren die Ambraser Spielkarten die in der Feudalordnung vorgegebenen Kleidervorschriften.[253]

Neben der Farbigkeit werden die Karten des Hofjagdspiels gleichsam durch ihr Thema, die Beizjagd, strukturiert, welches konsequent durchgestaltet worden ist. Dem Betrachter eröffnet sich eine Reiherbeize, zu welcher der Hof ausreitet. Die Falken schlagen die Reiher, die Hunde apportieren die getöteten Vögel, und am Ende der Jagd werden die Falken mit dem Federspiel oder Luder wieder zum Jäger gelockt. Diese den Karten innewohnende inhaltliche Kohärenz gibt es sonst in der frühen Geschichte der Spielkarten nicht. So umfasst etwa das Stuttgarter Spiel zwei Jagdarten, die Enten- und die Hirschjagd, wobei die Enten von Falken geschlagen und die Hirsche von Hunden gerissen werden.

250 Eine Ausnahme bildet das Banner, welches rot ist.

251 Vgl. Jenni 1995, S. 21.

252 Ebd., S. 18.

253 Ebd., S. 19.

## Die Formensprache des Ambraser Hofjagdspiels und seine künstlerischen Bezüge

Die Darstellung der Falkenjagd beruht auf einer langen künstlerischen Tradition. Ein frühes Beispiel für illuminierte Jagddarstellungen bildet das vor 1248 geschriebene Falkenbuch «De arte venandi cum avibus» Kaiser Friedrichs II.[254] Später entstehen vor allem im französischen Sprachraum zahlreiche illuminierte Jagdtraktate wie das «Livre de la chasse» des Gaston Phébus (Bedford-Werkstatt), entstanden um 1410, oder das «Livre du Roy Modus» aus dem Jahr 1455, das insbesondere die Hetz- und Beizjagd thematisiert. Auch auf dem Kalenderblatt des Monats August in den «Tres riches heures», dem Stundenbuch des Herzogs von Berry aus dem Jahr 1416, wird eine Falkenjagd geschildert. Für einen solchen höfischen Kontext, der sich nicht nur an prunkvoll illuminierten Handschriften, sondern ebenso an Spielkarten, Tapisserien oder Fliesen mit Jagddarstellungen erfreute, muss das Ambraser Hofjagdspiel ursprünglich gedacht gewesen sein. Das Ambraser, aber auch das Stuttgarter Spiel belegen die Rezeption von französisch-burgundischen Stilformen und Motiven im südwestdeutschen Raum in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dieser Einfluss zeigt sich etwa in der Gestaltung der Gewänder.

Eine Vorbildfunktion für die Ambraser Karten schreibt Ulrike Jenni Bildern mit profanen Szenen zu, etwa der Darstellung einer der Hochzeit Philipps des Guten beiwohnenden Jagdgesellschaft:[255] Hier wird als Momentaufnahme eine festliche Jagd gezeigt, in deren Mitte ein Reiter auf ähnliche Weise wie der Reiher-Unter im Begriff ist, sein Pferd zu besteigen. Unter den Ambraser Karten fallen besonders zwei Figuren auf, die ein verstärktes Interesse an perspektivisch genauer Darstellung und ein Bemühen darum verraten: Falken-Königin und Reiher-Unter führen als Repoussoirfiguren in die Tiefe (Abb. 128 und 129).

Etwa zeitgleich mit der Herstellung des Hofjagdspiels entstehen im deutschen Sprachraum Jagdbücher, die zwar keine Illustrationen enthalten, jedoch ein verstärktes Interesse am Thema Jagd erkennen lassen. Das um 1440 von Heinrich von Münsingen geschriebene «Buch von den falken, hebichen, sperbern vnd hunden», eine Übertragung jagd- und rossheilkundlicher Abschnitte aus Albertus Magnus' «De animalibus», belegt die theoretische Beschäftigung mit der Jagd im süddeutschen

254 Dazu u. a. Joachim Poeschke: Der Herrscher als Autor: zu den Miniaturen im Falkenbuch Kaiser Friedrichs II. (Cod. Pal. lat. 1071), in: Gundula Grebner / Johannes Fried (Hg.): Kulturtransfer und Hofgesellschaft im Mittelalter: Wissenskultur am sizilianischen und kastilischen Hof im 13. Jahrhundert, Berlin 2008, S. 99–129.

255 Jenni 1995, S. 42. Anonym: Mariage de Philippe le Bon, janvier 1430, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Kopie nach einer Darstellung aus dem 15. Jh. Öl auf Leinwand, 163 × 119,5 cm. Versailles, Musée National de Versailles, Inv.-Nr. MV 5423.

Raum.[256] Von solchen oder ähnlichen Büchern dürften auch die Künstler beziehungsweise der Auftraggeber des Hofjagdspiels Kenntnis gehabt haben.

Neben Anleihen aus dem süddeutschen und französischen Raum lässt sich im Hofjagdspiel auch italienisches und orientalisches Formenvokabular nachweisen. Diese stilistische Vielfalt kann aus meiner Sicht auf die zentrale Lage Basels sowie auf das zur Entstehungszeit des Spiels tagende internationale Konzil und die damit einhergehende Funktion der Stadt als kulturelle Schnitt- und Scharnierstelle zurückgeführt werden. Im kompositorischen Gesamtkonzept der Ambraser Karten wird jede Suite von den durch eine Differenzierung von Gewändern und Kopfbedeckungen unterschiedlich charakterisierten Jagdleuten bestimmt. Dabei entsprechen drei von vier Kopfbedeckungen der Könige den üblichen Hutformen hochgestellter Personen (breitbekrempter Hut mit Edelsteinbesatz, Haube mit Zotteln und Sendelbinde, Pelzkappe). Der Reiher-König aber trägt einen nördlich der Alpen unüblichen, zum Kopf hin sich konisch verjüngenden Hut, wie er vor allem aus Byzanz bekannt ist (Abb. 130). In Basel, als Ort des Konzils, welches sich die Union mit der Ostkirche zum Ziel gesetzt hatte, mutet diese Darstellung eines Königs mit orientalischem Hut nicht so ungewöhnlich an. Für den Reiher-König hat indes bereits Koreny auf italienische Bezüge verwiesen, wie sie sich beispielsweise in den kurz nach dem Ambraser Hofjagdspiel entstandenen Tarocchi-Karten des Bonifacio Bembo finden:[257] In allen drei noch erhaltenen Tarocchi-Spielen, die für den Mailänder Herzog Filippo Maria Visconti (1392–1447) gefertigt wurden,[258] trägt die Figur des Imperators eine byzantinisch anmutende Kopfbedeckung[259] (Abb. 131). Auffallend ähnlich erscheint auch der Hut des Lysias in der Predella des San-Marco-Altars von Fra Angelico in der Alten Pinakothek in München, welcher etwa zeitgleich mit den Ambraser Karten ge-

256 Von Falken, Hunden und Pferden: deutsche Albertus-Magnus-Übersetzungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eingeleitet und hg. von Kurt Lindner, 2 Bde., Berlin 1962. Das Jagdbuch ist zwar dem «wolgebornen herren Ludwig Grauen zu Wirtenberg», also Ludwig I., gewidmet, wurde jedoch mit höchster Wahrscheinlichkeit von Pfalzgraf Ludwig III. in Auftrag gegeben. Zu von Münsingen vgl. auch Gundolf Keil: Art. «Heinrich von Münsingen», in: Verfasserlexikon, Bd. 6, Berlin 1987, Sp. 783–790.

257 Koreny 1974, S. 41.

258 Die sich auf mehreren Karten findende herzogliche Devise «a bon droyt» und die Visconti-Schlange im Wappen zeichnen die Spiele als die des Filippo Maria Visconti aus. Die zusätzliche Verwendung des Wappens Savoyens, ein weisses Kreuz auf rotem Grund, erlaubt Rückschlüsse über das Herstellungsdatum der Karten: Diese müssen zwischen der Heirat des Herzogs mit Maria von Savoyen 1428 und dessen Tod im Jahr 1447 entstanden sein. Da zudem verschiedene Urkunden aus der Zeit zwischen 1447 und 1477 den Dienst Bonifacio Bembos am Mailänder Herzogshaus belegen, ist anzunehmen, dass die Karten kurz vor dem Tod Filippo Viscontis entstanden sind. Das hiesse, die Kartenspiele des Bonifacio Bembo wären etwa zeitgleich mit den Karten des Ambraser Hofjagdspiels entstanden.

259 Brera-Brambilla Tarocchi: Mailand, Pinacoteca di Brera; Cary-Yale Tarocchi: New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University; Pierpont-Morgan-Bergamo Tarocchi: New York, Pierpont Morgan Library, Ms 630, sowie Bergamo, Accademia Carrara und Privatsammlung der Familie Colleoni.

schaffen wurde. Auf dem um 1440 entstandenen Predellenbild werden die Medici-Patrone Kosmas und Damian durch den Präfekten von Cilicien, Lysias, verhört, der bärtig und mit einer orientalischen Kopfbedeckung dargestellt ist (Abb. 132).

Als wohl berühmteste und zudem exakt datierbare Beispiele für das Erscheinen dieses Kopfschmuckes in der italienischen Kunst gelten Pisanellos Zeichnungen der zum Konzil nach Ferrara gesandten griechischen Delegation mit dem Patriarchen Joseph II. und Kaiser Johannes VIII. Paläologos. Die zwei jeweils auf der Vorder- und Rückseite bearbeiteten Blätter dienten als Vorzeichnungen für die bekannten Porträtmedaillen mit Johannes VIII. Paläologos.[260] Die Zeichnungen präsentieren Johannes VIII. Paläologos zu Pferd mit dem ihn kennzeichnenden, nach vorne spitz zulaufenden Hut sowie andere byzantinische Würdenträger, die – dem Ambraser Reiher-König gleich – eine hohe, sich nach oben weitende Kopfbedeckung tragen (Abb. 133 und 134).[261] Ferner findet sich in dem als Teil der Kreuzlegende ausgeführten Fresko «Heraklius bringt das wahre Kreuz nach Jerusalem zurück» von Piero della Francesca (San Francesco in Arezzo, um 1450) der byzantinische Hut als Kennzeichen der Griechen.[262]

Gemeinsam ist den genannten italienischen Bildern die Verwendung byzantinischer Kleidung als Attribut von Fremden, zu denen eine deutliche – auch politische – Differenz besteht. Dienten die orientalischen Hüte in der italienischen Malerei somit vor allem als bildlicher Verweis auf die Ostkirche, taucht die byzantinische Kopfbedeckung in den Witz'schen Spielkarten ohne eine bestimmte inhaltliche Konnotation auf. Sie ist zu einem exotischen Accessoire geworden, welches neben Turban, Pelzhut und burgundischer Sendelbinde auf den Häuptern von Ober beziehungsweise König seinen Platz findet. Es ist daher anzunehmen, dass diese Kopfbedeckung bereits durch Musterbücher und -blätter verbreitet war und das Motiv über eine solche Vermittlungsinstanz nach Basel gelangen konnte. Allerdings darf man davon ausgehen, dass in Basel während des Konzils fremdländische Gewandung tatsächlich realiter betrachtet werden konnte. Das Staunen angesichts der Vielfalt teilweise exotisch wirkender Kleidung von Gästen und Einheimischen gleichermassen bezeugt eine Passage aus dem Konzilstagebuch des Andrea Gatari über den Einzug der Gesandten Spaniens:[263]

260 Pisanello: Vorzeichnung für das Medaillon von Johannes VIII. Paläologos, 1438. Paris, Louvre, Ms M. I. 1062 verso und recto; Pisanello: Zeichnung mit vier griechischen Prälaten. Chicago, Art Institute, Magaret Day Blake Collection, Inv.-Nr. 1961.331.

261 Vgl. Pisanello: le peintre aux sept vertus, Katalog Musée du Louvre Paris, Paris 1996, Kat. Nr. 112 und 113.

262 Steffi Roettgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1: Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996, Tafel 139.

263 Zu Gatari vgl. Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit.

> Zuerst kamen 28 Maultiere, beladen mit Butten und Kisten und bedeckt mit Tüchern, welche die Wappen und Devisen ihrer Herren trugen. In Gesellschaft dieser Maultiere waren 60 Mann zu Fuß, mit Armbrüsten und Lanzen, dann kamen zu zwei und zwei 56 Diener, in der Livrée ihrer Herren gekleidet, dann 12 andere Diener, ähnlich gekleidet, aber jeder von ihnen trug eine Kapuze über dem Koller, mit Zacken bis zum Gürtel herunter, bedeckt mit Perlen und Silber; hinter diesen kamen fünf Herolde mit den Wappen ihrer Herren. Unter diesen war einer nach der Art der Berber gekleidet, mit einem weißen Helm auf dem Kopf, und verhüllt, wie ein Weib, mit einer kleinen Lanze in der rechten Hand, auf der linken Seite einen maurischen Schild am Gürtel. Nach diesem kamen drei sehr schöne Maultiere, an der Hand geführt, mit Geschirr von vergoldetem Silber. Hinter diesen zehn Pagen, auf wohlgeschirrten Maultieren mit silbernen Sturmhauben auf dem Kopf; darunter einer, der ein wundervolles Schwert unter dem Arm trug, beschlagen mit vergoldetem Silber, alle hatten kleine Lanzen in der Hand. Hinter diesem kamen zwei Trompeter. Darauf die Ambassadoren. Zuerst ein Ritter, welcher Belisiser des Königs von Spanien heißt, gekleidet in sehr schönen Goldstoff, einen schwarzen Strohhut mit goldener Schnalle, verziert mit vielen Edelsteinen, auf dem Kopf.[264]

Nicht nur die Deutung der byzantinisch anmutenden Kopfbedeckung des Reiher-Königs verlangt nach einem Vergleich mit der italienischen Malerei. Ebenso können die Tierdarstellungen auf den Ambraser Karten durch einen Blick nach Italien erhellt werden, wo seit Ende des 13. Jahrhunderts Naturstudien zu einem Hauptsujet in der Kunst avancierten.[265] In Hinblick auf das Hofjagdspiel verdient hier nochmals eine vermutlich Pisanello zuzuschreibende Zeichnung eines Falken genauere Beachtung. Der Vergleich zwischen der Falken-Eins und jener Zeichnung illustriert eine frappierende Ähnlichkeit in der Darstellung der majestätischen Tiere (Abb. 135 und 136). Von den Zeitgenossen wurde neben Pisanello besonders der lombardische Künstler Michelino Molinari da Besozzo für seine Zeichenkunst gelobt. Ebenso gilt sein Vorgänger Giovannino de Grassi, dessen Musterbuch sich vollständig erhalten hat,[266] als wegweisend für die Zeichenkunst in Norditalien. Beide Künstler waren, ebenso wie Belbello da Pavia, am Hof der Visconti in Mailand tätig. Im Stundenbuch des Giangaleazzo Visconti, das von Giovannino dei Grassi begonnen und unter anderem von Belbello da Pavia vollendet wurde, tauchen sowohl eine konische Kopfbedeckung,[267] ähnlich der des Reiher-Königs (Abb. 137), als auch vergleichbare Tierdarstellungen auf. Bei Letzteren ist besonders auf die Falken in den Bordüren hinzuweisen (Abb. 138).[268] Folglich darf angenommen werden, dass das italienische Formengut durch

264 Wackernagel 1885, S. 40; Concilium Basiliense V, S. 404.

265 Otto Pächt: Early Italian nature studies and the early calendar landscape, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 13, no. 1/2 (1950), S. 13–47.

266 Das Buch liegt als Faksimile-Ausgabe vor: Das Musterbuch des Giovannino de Grassi: Biblioteca Civica «Angelo Mai», Bergamo, Cassaf. 1.21. F, Luzern 1998.

267 Auch das Stundenbuch des Giangaleazzo Visconti liegt als Faksimile-Ausgabe vor: Millard Meiss / Edith W. Kirsch (Hg.): The Visconti Hours, New York 1972, hier bes. fol. LF 126v., LF 134v.

268 Stundenbuch des Giangaleazzo Visconti: Florenz, Biblioteca Nazionale, BR 397 und LF 22.

Konzilsreisende nach Basel gelangte, übermittelt durch Muster- beziehungsweise Skizzenbücher, wahrscheinlicher jedoch durch illuminierte Handschriften, ohne dass in diesem Zusammenhang Künstler und Handschriften genau benannt werden können. In entgegengesetzter Richtung, also von Basel ausgehend, hier vor allem in die Niederlande und nach Savoyen, ist ein ähnliches Phänomen zu beobachten: Tiermotive von den Karten des «Meisters der Spielkarten» finden sich etwa in den Randgestaltungen der Handschriften der Katharina von Kleve sowie in den Messbüchern Felix' V. wieder.[269] Hier waren es wohl die Spielkarten selbst, die als Modellblätter dienten und sich, um mit Aby Warburg zu sprechen, zu «Bilderfahrzeugen» entwickelten.[270]

### *Bezüge zur süddeutschen Malerei*

Der konisch zulaufende Hut des Reiher-Königs scheint im Kontext der Konzilien von Konstanz und Basel jedoch nicht nur orientalisch konnotiert zu sein. Vielmehr findet dieser Kopfschmuck im nordalpinen Bildraum auch zur Kennzeichnung einer fremden, häretischen Kulturgemeinschaft Verwendung. Dies lässt etwa die Illustration der Verbrennung des Jan Hus in der Konstanzer Ausgabe (1464) der Chronik des Ulrich Richental vermuten.[271] Der wegen Ketzerei verurteilte Hus wird in der Zeichnung mit einem solchen Hut, auf dem die spöttische Bezeichnung «herese archa» (Erzketzer) zu lesen ist, auf dem Scheiterhaufen verbrannt (Abb. 140).[272] Konrad Witz selbst hatte mit dieser Art von Hut bereits den Melchisedek auf der Tafel «Abraham vor Melchisedek» des etwa zehn Jahre zuvor entstandenen Heilsspiegelaltars ausgezeichnet. Dies scheint ein weiterer Beleg dafür zu sein, dass eine solche Hutform nördlich der Alpen bekannt war.

269 Im Stundenbuch der Katharina von Kleve finden sich vier Motive des Spielkartenmeisters. Vgl. van Buren / Edmunds 1974, bes. S. 18, und Martha Wolff: Some manuscript sources for the Playing-Card Master's number cards, in: The Art Bulletin, vol. 64, no. 4 (1982), S. 587–600.

270 Vgl. Martin Warnke: Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge, in: Werner Hofmann / Georg Syamken / Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt am Main 1980, S. 53–83, bes. S. 75ff.

271 Die Urschrift der Chronik des Ulrich Richental, eine Kompilation von Dokumenten und lateinischen Aufzeichnungen mit einem Illustrationszyklus, hat sich ebenso wie die ersten Chronikfassungen, die zwischen 1420 und 1435 als Redaktionen dieser Dokumentensammlung entstanden waren, nicht überliefert. Die erhaltenen handschriftlichen Exemplare der Konzilschronik stammen alle aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zur Richental-Chronik vgl. Thomas Martin Buck (Hg.): Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 von Ulrich Richental (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 41), Ostfildern 2011, sowie Gisela Wacker: Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke, Dissertation Universität Tübingen 2002.

272 Ulrich Richental: Chronik, um 1465. Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs. 1, fol. 58r.

Neben den genannten Zeichnungen Pisanellos und den italienischen Kunstwerken, deren Verbindungen zu Basel nicht näher erhellt werden können, lassen sich grundlegende Bezugspunkte der Kunst des Konrad Witz zur süddeutschen Malerei aufzeigen. Hier ist in erster Linie die Werkstatt des im elsässischen Hagenau bei Strassburg beheimateten Diebold Lauber zu nennen. Aus dem überaus produktiven Werkstattbetrieb haben sich aus der Zeit zwischen 1425 and 1467 mehr als fünfzig Handschriften erhalten.[273] Ich möchte in diesem Zusammenhang besonders auf die Zeichnung eines zur Hirschjagd reitenden Ritters auf Folio 42r der Handschrift «Historia septem sapientum» aus der Zeit um 1450 verweisen.[274] Auch die Darstellung eines Falkenjägers aus dem «Buch der Natur» des Konrad Megenberg, nach 1442 ebenfalls in der Lauber-Werkstatt entstanden, weist Vorstufen zur Witz'schen Arbeit auf: Der mit einem Stück Fleisch seinen Falken zurücklockende Jäger erinnert in seinen Gesichtszügen und der Kopfbedeckung entfernt an den Federspiel-König aus dem Hofjagdspiel (Abb. 141 und 142). [275] Ebenfalls in dieser Handschrift findet sich auf Folio 163v die Darstellung einer Seelandschaft mit einem als «Zanclaffer» bezeichneten Wasservogel (Abb. 143). Ähnlich wie bei der Reihersuite, etwa bei der Reiher-Zwei (Abb. 144), befindet sich hier der Vogel im Wasser des Vordergrundes beim Fischfang, während hinten im Bild Felsen mit darauf staffierten Bäumen aufragen. Ist die Aufteilung des Bildraumes in Vorder- und Hintergrund bei der Lauber-Handschrift zwar ebenfalls gegeben, so misslingt doch – im Unterschied zur Ambraser Karte – die perspektivische Darstellung der Landschaft. Da die Lauber-Werkstatt allerdings auf einen Massenbetrieb der Buchillumination ausgerichtet war, strebte man hier längst nicht nach einer so hohen und präzisen zeichnerischen Qualität wie bei den Ambraser Karten. Die besondere Hochwertigkeit der Ambraser Karten ist im Gegensatz zu den Buchmalereien aus der Lauber-Werkstatt zudem auf die Verwendung von Deckfarben anstatt von Tuschfarben zurückzuführen.

Das Personenrepertoire des Hofjagdspiels scheint zum Teil aus bereits vorhandenen Werken der Witz-Werkstatt adaptiert zu sein: Neben den genannten Miniaturen süddeutscher Herkunft stehen in meinen Augen die Fragmente des Totentanzes des Basler Predigerklosters, welcher ebenfalls Konrad Witz und seiner Werkstatt zugeschrieben wird, in einem engen stilistischen Zusammenhang zu den Spielkarten. Vor allem die Figuren des Kardinals, des Arztes, des Herolds, der Äbtissin sowie der adeligen Frau gleichen einigen Gesichtstypen der Ambraser Figuren[276] (Abb. 145–

273 Zur Werkstatt Diebold Laubers vgl. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung: Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau, 2 Bde., Wiesbaden 2001.

274 Werkstatt des Diebold Lauber: Historia septem sapientum, Hagenau, um 1450. Kolorierte Federzeichnung, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 149, fol. 42r.

275 Werkstatt des Diebold Lauber: Konrad von Megenberg, Das Buch der Natur, Hagenau, um 1442–1448? Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 300, fol. 138r.

276 Röttgen 1987, S. 92.

148). Daneben offenbaren sich deutliche Bezüge zum Genfer Altar. Der mittlere König aus der Anbetung der Könige ähnelt stark der Figur des Federspiel-Königs (Abb. 5 und 142). Der Hunde-König erinnert hingegen an den König David aus dem Heilsspiegelaltar.

Die autonomen Landschaftsdarstellungen der Reihersuite, die Verwendung verschiedener neuer Stilformen sowie der bewusste Verzicht auf eine klare Anordnung der Tiere zugunsten einer interessanten, lebendigen Bildgestaltung bei den Zahlkarten veranschaulichen, dass der Künstler im Kartenspiel einen Raum gefunden hat, in dem Innovationen innerhalb von stark legitimierten Ordnungen, wie Aufbau und Regeln eines Kartenspiels, ausgereizt und erprobt werden konnten. Die Spielkarte verkörpert einen Ort, an dem der Künstler sich mehr als anderswo entfalten und zugleich an den ‹Konventionen› eines Kartenspiels messen konnte. Obzwar das Konzept des Spiels formal eingehalten werden musste, war es dem Künstler möglich, durch eine innovative Ausführung traditionelle Gestaltungsweisen aufzubrechen. Die Zahlkarten der Reiher- und der Hundesuite sprengen mit ihrer nicht-schematischen Anordnung auf dem Kartenblatt, mit ihrer im Gegenteil nahezu realistischen Anmutung an den Lebensraum der Tiere die formalen Gesetze von Spielkarten, was dazu führt, dass die Kartenwerte nur schwer zu erkennen sind. Dabei wirkt der differenzierte Einsatz von Farben, vor allem in den Landschaftsdarstellungen der Reihersuite, besonders signifikant. Diese kaum noch spielbaren Karten markieren somit zweifelsohne einen künstlerischen Höhepunkt der Konzilszeit. Ohne Frage sind vor allem die wunderbaren Naturbeobachtungen, welche beinahe impressionistisch anmuten, wie die von leichter Hand hingetupften Bäume und Sträucher oder die Farbübergänge zwischen Weisshöhungen und Verblauungen am Horizont der Reiher-Karten, als das herausragende Merkmal der Ambraser Karten zu bezeichnen (Abb. 149 und 150).

Nicht nur die gleichsam eklektizistische Adaption von Motiven aus den bedeutenden Kunstregionen der Zeit macht das Ambraser Hofjagdspiel zu einem einzigartigen Kulminationspunkt künstlerischer Neuerungen. Die Tatsache, dass es sich hier um eine typische Werkstattarbeit handelt, an der mindestens drei verschiedene Hände beteiligt waren,[277] verdeutlicht auch, welch hohe künstlerische Leistungen aus einem solchen Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren entstehen konnten. Wie bereits oben beschrieben stehen im Hofjagdspiel atmosphärisch wirkende Landschaftsbilder neben orientalisch anmutenden Herrschern, italienische neben burgundischen Stilformen. Bei der Fertigung der Karten erwirkten die verschiedenen beteiligten Hände offenbar einen Qualitätszuwachs. Dies zeigt sich vorwiegend bei der Ausarbeitung der

277 Röttgen scheidet die Arbeit in drei Hände: 1. der Zeichner der Falkensuite, 2. der Zeichner der Federspielreihe und der Reiher-Dame und 3. der Zeichner der Hunde- und Reihersuite. Auch die Aufgabe einer vereinheitlichenden Kolorierung wurde verschiedenen Künstlern übertragen, wie einige noch nicht fertiggestellte Gesichter und Pferde sowie die einzelnen Tiere der Zahlkarten demonstrieren. Röttgen 1961a, S. 56ff.

Gesichter: Nicht die oft etwas grob wirkenden, glatten Konterfeis aus den Tafelbildern des Konrad Witz dominieren die Karten, sondern die viel feinere, elaborierte Zeichensprache und weichere Linienführung eines Werkstattmitgliedes sind hier formgebend. Dies kommt beispielhaft beim Reiher-Ober und Reiher-Unter sowie beim Hunde-König, Hunde-Ober und Hunde-Unter zum Ausdruck. Hier gestaltete möglicherweise dieselbe Hand, die auch die Papstvatizinien aus der Basler Universitätsbibliothek zeichnete. Die Gesichter der Päpste der 12. und 13. Weissagung offenbaren meiner Ansicht nach nicht unerhebliche Ähnlichkeiten vor allem mit dem Reiher-Ober und Reiher-Unter (Abb. 151 und 152). Die verspielte Linienführung lässt hier ein physiognomisch individuelles Gesicht entstehen, dies gilt besonders für den Reiher-Unter.

Die Karten des Ambraser Hofjagdspiels versinnbildlichen die Vielfalt einer Gemeinschaftsarbeit in der Formensprache des Konrad Witz. Neben den Papstweissagungen geben sie Auskunft über das Repertoire einer Künstlerwerkstatt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, abseits der Tafelmalerei. Da Basel selbst keinen Fürstenhof beherbergte, ist die Entstehung der Karten im Zusammenhang des Basler Konzils und dessen Gästen zu verorten. Vieles deutet darauf hin, dass der Auftrag zu diesem aussergewöhnlichen Kunstwerk aus dem Umfeld von Gegenpapst Felix V. und damit von einem Mitglied des savoyischen Hofes ausging. Denn zu diesem späten Zeitpunkt des Konzils, nach 1440, hatten die meisten Herrscher bereits Eugen IV. Obödienz geleistet und blieben Basel fern. Auch das Kartensystem des Hofjagdspiels, das mit seinen Farbkarten den italienischen Tarocchi-Spielen entspricht, die – ohne die 22 Trümpfe – ebenso wie das Hofjagdspiel aus 56 Karten bestehen, spricht für einen Auftraggeber aus dem südlichen Alpenraum oder aus Norditalien. Denn vier Figurenkarten kommen nördlich der Alpen ausserhalb des Oberrheingebiets selten vor.

## 5.4 Das Konzilssiegel als bildliches Manifest

Im Unterschied zur Erforschung anderer Formen bildlicher Repräsentation ist die Beschäftigung mit dem Medium Siegel aus kunsthistorischer Perspektive bisher nur ansatzweise erfolgt.[278] Als diplomatisches Ereignis ersten Ranges verkörperte das Basler Konzil einen Ort, [279] an dem der Gebrauch von Siegeln besonders florierte. Da Siegel – als für den Transfer bestimmte Bildträger – ausserordentlich mobile Mikroartefakte darstellten, eigneten sie sich gleichermassen zur weiträumigen Verbreitung sowohl der politischen Auffassungen ihrer Träger als auch anderer ikonografischer

278 Verwiesen sei insbesondere auf die Publikation von Markus Späth (Hg.): Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter: Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch, Köln 2009.

279 Helmrath 1987, S. 54.

Informationen. Diesen Gegenständen der Gebrauchskunst – oft die einzigen überlieferten ‹persönlichen› Bildträger – gebührt daher hohe Aufmerksamkeit. Während innerhalb der historischen Forschung anhand von Siegel und Bleibulle der Konzilien von Konstanz und Basel die Superiorität sowie die Legitimität der Konzilsversammlungen untersucht worden sind, sollen nachfolgend bei der Analyse der spezifischen Bildlösung des Basler Konzilssiegels kunsthistorische Fragestellungen im Fokus stehen.[280]

Neben der Vermittlung rechtlicher Inhalte demonstrierten mittelalterliche Urkunden durch die Gestaltung ihres Schriftbildes, des Schmuckes sowie des Siegels als Hoheitszeichen die Würde des Herrscher- oder Klerikalamtes und fungierten so als Mittel der politischen Kommunikation.[281] Das Siegel hatte unter anderem die Funktion, ein Abbild des jeweiligen Siegelträgers zu bieten und diesen in einem öffentlichen Rahmen zu vertreten. Für den Gebrauch des Siegels lassen sich nach Gabriela Signori vor allem zwei Funktionen ausmachen:[282] Erstens diente das Siegel der Selbstdarstellung, Stellvertretung und Repräsentation, zweitens war es ein Mittel der Authentifizierung und Authentizitätskontrolle, womit der prominente Platz des Siegels im mittelalterlichen Wahrheits- und Rechtsverständnis zu erklären ist.[283] Denn mit einem Siegel beziehungsweise einer Bleibulle fügte der Siegelträger seinem Schreiben eine bildliche Präsenz und ein Hoheitszeichen bei, das Beweis- und Rechtskraft besass. Schon die lateinische Bezeichnung «sigillum» als Diminutiv von «signum» verweist in der deutschen Übersetzung als «kleines Bild» auf die Bedeutung der Zeichen- und Bildhaftigkeit eines Siegels.

## Das Siegel des Basler Konzils und seine Ikonografie

Als Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen sei zunächst das Siegel des Basler Konzils beschrieben. Während bei einem ‹normalen› Siegel die Prägemasse aus Wachs, Lack oder Papier besteht, spricht man bei Metallsiegeln aus Blei, Gold oder Silber von Bullen.[284] Vor allem Metallbullen wurden zumeist beidseitig geprägt und weisen daher wie Münzen eine Vorder- und Rückseite auf. Die Vorderseite beziehungsweise

280 Als Einführung in die Siegelkunde sei hier das Büchlein von Andrea Stieldorf genannt: Andrea Stieldorf: Siegelkunde. Basiswissen, Hannover 2004 (= Hahnsche Historische Hilfswissenschaften Bd. 2) sowie Erich Kittel: Siegel, Braunschweig 1970. Zu Papsturkunden und -siegel im Speziellen: Thomas Frenz: Papsturkunden des Mittelalters und der Neuzeit, Stuttgart 2000.

281 Vgl. Michael Matthäus / Henrik Halbleib: Brief und Siegel, in: Evelyn Brockhoff u. a. (Hg.): Die Kaisermacher. Frankfurt am Main und die Goldene Bulle 1356–1806, Frankfurt 2006, S. 40–49, hier S. 40.

282 Gabriela Signori (Hg.): Das Siegel. Gebrauch und Bedeutung, Darmstadt 2007, S. 5.

283 Ebd.

284 Das Aufkommen von Bleisiegeln geht ins erste nachchristliche Jahrhundert zurück, wobei diese zunächst als Verschlussmittel dienten.

Bildseite bezeichnet man dabei als Avers, die Rückseite als Revers.[285] Bleibullen waren insbesondere durch ihre Verwendung in der Kanzlei der Päpste im ganzen christlichen Abendland bekannt. Auch das Basler Konzil nutzte Wachssiegel und Bleibulle als Mittel zur Beglaubigung und Authentifizierung von Urkunden, Dekreten, Briefen und anderen Schriftstücken.

Grundlegende Forschungsarbeit zum Siegel des Basiliense leistete Joseph Dephoff,[286] wobei jedoch nicht die Beschäftigung mit dem Konzilssiegel an sich, sondern das Kanzleiwesen der Synode im Vordergrund seiner Untersuchungen stand.[287] In früheren Jahrhunderten wurden die Beschlüsse der ökumenischen Konzile von den Kaisern und später von den Päpsten veröffentlicht. Diese Situation änderte sich im 15. Jahrhundert, als sich die Reformkonzilien zum Teil ohne die amtierenden Päpste oder sogar in Opposition zu diesen versammelten. Deswegen erstellten sowohl das Konzil von Konstanz als auch das Basiliense Dokumente in eigenem Namen sowie mit eigenem Siegel und errichteten dazu eine eigene Kanzlei.[288] Die Basler Generalsynode, welche sich ihrem Anspruch nach dem Papst gegenüber nicht nur als ebenbürtig, sondern sogar als superior begriff, war als Institution darauf bedacht, sich grösstmögliche Autorität in ganz Europa zu verschaffen. Daher wurde in Basel nach dem Vorbild der römischen Kurie nach und nach eine zweite Kurie mit sämtlichen kurialen Behörden und Ämtern geschaffen, die den römischen nachgebildet waren. Dabei nahm die Konzilskanzlei eine signifikante Rolle ein, denn sie stellte für den Kontakt zur Aussenwelt und in Bezug auf die Repräsentation der Konzilsversamm-

285 Stieldorf 2004, S. 22.

286 Joseph Dephoff: Zum Urkunden- und Kanzleiwesen des Konzils von Basel, Hildesheim 1930. Des Weiteren vgl. Charles Burns: New light on the «Bulla» of the Council of Basle, in: The Innes Review, (8) 1956, S. 91, sowie (15) 1964, S. 92–95; auch Achim Thomas Hack: Die zwei Körper des Papstes… und die beiden Seiten seines Siegels, in: Signori 2007, S. 53–63.

287 Zum Siegel des Konstanzer Konzils vgl. den Aufsatz von Hans Schneider: Die Siegel des Konstanzer Konzils. Ein Beitrag zur Geschichte der spätmittelalterlichen Reformkonzile, in: Annuarium historium conciliorum, 1 (1978), S. 310–345.

288 Bei den vier hochmittelalterlichen Laterankonzilien sowie bei den Konzilien von Lyon und Vienne publizierten und beurkundeten der Papst beziehungsweise die päpstliche Kanzlei die Beschlüsse. In Pisa und Konstanz hingegen war dies aufgrund von je zwei amtierenden Päpsten nicht möglich, weshalb diese beiden Konzilien ihre Beschlüsse unter eigenem Namen veröffentlichten. In Basel war dies zunächst nicht notwendig, weil dem Konzil mit Martin V. und Eugen IV. allgemein anerkannte Päpste vorstanden. Da zwischen Kurie und Konzil ständig Nachrichten ausgetauscht wurden, wäre dabei auch die räumliche Entfernung kein Hinderungsgrund gewesen. Trotzdem veröffentlichte das Basiliense seit Beginn seine Beschlüsse selbst und stellte Urkunden in eigenem Namen aus. Damit betonte die Generalsynode nachdrücklich ihre eigenständige Stellung; sogar bei Routineangelegenheiten der römischen Kurie stellte sie Urkunden aus (z. B. Pfründenprovisionen, Ablässe, Besitzbestätigungen etc.). In diesem Sinne trat das Konzil nach Thomas Frenz als «kollektiver Papst» auf und stellte sich somit ganz bewusst in Konkurrenz zum Heiligen Stuhl. Vgl. zu diesen Punkten Thomas Frenz: Die Urkunden des Konzils von Basel, Prag 1993, S. 7f.

lung die wichtigste Behörde dar. Die Konzilskanzlei wurde deshalb von allen kurialen Behörden der römischen am genauesten nachempfunden. Die gesamte Konzilskorrespondenz Basels hatte seit dem Beginn des Konzils das Aussehen päpstlicher Schreiben,[289] und nach dem Vorbild des Constantiense führte das Basler Konzil ab Februar/März 1432 ein eigenes Siegel.[290]

Johannes von Segovia liefert in der «Historia gestorum generalis synodi Basiliensis» eine frühe Beschreibung des Basler Konzilssiegels,[291] welches als Vorläufer der späteren Konzilsbulle aus Blei fungierte:

> Factum est namque sigillum argenteum rotundum, sculptis ymmagine Dei patris et spiritus sanctus, procedentis ab eo, infra autem ab uno latere pape, ab alio imperatoris, cardinalium quoque, episcoporum, doctorum et religiosorum ymmaginibus formatis, in circuitu litteris exprimentibus verba hec: «Sigillum sacri generalis concilii Basiliensis, vniuersalem ecclesiam representantis»; ad eiusque custodiam, ne abusus fierit, ordinati sunt quatuor[292]

Ähnlich wie das Siegel war auch die wenig später eingeführte Bulle des Konzils gestaltet. Sie bestand aus Blei und wurde mit Fäden aus Hanf oder gefärbter Seide am Pergament befestigt. Die Bulle präsentiert auf der Bildseite, so wie es Segovia auch beim Siegel beschreibt, vierzehn Konzilsväter – unter ihnen Bischöfe, Mönche, ein Kardinal, ein Herrscher sowie ein Papst –, welche im Halbkreis um die Taube des Heiligen Geistes stehen, die vom segnenden Christus in der Wolke ausgesendet wird (Abb. 38). Obwohl Segovia von «sculptis ymmagine Dei patris et spiritus sanctus», also von Gottvater und dem Heiligen Geist spricht, wird in der segnenden Figur im Allgemeinen Christus gesehen, was auch eher der Bildlogik entspräche, wie im Folgenden gezeigt werden soll.[293] Auf der Rückseite der Bulle ist die Schrift «SACROS(AN)C(T)A GENERALIS SINODUS BASILIENSIS» zu lesen.

Siegel beziehungsweise Bleibulle des Basiliense heben sich in der formalen Bildgestaltung deutlich von ihrem Vorgänger, dem Siegel des Constantiense, ab, das noch ganz in der Bildtradition des päpstlichen Siegels steht. Das Konzil von Konstanz hatte sich zunächst ein Wachssiegel und später eine Bleibulle herstellen lassen.[294] Die bereits

289 Zu Beschreibstoff und Schrift der Konzilsurkunden vgl. Dephoff 1930, S. 2ff.

290 Lazarus 1912, S. 216. Bleibulle des Basler Konzils (nach dem Original im Historischen Archiv der Stadt Köln, HUA 11237).

291 Der Durchmesser des Siegels betrug circa 4 cm.

292 Segovia: Historia gestorum, Bd. 2, S. 122.

293 Vgl. Lazarus 1912, S. 216, und Frenz 1993, S. 10.

294 Dies ist einem Geschäftsordnungsvorschlag aus dem Jahr 1416 zu entnehmen: «Item, quod parvum sigillum quod est confectum sub nomine concilii et signo clavium et quod caret certo et legitimo auctore, omnino cassetur, ita, quod de cetero nihil signetur seu sigilletur sub illo.» Zitiert nach Heinrich Finke: Konzilstagebücher, Sermones, Reform- und Verfassungsakten, Münster 1923 (Bd. 2 der Acta Concilii Constanciensis, Münster i. W. 1896–1928, 4 Bde), S. 577. Vgl. auch Dephoff 1930, S. 8.

am 17. August 1415 als Beglaubigungsmittel eingeführte Bleibulle des Constantiense zeigte auf der Bildseite genau wie das päpstliche Siegel die Köpfe der Apostelfürsten Petrus und Paulus, die je von einem ovalen Perlenkranz umschlossen werden. Auf der anderen Seite, wo sonst der Papstname eingeprägt ist,[295] zieren zwei gekreuzte Schlüssel,[296] die in Form des Andreaskreuzes übereinanderliegen und das allgemeine Symbol der Kirche darstellen, mit der Umschrift «S. Sacre Sinodi Constancien» das Siegel (Abb. 153).

Im Vergleich zum Konstanzer Konzilssiegel erscheint die Gestaltung des Basler Konzilssiegels brisant, da die Köpfe der Apostelfürsten Petrus und Paulus durch eine neue Ikonografie ersetzt worden sind. Das Siegelbild des Basler Konzils manifestiert damit die schwierige kirchenpolitische Situation der Zeit. Mit der Neugestaltung des Siegels beziehungsweise der Bulle markierte die Konzilsversammlung gleichsam eine Änderung im Herrscherverständnis, und sie nutzte das Siegel zur Verbreitung einer dezidierten politischen Aussage.[297] Während andere Korporationen sich auf der Suche nach einem Siegelbild in der Regel ihrer spezifischen Charakteristika bedienten, fehlte der Konzilsversammlung eine eigene bildliche Tradition, auf die sie zurückgreifen konnte und die zudem identitätsstiftend war. Eine Stadt etwa, als sozusagen klassisches Beispiel für einen korporativen Siegelführer, wählte als Motiv für das Siegelbild zumeist ein typisches Bauwerk, etwa die Stadtmauer, oder aber den Stadtheiligen. Ein vergleichbares Motiv, welches zudem eine inhaltliche Aussage vermittelte,[298] stand der Basler Konzilsversammlung nicht zur Verfügung. Zugleich bot sich die Bezugnahme auf das päpstliche Siegel – wie noch in Konstanz – aufgrund der veränderten kirchenpolitischen Lage nicht mehr an; das heisst, die Ikonografie des päpstlichen Siegels mit einer eigenen, das Konzil als Siegelführer ausweisenden Inschrift konnte im Unterschied zu Konstanz nicht übernommen oder adaptiert werden. Denn während zur Zeit des Konstanzer Konzils zwischen 1415 und 1417 kein siegelführender Papst amtierte, gebrauchte nunmehr Papst Eugen IV. das Papstsiegel. In Basel berief man sich stattdessen für die Bildfindung des Siegels auf die Gründungslegitimation des Basler Konzils, nämlich auf das Konstanzer Dekret «Haec sancta»:[299]

295 Finke 1923, S. 756.

296 Diese symbolisieren die Binde- und Lösegewalt Petri.

297 Vgl. Matthäus / Halbleib 2006, S. 40.

298 Eine Darstellung des Basler Münsters etwa hätte nicht speziell auf das Konzil und seine Machtbefugnisse verwiesen.

299 Zum Konstanzer Dekret «Haec sancta» August Franzen: Das Konzil der Einheit. Einigungsbemühungen und konziliare Gedanken auf dem Konstanzer Konzil. Die Dekrete Haec sancta und Frequens, in: Ders. / Wolfgang Müller (Hg.): Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie, Festschrift, Freiburg i. Br., Basel, Wien 1964, S. 69–112, sowie Heinz Hürten: Die Konstanzer Dekrete Haec sancta und Frequens in ihrer Bedeutung für Ekklesiologie und Kirchenpolitik des Nikolaus von Kues, in: August Franzen / Wolfgang Müller (Hg.): Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie, Festschrift, Freiburg i. Br., Basel, Wien 1964, S. 381–396.

> Haec sancta synodus Constantiensis, generale Concilium faciens, pro extirpatione praesentis schismatis et unione ac reformatione Ecclesiae Dei in legitime congregata, ad consequendum facilius, securius et liberius unionem et reformationem Ecclesiae Dei ordinat, definit, statuit, decernit et declarat, ut sequitur:
> Et primo, quod ipsa Synodus in Spiritu Sancto legitime congregata, generale Concilium faciens, Ecclesiam Catholicam militantem repraesentans, potestatem a Christo immediate habeat, cui quilibet cuiuscumque status vel dignitatis, etiamsi papalis existat, obedire tenetur in his, quae pertinent ad fidem et extirpationem praesentis schismatis.[300]

Die Basler Synode verstand sich diesen Worten zufolge als ein allgemeines Konzil und führte ihre Gewalt unmittelbar auf göttliches Recht zurück. Durch den Heiligen Geist legitimiert, sollte sich auch der Papst der Synode unterordnen. Genau dieser Superioritätsanspruch wurde auf dem Siegel verbildlicht: Vierzehn hochrangige Konzilsväter stehen im Halbkreis angeordnet um die Taube des Heiligen Geistes, die Christus hinabsendet. Der Papst hatte damit, folgt man der Bildlogik, keine Möglichkeit mehr, das Konzil aufzulösen, da die Versammlung nicht mehr unter seiner, sondern unter der Autorität des Heiligen Geistes stand.[301] Diese Botschaft wurde, angehängt an Urkunden, nach ganz Europa versandt.

Das Führen eines eigenen Siegels durch die Synode ist sicherlich auch als Reaktion auf den ersten Auflösungsversuch des Konzils durch Eugen IV. im Jahr 1431 zu werten. Das Konzilssiegel kann geradezu als Visualisierung der konziliaren Idee sowie als bildliches Manifest des Konzils verstanden werden, dessen ikonografisches Programm sich auch in vielen zeitgenössischen Konzilsschriften spiegelt.[302] Das Basler Konzil musste allerdings auch deswegen ikonografisch einen neuen Weg gehen, weil die Konzilskanzlei wie dargestellt nicht auf das päpstliche Siegel zurückgreifen konnte. Erst nach der Wahl Amadeus' VIII. zum Konzilspapst Felix V. im Jahr 1439 war es der Kanzlei möglich, die päpstliche Bleibulle zu kopieren und zu verwenden.

## Die Legitimation des Konzilssiegels in Traktaten des Nikolaus von Kues

Zu den kirchenpolitisch herausragenden Schriften der ersten Konzilsjahre zählen die Traktate des Nikolaus von Kues, in denen der Gelehrte das konziliare Selbstverständnis thematisiert. In der Schrift «De concordantia catholica», die 1433 während der

300 Concilium Oecomenicum Decreta. Edidit Istituto per le Scienze Religiose Bologna, Bologna 1973 (COD) 409 Z.12–410 Z.27; Giovanni Domenico Mansi (Hg.): Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, 53 Bde., Florenz 1759–1927, hier Bd. 27, S. 585; Hermann von der Hardt: Magnum oecumenicum Constantiense concilium, Frankfurt, Leipzig, Helmstedt 1697–1742, 6 Bde., hier Bd. 4, S. 89.

301 Vgl. Frenz 1993, S. 9.

302 Bei Burns findet sich dieser Zusammenhang angedeutet. Burns 1964, S. 94.

Auseinandersetzung des Konzils mit Papst Eugen IV. entstand, beschreibt Cusanus die Kirche als «concordantia», als Einheit des göttlichen Geistes, der priesterlichen Seele und des Leibes der Gläubigen, wobei das Universalkonzil dem Papst übergeordnet sei. Dementsprechend kann «De concordantia catholica» als Programmschrift der frühen Konzilsarbeit verstanden werden.[303] Ähnlich programmatisch darf das Konzilssiegel als Bildprogramm des Basiliense begriffen werden, denn das Siegel demonstriert, dass die Konzilsversammlung allein dem Heiligen Geist und damit Gott untergeordnet ist.

Wenig später, im Jahr 1434, verfasst Nikolaus von Kues mit «De auctoritate praesidendi in Concilio Generali»[304] eine Abhandlung zur Frage der Präsidentschaft auf dem Konzil. Zu Beginn dieses Traktates legitimiert Kues indirekt auch das Siegelbild des Konzils, wenn er die Frage erörtert, wer dem Konzil vorzustehen habe:

> Bei dem Streit um die Präsidenz muss man zunächst prüfen, ob untersucht werden soll, wer dem Konzil, oder: wer auf dem Konzil zu präsidieren habe. Auf die erste Frage antwortet kurz die Wahrheit selbst: «Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.» Und der Text des Konzils von Chalcedon, der sagt, dass der Heilige Geist ohne Zweifel auf den in Nizäa versammelten Vätern geruht habe. […] Durch den Text des Dekrets von Konstanz wird (das) bewiesen, wo es heißt, die Gewalt des Konzils stamme unmittelbar von Christo her. So sagten auch die Väter auf dem achten allgemeinen Konzil am Schlusse: «Durch die Macht, die uns im Heiligen Geiste von unserm Hohenpriester, (unserm) gottgesandten Befreier und Erlöser gegeben ist […]»[305]

303 Darüber hinaus möchte ich auf die Bildmetaphorik des Cusaners in der «Concordantia catholica» hinweisen. Cusanus gebraucht hier das Bild des Siegels als «Siegel der Dreifaltigkeit» («trinitatis signaculum»), welches im dreifachen Stand der Kirche zu finden ist: die triumphierende, die schlafende und die streitende Kirche. Die Verwendung des Bildbegriffes setzt sich fort in der Bemerkung, dass nach Augustinus der Mensch unter einem Symbol gleichnishaft das Bild der Dreifaltigkeit in sich trage. Cusanus setzt an dieser Stelle ganz bewusst das Wort «imago» ein, um die Bildnishaftigkeit, das Abbild Gottes in der Schöpfung des Menschen zu demonstrieren. Der Rekurs auf bildmetaphorische Begriffe kulminiert schliesslich in «De visione dei», ist jedoch schon in den Frühwerken deutlich angelegt. De concordantia, Buch 1, Cap. IV, 19: «Plane itaque descendendo ad intemdum in hac ecclesia trinitatis signaculum quarentes inveniemus iam ecclesiam triplicem ordinem habentem, scilicet triumphantem, dormientem et militantem, […]» und Buch 1, Cap. IV, 23: «Unde homo secundum Augustinum Super symbolo ad instar trinitatis imaginem gerens ex spiritu et anima et corpore constitutus exsistit.»

304 Nikolaus von Kues: De auctoritate presidendi in concilio generali, 1434, hg. und übersetzt von Gerhard Kallen, Heidelberg 1935.

305 «In questione de presidentia primo considerandum occurrit, si queritur, quis concilio, aut: quis in concilio presidere debeat. Prime questioni breviter respondit ipsa Veritas que dicit: Ubi duo vel tres congregati fuerint in nomine meo, in medio eorum sum. Et textus Chalcedonensis concilii qui dicit non dubium spiritum sanctum patribus in Nicea congregatis consedisse, sicut manifeste consedit. […] Et per textum Constantiensis decreti probatur, qui dicit concilii potestatem immediate a Christo esse, sicut patres in octava universali synodo in fine dixerunt: Per datam nobis potestatem in sancto spiritu a primo et magno pontifice nostro et Dei liberatore et salvatore.» Zitiert nach Kallen 1935, S. 10 und 11.

Auf den Punkt gebracht heisst dies schliesslich für Cusanus,

> dass nicht ein Mensch der hochheiligen Versammlung der Väter präsidiere, die rechtmäßig vereint ein Konzil ausmachen, denn die verpflichtende Kraft des Konzils stammt ja unmittelbar von Christo, der mitten unter den Versammelten ist, und vom Heiligen Geiste, der auf den Vätern ruht […][306]

Besondere Beachtung verdient der Umstand, dass sich auf dem Siegelbild des Basler Konzils ein durch Tiara und Petrusschlüssel gekennzeichneter Papst mitten unter den Konzilsvätern befindet (Abb. 38). Dies dürfte für reichlich Brisanz und Spannung gesorgt haben, da Papst Eugen IV. gegen das Konzil agierte und im Dezember 1431 sogar versuchte es aufzulösen. Unvorstellbar, dass sich dieser Papst kurz darauf, Anfang des Jahres 1432, dem Siegelbild zufolge als gleichwertiges Konzilsmitglied hätte verstehen wollen,[307] zumal Siegel und Bulle mit den Schreiben des Konzils in ganz Europa Bekanntheit erlangten. Das Nutzen eines eigenen Wachssiegels und einer Bleibulle musste folglich einen Affront auslösen. Dies belegt denn auch eine offizielle Beschwerde Eugens IV. aus dem Jahr 1436, in der er Anklage gegen die Verwendung einer Bleibulle für die konziliaren Schreiben erhebt: Der Gebrauch einer Bleibulle sei auf einem Generalkonzil bisher noch nicht vorgekommen, mit Ausnahme einer Sedisvakanz, womit die Jahre 1415 bis 1417 des Konstanzer Konzils gemeint sind.[308]

Siegel und Bulle des Basler Konzils fungierten somit nicht nur als Beglaubigungsmittel, sondern die Beglaubigung und Anerkennung der Konzilsversammlung sind Siegel und Bulle durch die bildliche Darstellung gleichsam inhärent. Denn auf der kleinen Bildfläche der Bleibulle mit einem Durchmesser von nur 56 Millimetern legitimiert Christus die Konzilsversammlung, indem er selbige mit dem Heiligen Geist segnet. Als Siegelführer trat nicht mehr eine Einzelperson wie der Papst auf, sondern eine Korporation, die Konzilsversammlung. Die bildliche Legitimation der Synode wurde allen Empfängern konziliarer Schreiben und Urkunden vorgeführt und war vermutlich viel wirkmächtiger als etwa ein grossformatiges Altarretabel, das mit seinem Bildprogramm stets fest an einen Aufstellungsort gebunden ist.

Auch über das Verhältnis von Urkunde und Siegel als Zusammenspiel von Text und Bild geben die Urkunden der Generalversammlung Aufschluss. Denn die Intitulatio der Konzilsurkunden unterstreicht das bleierne Siegelbild zunächst mit den Worten «Sacrosancta generalis synodus Basiliensis» («Hochheilige allgemeine Kirchenversammlung zu Basel»), auf welche zwei weitere Formulierungen folgen, die für das

306 «quod nullus homo presidet sacratissimo patrum conventui, qui rite adunati concilium faciunt, quonium synodica auctoritas immediate est a Christo, qui in medio sedentium est, et a spiritu sancto, qui consedit patribus […]» Ebd.

307 Johannes von Segovia erwähnt das Siegel zum ersten Mal im Februar/März 1432. Segovia: Historia gestorum, Bd. 2, S. 122.

308 Dephoff 1930, S. 7.

konziliare Selbstverständnis bezeichnend sind: «in spiritu sancto legitime congregata» («Im Heiligen Geist rechtmässig versammelt») sowie «universalem ecclesiam representans» («die gesamte Kirche vertretend»).[309] Ähnliche Wendungen hatte bereits das Konzil von Konstanz gebraucht.[310] Aber im Unterschied zu Konstanz werden diese Formeln nun regelmässig verwendet, und ihre Aussage ist eindeutig: Das Konzil versammelt sich aus eigenem Recht und steht einzig unter der Autorität des Heiligen Geistes, der Papst kann es nicht mehr auflösen. Und das Konzil vertritt die ganze Kirche, während der Papst genau genommen nur für die Kirche von Rom sprechen kann.[311] Hinzu kam der reproduzierbare Faktor des Siegels, sah doch jeder Empfänger konziliarer Schreiben sogleich den superioren Anspruch des Basiliense gegenüber dem Papst unmissverständlich verbildlicht.

## Zur Ikonografie des Konzilssiegels

Die Ikonografie des Basler Konzilssiegels rekurriert ganz offensichtlich auf die Pfingstmetaphorik. Zudem wird mit der Ausgiessung des Heiligen Geistes über die Konzilsväter ein Motiv verwendet, welches im Gegensatz zu anderen Siegelbildern ein narratives Ereignis, eine Handlung, wiedergibt, welche die Identität der Konzilsgemeinschaft grundlegend bestätigt. Dabei füllen die Konzilsväter das Bildfeld vollständig aus, sodass auf eine Rahmung oder eine rahmende Architektur der Szene verzichtet werden kann. Vorbilder für die bildliche Wiedergabe von Konzilsversammlungen gab es zu diesem Zeitpunkt kaum. Dennoch existierten im Basel der Konzilszeit Abbildungen, die als ikonografische Vorlage für das Konzilssiegel gedient haben könnten. Betrachtet man die Siegel der in den ersten Jahren am Konzil teilnehmenden Kirchenmänner, fällt besonders das Siegel des Kardinals Antonio Correr auf (Abb. 155).[312] Obgleich es eine Himmelfahrtsdarstellung mit Christus und den zwölf Aposteln zeigt,[313] ähnelt

309 Vgl. Frenz 1993, S. 9.

310 Ebd.

311 Ebd.

312 Antonio Correr (1369–1445) gründete zusammen mit seinem Cousin Gabriele Condulmer, dem späteren Eugen IV., die Kongregation der Regularkanoniker von San Giorgio in Alga in seiner Heimatstadt Venedig. Er hatte im Verlauf seiner Karriere zahlreiche Ämter inne. Unter anderem wurde er 1407 zum Bischof von Bologna ernannt und 1408 zum Kardinalpriester von San Pietro in Vincoli in Rom. Nach dem Konzil von Konstanz musste er dieses Amt jedoch wieder abgeben. 1431 ernannte ihn Eugen IV. zum Bischof von Ostia und Velletri. Ab 1439 nahm Antonio Correr am Konzil von Florenz teil. Paolo Preto: Art. «Correr», in: LexMa, Bd. 3, Sp. 281.

313 Siegel des Antonio Correr, 5,5 × 8,5 cm, 1431–1445. Unter der Himmelfahrtsdarstellung ist zu lesen: «TRAhE · DE · NOS I CE <LUM>». Das Siegel aus rotem Siegellack befindet sich in einer schützenden Blechschachtel, die mit einer Hanfkordel verbunden ist. Pietro Sella (Hg.): I sigilli dell'Archivio Vaticano, Vatikanstadt 1937–1946, 2 Bde., hier Bd. 1, Nr. 145.

es in der Anlage der Darstellung des Basler Konzilssiegels. Im unteren Drittel des Bildfeldes unterhalb der Himmelfahrtsszene kniet betend der Kardinal, geschmückt mit einer Mitra. Zu seiner Rechten ist sein Wappenschild mit zwei gekreuzten Schlüsseln und zu seiner Linken das Wappenschild mit einer trunkierten Raute in das Siegel gepresst. Antonio Correr war ab 1433 der Konzilsversammlung inkorporiert. Es erscheint durchaus denkbar, dass das Siegel dieses prominenten Kirchenmannes als Anregung für die Bildformulierung des Basler Konzilssiegels gedient haben könnte. Mit der Transformation der Apostel zur Gemeinde der Konzilsväter und der Adaption des Pfingstgedankens wäre für das Konzilssiegel eine Bildformel gefunden worden, die den politischen Anspruch der Generalsynode als direkt von Gott abgeleitet darstellte, genauso wie es Nikolaus von Kues zur gleichen Zeit in seiner konziliaren Programmschrift «De auctoritate presidendi in concilio generali» beschrieben hat.

## Die Halbbulle Felix' V.

Nachdem mit Felix V. im Jahr 1439 ein Konzilspapst gewählt war, fungierte dieser auch als Siegelträger. Da es dem Papst traditionell erst nach der Krönung erlaubt war, das volle Siegel, für das erst ein neuer Stempel angefertigt werden musste, zu führen, verwendete Felix V. nach seiner Ernennung zunächst eine Halbbulle mit dem Apostelstempel. Wie gemeinhin nach der Wahl eines neuen Papstes üblich, sollte der Gebrauch der Bildseite mit den Häuptern von Petrus und Paulus die Kontinuität des Amtes bezeugen. Bei Felix V. wurde die Halbbulle für Urkunden verwendet, die zwischen seiner Wahl und seiner Krönung, also zwischen dem 5. November 1439 und dem 24. Juli 1440, ausgestellt wurden.[314]

Ein päpstliches Siegel lässt sich erstmals im 11. Jahrhundert bei Gregor VII. (1073–1085) nachweisen. Es wurde von Urban II. (1088–1099) weitergebildet, und mit Papst Paschalis II. (1099–1118) erhielt es seine noch heute gültige Gestalt:[315] Auf dem Avers sind die Häupter Petri und Pauli zu erkennen, die durch die Haar- und Barttracht (Petrus mit gestricheltem Bart- und Kopfhaar, Paulus mit gepunktetem) deutlich charakterisiert sind. Darüber stehen die Buchstaben «SPASPE» als Akronym für «SANCTUS PAULUS SANCTUS PETRUS». Auf dem Revers hingegen stehen ohne Bild Name und Papsttitel (PP mit Kürzungsstrich) im Nominativ und die jeweilige Ordnungszahl. In Basel ahmte man das päpstliche Siegel bis ins letzte Detail nach. Denn nach der Wahl eines neuen Papstes wurde zunächst nur mit der Bildseite

314 Vgl. dazu Hans Schneider: Die Halbbulle Felix V. Zur Imitation kurialen Kanzleigebrauchs in der Basler Konzilskanzlei, in: Annuarium Historiae Conciliorum 17/1 (1985), S. 457–463, sowie Hack 2007; Michel Pastoureau: De la Croix à la tiare Amédée VIII et l'emblématique de la Maison de Savoie, in: Andenmatten / Paravicini Bagliani (Hg.) 1992, S. 89–104.

315 Stieldorf 2004, S. 67.

des Typars gesiegelt, während die Namensseite bis zur Krönung leer blieb (Abb. 154).[316] Dieses Verfahren ist erstmalig für Innozenz III. (1198–1216) belegt, hatte wohl aber schon zuvor Tradition. Die einseitige Bulle wird als «Bulla dimidia» bezeichnet,[317] die entsprechenden Urkunden, die zwischen Wahl und Krönung ausgestellt werden, heissen «litterae ante coronationem». Dies waren zum Beispiel Wahlanzeigen. Die Interpretation der «unvollständigen» Besiegelung mit einer Halbbulle lieferten die Schreiben selbst in Form der Anmerkung «Nec miremini» vor der Datumsangabe.[318]

Dieses distinkte Verfahren erklärt sich, wenn man die Papsterhebung als Handlungskette versteht, die «durch die Gesamtheit aller Akte die qualitative Veränderung bewirkte».[319] In diesem Kontext gehört die Verwendung der beidseitig geprägten Bulle zu jenen Rechten, die erst nach Abschluss der Übergangsphase wahrgenommen werden können.[320] Denn erst im Moment der Krönung ist Hack zufolge die Identität

316 So liest man bei François de Conzié, der von 1383 bis 1431 als Kämmerer unter verschiedenen Päpsten diente, über den Ordo zur Erhebung eines neuen Papstes: Nachdem dem Vizekanzler der Tod des Pontifex mitgeteilt wurde, musste Ersterer von den päpstlichen Bullatoren die päpstlichen Bullenstempel entgegennehmen und in einen festen Leinenstoff einwickeln, den er mit seinem eigenen Siegel verschloss. Damit sollte abgesichert werden, dass mit dem päpstlichen Siegel nicht mehr beglaubigt wurde. Darauf musste der Vizekanzler die Siegel vor den versammelten Kardinälen präsentieren und die Seite des Bullenstempels, welche den Namen des verstorbenen Papstes trug, mit einem Hammer zerschlagen, sodass das Petschaft unbrauchbar wurde. Dagegen blieb das Typar mit den Apostelköpfen unversehrt und wurde wieder in das Leinentuch eingewickelt und so lange aufbewahrt, bis ein neuer Papst gewählt war. Nach Hack 2007, S. 56f.

317 Die Halbbulle wurde auch als «dimidiata», «blanca», «plana» oder «defectiva» im Gegensatz zur «bulla integra» oder «perfecta» bezeichnet. Frenz 2000, S. 56, und Hack 2007, S. 59.

318 Auf den Umstand der Besiegelung mit einer Halbbulle weist folgende Formel unmittelbar vor der Datierung hin (im Datum heisst es statt «pontificatus nostri» nun «suscepti a nobis apostolatus officii»): «Nec miremini, quod bulla non exprimens nomen nostrum est appensa presentibus, que ante consecrationis et benefactionis nostre sollempnia transmittuntur, quia hii, qui fuerunt hactenus in Romanus electi pontefices, consueverunt in bullandis litteris ante sue consecrationis munus modum huiusmodi observare.» Zitiert nach Frenz 2000, S. 27.

319 Bernhard Schimmelpfennig: Die Krönung des Papstes im Mittelalter, dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II. (3.9.1458), in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, 54 (1974) 1974, S. 192–270, hier S. 264. Zunächst wurde darauf hingewiesen, dass zur Herstellung eines neuen Siegels eine gewisse Zeit benötigt worden sei (Baumgarten 1907, S. 163f.). Fürst wies diese Erklärung jedoch mit dem Argument zurück, dass die Herstellung eines Namensstempels innert weniger Stunden möglich gewesen wäre. Ebenso bemerkte Fürst, die Verwendung der Halbbulle sei seit dem Papstwahldekret «Licet et dicanda» zu einem sinnentleerten Brauch geworden, nach welchem die päpstliche Primatialgewalt nicht mehr durch den sakralen Akt der Konsekration und Benediktion übertragen wurde. Vgl. Carl Georg Fürst: Statim ordinetur episcopus oder die Papsturkunde sub bulla dimida. Innozenz III. und der Beginn der päpstlichen Gewalt, in: Peter Leisching u. a. (Hg.): Exaequo et bono. Festschrift Willibald Plöchl zum 70. Geburtstag, Innsbruck 1977, S. 45–65, hier S. 49f.

320 Hack 2007, S. 60.

des natürlichen wie des politischen Körpers des Papstes erreicht.[321] Die Bleibulle von Felix V., welche dieser nach seiner Krönung führte, folgte in der bildlichen Gestaltung und Ikonografie den bisherigen Papstbullen.

Gemeinsam ist allen Siegeln und Bullen, dass sie zumeist als Träger einer strategischen Aussage fungierten, die auf kleinstem Bildraum verdichtet wurde, deren Wirkung jedoch umso weitreichender ausfiel. Das Bild des Basler Konzilssiegels trug zur Identitätsbildung der Generalsynode bei, indem es ihr Selbstverständnis visualisierte. Bei der Bildfindung wurde nicht auf die bekannte Ikonografie der päpstlichen Siegel zurückgegriffen; das heisst, es wurde darauf verzichtet, das althergebrachte Motiv mit den Häuptern Petri und Pauli weiterzuverwenden oder zu adaptieren. Das Konzilssiegel zeichnete sich gerade aufgrund seiner Abgrenzung gegenüber dem päpstlichen Siegel und dem Siegel des Contantiense aus. Erst Siegel und Bulle des Konzilspapstes Felix V. nahmen die bekannte Ikonografie mit der Darstellung von Petrus und Paulus wieder auf und setzten die Tradition fort.

321 Ebd. Hack spielt in seiner Argumentation auf die «Zwei Körper des Königs» von Ernst Kantorowicz an.

# 6. NACHWIRKUNGEN DES KONZILS IN DER BILDENDEN KUNST

## 6.1 Papierherstellung, Buchdruck und Kupferstich in Basel und am Oberrhein

Ambivalent stellen sich die Forschungsergebnisse in Hinblick auf die Papierherstellung sowie auf die Entwicklung des Kupferstichs am Oberrhein infolge des Basler Konzils dar. Nach 1433 richtete der Basler Kaufmann Heinrich Halbysen d.Ä. die erste Papiermühle in der Konzilsstadt ein. Entgegen der häufig kolportierten Meinung, die Papiermühle sei gegründet worden, um den gestiegenen Bedarf der Konzilsversammlung an Papier zu decken, kam Hans Kälin nach Auswertung aller noch vorhandenen Konzilsschriften zu dem erstaunlichen Befund, dass davon keine auf Basler Papier geschrieben wurde.[1] Dennoch ist anzunehmen, dass die Papiermühle primär aus der wirtschaftlichen Überlegung heraus eingerichtet wurde, dem zu erwartenden Bedarf an Papier für die Konzilsversammlung nachzukommen.[2] Halbysen stellte interessanterweise für seine Papiermühle Papiermacher aus dem Piemont ein, die das technische Wissen der Papierherstellung besassen und dieses aus Italien über die Alpen nach Basel transportierten.[3]

Durch die während des Konzils gestiegene Anzahl an Goldschmieden in Basel existierte hier das technische Knowhow, um eine neue, reproduzierbare Drucktechnik entwickeln und etablieren zu können. Wichtig war in diesem Zusammenhang das Aufrillen von Metallflächen mit einem Stichel, das einen grundlegenden Arbeitsvorgang im Goldschmiedehandwerk ausmachte.[4] Daher wird Basel in der Forschungsliteratur immer wieder genannt, wenn es um die Entwicklung des Kupferstichs im Oberrheingebiet geht.[5] Häufig wird etwa die Verwandtschaft der Figuren des «Meisters der Spielkarten», dessen gedrucktes Kartenspiel schon vor 1446 entstand, mit den Werken des Konrad Witz betont.[6] Jüngeren Forschungsergebnissen zufolge ist dieser frühe Kupferstecher stilistisch aber auch eng mit den Malereien des Staufener Altars

1 Hans Kälin: Papier in Basel bis 1500, Dissertation, Basel 1974, S. 33 und 277.

2 Peter F. Tschudin: Schweizer Papiergeschichte, Basel 1991, S. 24.

3 Franz Irsigler: Überregionale Verflechtungen der Papierer. Migration und Technologietransfer vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, in: Knut Schulz (Hg.): Handwerk in Europa. Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit, München 1999, S. 255–376, hier S. 262 sowie Kälin 1974, S. 143.

4 Koschatzky 1999, S. 108.

5 Immer noch grundlegend zur Entwicklung des Kupferstichs sind die Arbeiten von Lehrs und Geisberg: Geisberg 1905; Max Lehrs: Die Anfänge des Kupferstiches, Leipzig 1924. Daneben vgl. etwa Peter Schmidt: Rhin supérieur ou Bavière? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XV$^{e}$ siècle, in: Revue de l'art, 120 (1998), S. 68–88, sowie Ganz 1960, S. 370. Zu den Anfängen des Kupferstichs am Oberrhein siehe auch Friedrich Lippmann: Der Kupferstich, Berlin 1963, bes. S. 11ff., oder Koschatzky 1999, S. 108.

6 Max Geisberg: Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer, Berlin 1939, S. 162.

verwandt und lässt sich somit eher mit der Strassburger Malerei des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts in Verbindung bringen als mit jener aus Basel.[7] Nicht nur in diesem Zusammenhang wäre es gewinnbringend, die Kunstzentren Basel und Strassburg einmal näher miteinander zu vergleichen. Lassen sich bei den Karten des sogenannten «Spielkartenmeisters» zweifelsohne Verbindungen zur Strassburger Malerei herstellen, so sind die Bezüge zur Basler Malerei ebenfalls nicht zu verleugnen. Der Künstler verwendete in seinen Karten als ‹Schildfarbe› das Wappen der Stadt Basel und als ‹Blumenfarbe› Alpenveilchen und Akeleien; seine Figuren verraten in Bewegung und Kleidern den Einfluss von Konrad Witz und seiner Werkstatt. Mit besonderer Sorgfalt ausgeführte Kronen, Halsketten, Gürtel und Bischofsstäbe beweisen eine starke Vertrautheit mit dem Goldschmiedehandwerk. Paul Ganz vermutete daher, der Stecher habe das Goldschmiedehandwerk in Basel ausgeübt, wo es seit Jahrhunderten florierte.[8] Neben dem «Meister der Spielkarten» sind der «Meister von 1446» und besonders der «Meister E.S.» zu nennen, dessen Kupferstiche nicht nur das damals in Basel zu findende praktische Wissen demonstrieren, sondern auch die zur Konzilszeit am Oberrhein entwickelten Bildfindungen mit komplexen räumlichen Strukturen widerspiegeln. Die späten Stiche des «Meisters E.S.» lassen sich in die Jahre um 1467 datieren, der Grossteil seiner Arbeiten dürfte jedoch deutlich früher entstanden sein.[9] Wie genau die genannten Kupferstecher zu Basel in Beziehung standen, wäre das Thema einer weiteren wünschenswerten Studie.

## 6.2 Süddeutsche Malerei

Vor allem die Bildfindungen des Konrad Witz haben weit in die nachfolgende Künstlergeneration hineingewirkt. Eine plastische Personenauffassung und ein Landschaftsverständnis, das in seiner tiefenräumlichen Illusion sowie in seinem Detailreichtum niederländisch anmutet, das aber gleichermassen von den Bildern des Konrad Witz inspiriert sein könnte, birgt das im Zweiten Weltkrieg stark beschädigte Jünteler-Epitaph,[10] welches sich ursprünglich im Kloster Rheinau bei Schaffhausen befand und heute im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen bewahrt wird (Abb. 156).[11] Durch die Hitzeeinwirkung einer amerikanischen Brandbombe hat sich das Erscheinungs-

7 Höfler 2007, Bd. 1, S. 42ff.

8 Ganz 1960, S. 370f.

9 Höfler 2007, Bd. 1, S. 15.

10 Vgl. Hans Harder: Die Restaurierung der Jünteler-Votivtafel und anderer am 1. April 1944 zerstörter Gemälde, in: Jahresbericht des Museumsvereins Schaffhausen, 1950, S. 7–13, sowie Heinrich Theodor Musper: Altdeutsche Malerei, Köln 1970, S. 19.

11 Meister des Jünteler Epitaphs: Jünteler Epitaph (Kreuztragung und Kreuzigung), 1449. Tempera und Harzöl auf Holz, 95 × 209 cm. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Inv.-Nr. 1.

bild der 95 × 209 cm grossen Bildtafel stark verändert: Die einst bunten und hellen Farben sind deutlich dunkler geworden; die ursprünglich hell gehaltene Landschaft im Hintergrund wirkt heute finsterer als die vielfigurigen Szenen der Kreuztragung und Kreuzigung im Vordergrund.[12] Der Bildraum wird von einer illusionistisch angelegten Rahmenarchitektur eingefasst, welche die beiden Passionshandlungen im vorderen Teil des Bildes durch eine Mittelsäule voneinander trennt. Der auf der Mittelstütze lastende Balken trägt die Jahreszahl 1449. Hinter den biblischen Szenen erstreckt sich eine weite Landschaft mit verschiedenen Seen, Burgen und Hügeln; am Horizont sind schneebedeckte Gipfel zu erkennen. Am linken Bildrand fällt der Blick auf eine Stadt mit einem mächtigen Tor, aus dem ein Menschenzug drängt, welcher in das Passionsgeschehen im Vordergrund mündet. Vor dem Sattelstein der mittleren Säule ist ein Schildhalter angebracht, der die Wappen des Zunftmeisters Hans Oening und seiner Frau Margareta Jünteler trägt. Rechts unter der Säule sowie am linken Bildrand knien zwei Stifterfiguren, zum einen der Sohn Hans Oenings, Hans Oening d.J., zum anderen dessen Onkel Bernhard Jünteler, der 1448 als Konventuale ins Kloster Rheinau bei Schaffhausen eingetreten war.[13]

Die Plastizität der Figuren und ihr stark ausgeprägter Faltenwurf, insbesondere bei der Frauengruppe mit Maria unter dem Kreuz, und ebenso die Gestaltung der Landschaft weisen auf die Kenntnis des Konrad Witz, obgleich die Figurenbehandlung im Allgemeinen gröber ausfällt. Auch die durch starke Schlagschatten bewirkte Illusion der statuettengeschmückten Rahmenarchitektur des Epitaphs wäre ohne das Vorbild der Witz'schen Kunst nicht denkbar.[14] Wie Peter Jezler richtig feststellte, erinnert die Topografie des Hintergrundes an die vulkanisch geprägte Landschaft des Hegaus, der vom Bodensee im Osten, dem Hochrhein im Süden, der Donau im Norden und dem Randen als südwestlichem Ausläufer der Schwäbischen Alb im Westen eingefasst wird.[15] Auf dem Altarbild bilden die Kegelberge, die Seen und die Alpengipfel an der Horizontlinie wiedererkennbare Konstanten, ähnlich wie auf der Tafel des «Wunderbaren Fischzugs» der Genfer See mit der sich im Hintergrund erstreckenden Alpenlandschaft. Die topografischen Eigenheiten werden beim Jünteler-Epitaph im Unterschied zum Genfer Altar allerdings weniger präzise geschildert. Obwohl der künstlerische Ausdruck verglichen mit Konrad Witz expressiver und die Darstellungsweise naiver wirken, verarbeitet der anonyme Künstler des Jünteler-Epitaphs die Errungenschaften aus der Konzilszeit, ohne dabei jedoch in Raumdarstellung und rea-

12 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Kunstabteilung: Katalog der Gemälde und Skulpturen, Schaffhausen 1989, Kat. Nr. 1, S. 28.

13 Katalog Schaffhausen 1989, S. 28.

14 Hermann Brandt: Eine Bilderhandschrift aus dem Kreise des Konrad Witz, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1 (1913), S. 18–26, hier S. 18.

15 Katalog Schaffhausen 1989, S. 29.

listischer Stimmungslage der Bildsprache des «Wunderbaren Fischzugs» direkt zu entsprechen.

Eine über das Witz'sche Landschaftskonzept hinausweisende, expressivere Bildlösung offenbart der sogenannte Feldbacher Altar (Abb. 157).[16] Das Passionsretabel wurde nach der Auflösung der thurgauischen Klöster im Jahr 1848 im Zisterzienserinnenkloster Feldbach bei Steckborn am Bodensee (Untersee) gefunden und nach diesem benannt. Der Altar zeigt auf der Mitteltafel eine Kreuzigung mit Maria, Johannes dem Täufer, Johannes dem Evangelisten und der heiligen Katharina vor einer Seelandschaft mit einer Stadt.[17] Die Flügel, die jeweils aus zwei übereinander geordneten Bildsegmenten bestehen, präsentieren aussen links die heiligen Michael und Dionysius, unter diesen Maria Magdalena und die Muttergottes mit Kind, und aussen rechts die heiligen Stephanus und Barbara, darunter die heiligen Dorothea und Agnes. Die Innenseiten der Flügel zeigen links die Kreuztragung Christi, darüber Christus am Ölberg, rechts die Auferstehung, darüber die Grablegung. Bernd Konrad schrieb die Tafeln auf der Grundlage von Infrarotreflektografien zwei verschiedenen Malerhänden zu.[18] Deutlich unterscheiden sich die Figuren der Aussen- von denen der Innentafeln. Auf den Aussentafeln posieren die Heiligen vor einem Goldgrund, ähnlich wie auf den Innentafeln des Heilsspiegelaltars, während die Szenen der geöffneten Flügel sich der Mitteltafel gleich vor einer Landschaft abspielen. Modern mutet auf fast allen Bildern der Festtagsseite die Krümmung des Horizontes an, welche auf die Kugelgestalt der Erde verweist. Vor allem die Hintergrundlandschaft der Mitteltafel suggeriert dies eindrücklich. Die Wiedergabe der naturräumlichen Gegebenheiten mit der konvex gekrümmten Horizontlinie offenbart trotz der deutlich zu erkennenden Charakteristika des Hegaus nochmals eine andere, expressiv-spielerische

16 Zuletzt Beate Fricke: Zur Genealogie von Blutspuren. Blut als Metapher der Transformation auf dem Feldbacher Altar ca. 1450, in: L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, 21, 2 (2010), S. 11–32. Eine stilistische Einordnung des Altars bietet die Lizentiatsarbeit von Madelaine Witzig-Hager: Der Feldbacher Altar – ein Spiegel der niederländischen ars nova am Bodensee, Lizentiatsarbeit Universität Zürich 2004. Eine Zusammenfassung der Arbeit findet sich in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 1 (2006), S. 65f. Des Weiteren vgl. Markus Dekiert: Katalogeintrag Oberrheinischer Meister, Feldbacher Altar, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2001, Kat. Nr. 36, S. 107–109, hier auch Literaturüberblick, sowie Feldges-Henning 1968, S. 146–149.

17 Anonym: Feldbacher Altar, um 1450/1460. Mischtechnik auf Fichtenholz, Mitteltafel 138 × 131 cm, Flügel je 133,5 × 52 cm, Predella verloren. Frauenfeld, Historisches Museum Thurgau, Inv.-Nr. 117. Ob der Altar tatsächlich für das Kloster Feldbach bestimmt war, bleibt zweifelhaft, weisen doch die prominent erscheinenden heiligen Katharina, Johannes d. E. sowie Johannes d. T. vielmehr auf das Dominikanerinnenkloster St. Katharinental bei Diessenhofen, welches der heiligen Katharina geweiht ist und wo zudem traditionell die beiden Johannes stark verehrt wurden.

18 Bernd Konrad: Die spätgotischen Tafeln im Historischen Museum des Kantons Thurgau in Frauenfeld. Untersuchungen zur Unterzeichnung mittels Infrarotreflektografie – zugleich ein Katalog, in: Mitteilungen aus dem Thurgauischen Museum, 30 (1994), S. 9–58, hier S. 24.

Qualität als die Art der Landschaftsdarstellung des Konrad Witz, der – wie in Kapitel 2 gezeigt – mit dem detailgetreuen und zugleich idealisierten Abbild Savoyens auf dem Genfer Altar ein Porträt des gut regierten Patrimoniums Petri zu erreichen suchte. Des Weiteren sind hier die Lichtregie, die vor allem auf den Seitentafeln die Horizontlinien in einen sphärischen Nebel gehüllt erscheinen lässt, und die übergrossen Hände und Füsse der Heiligen der Mitteltafel hervorzuheben. Beate Fricke konnte darlegen, wie der anonyme, wohl zugereiste Künstler des Feldbacher Altars das Wissen naturwissenschaftlicher Traktate über die Lichtbrechung, den Regenbogen und die Kugelgestalt der Erde malerisch umsetzte.[19]

Bisher ist es nicht gelungen, die Herkunft des Malers des Feldbacher Altars zu bestimmen. Der Künstler weist zwar Anleihen an die Malerei des Konrad Witz auf, ist allerdings nicht in der unmittelbaren Nachfolge des Basler Meisters anzusiedeln. Vielmehr scheint er eine direkte niederländische Prägung erfahren zu haben; dies zeigen die filigrane Gestaltung des Kathedralturmes, der in seiner Monolithhaftigkeit an jenen der Utrechter Domkirche erinnert, ebenso wie das von zahlreichen Schiffen befahrene Gewässer, bei dem die Leichtigkeit niederländischer Hintergrundlandschaften mitschwingt. Eine monografische Arbeit, die die Ursprünge des Altars und seine genauen Bezüge klärt, wäre wünschenswert.[20] Die Datierung der Tafeln bewegt sich in der Forschung zwischen den Jahren von 1450 bis 1470. Marcus Dekiert spricht sich für die Entstehung des Altars um 1460 aus und zieht Vergleichsbeispiele aus der Utrechter Buchmalerei und eine Kreuzigung mit Maria und Johannes eines anonymen Utrechter Tafelmalers von um 1460 heran, auf der sich die Figuren vor einer ähnlichen, durch eine Stadtansicht mit Bergen im Hintergrund geprägten Landschaft befinden.[21] Möglicherweise, so vermutet Dekiert, stamme der Altar aufgrund seines solitären Charakters aus der Hand eines niederländischen Wanderkünstlers, der zur Zeit des Basiliense an den Oberrhein kam.[22] Dass es sich um einen niederländischen beziehungsweise in den Niederlanden geschulten Künstler handelt, dafür spricht meines Erachtens vor allem die präzise Darstellung des mit durchlässigem Masswerk konstruierten, einzeln emporragenden Kathedralturmes. Auch verwendet der Künstler Anleihen an das Stundenbuch der Katharina von Kleve, etwa die leuchtend kolorierten Himmelsstimmungen, sowie an Barthelemy d'Eyck aus dem «Livre du cœur d'amour esprit», in dem ebenfalls die seltene Darstellung einer Nachtszene zu sehen

19 So Beate Fricke im Vortrag «Gestreutes Licht. Beobachtung und Experiment in der Malerei» auf der Tagung «Visuelle Kultur und politischer Wandel – Der südliche Bodenseeraum im Spätmittelalter zwischen Habsburg, Reich und Eidgenossenschaft» am 17.01.2014 in Frauenfeld.

20 In neuerer Zeit sind lediglich eine Lizentiatsarbeit und eine Magisterarbeit zu diesem Thema entstanden: Madelaine Witzig-Hager 2004 und Christina Kallieris: Studien zum Feldbacher Altar, Magisterarbeit, Universität Heidelberg 2002.

21 Dekiert 2002, S. 108f.

22 Ebd., S. 109.

ist. Darüber hinaus geht die radikale Beschneidung des Stadttors auf der Kreuztragungstafel mit den beiden ‹angeschnittenen› Schaulustigen im Fenster auf ein Motiv der zeitgenössischen französischen Buchmalerei zurück: Barthelemy d'Eyck präsentiert diesen Kunstgriff in der Miniatur zum Triumphzug des Theseus in Boccaccios «La Théséide» (um 1469).[23] Madelaine Witzig-Hager ordnet das Retabel einem Künstler zu, der in niederländischer und französischer Kunst geschult ist und datiert die Bilder erst gegen 1470.[24] Letztlich veranschaulicht die gesamte Beschäftigung mit dem Feldbacher Altar, wie mobil Künstler seit der Mitte des 15. Jahrhunderts agierten und wie attraktiv sich zugleich die Kunst von ‹Reisekünstlern› darstellte.

Obgleich der «Meister von Uttenheim» nicht in die Region von Bodensee und Oberrhein, sondern nach Südtirol zu verorten ist, ergeben sich stilistische Bezüge zwischen seinem Œuvre und den zuletzt besprochenen Werken, dem Jünteler-Epitaph und dem Feldbacher Altar. Der namentlich nicht bekannte Künstler war in Brixen tätig und erhielt seinen Notnamen von seinem Hauptwerk,[25] dem erhalten gebliebenen Tafelbild eines Marienaltars aus der Pfarrkirche von Uttenheim, das sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien befindet.[26] Die Art und Weise, wie der «Meister von Uttenheim» seine Figuren gestaltete, erinnert an die Stilistik des Konrad Witz. Insbesondere die Tafeln des Augustineraltars aus dem Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen (Abb. 158) weisen mit der Tektonisierung der Figuren und ihrer physischen Plastizität sowie ihrer Verspannung im Raum durch Licht und Schatten auf oberrheinischen Einfluss, wie bereits Lukas Madersbacher betont hat.[27] Die statuarischen, massigen Figuren sowie die Brillanz der Farbgebung stellen den «Meister von Uttenheim» deutlich in die Nähe der oberrheinisch-schwäbischen Malerei.[28] Die starken Schlagschatten der Figuren, welche zum Teil von Personen stammen, die sich jenseits des Bildes befinden, sind über Konrad Witz bis auf Jan van Eyck zurück-

23 Zu diesen und den obengenannten Vergleichsbeispielen Witzig-Hager 2006, passim.

24 Ebd., S. 65.

25 Zum «Meister von Uttenheim» allgemein: Irmlind Kmentt: Der Meister der Uttenheimer Tafel: ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei der Spätgotik, Wien 1967; Lukas Madersbacher: Der Meister von Uttenheim, in: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik, 1498–1998, Ausst.-Kat., Augustiner-Chorherrenstift Neustift 1998, Bozen 1998, S. 127–172; ders.: Der lange Schatten des Jan van Eyck, in: Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding (Hg.): 2010, S. 185–205, bes. S. 202, sowie Paul von Naredi-Rainer u. a. (Hg.): Kunst in Tirol, Innsbruck 2007, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, S. 523–526.

26 Meister von Uttenheim: Thronende Maria mit den heiligen Margarethe und Barbara (Vorderseite), um 1460/1470. Malerei auf Zirbenholz, 161,5 × 152,5 cm. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv.-Nr. 4856. Neben den Tafeln in der Österreichischen Galerie schuf der «Meister von Uttenheim» unter anderem zwei Altäre für das Kloster Neustift bei Brixen.

27 Lukas Madersbacher: Spätgotische Malerei und der Übergang zum neuzeitlichen Bild, in: Naredi-Rainer 2007, S. 339–542, hier S. 524.

28 Vgl. Erich Egg: Spätgotik in Südtirol. Malerei und Plastik von 1450 bis 1530, Wien 1973, S. 24.

zuführen.[29] Jedoch zeigt der «Meister von Uttenheim» allgemein starke niederländische und italienische Einflüsse, vor allem ein grosses Interesse an der neuen perspektivischen Darstellung. So stellt sich die Frage, ob der «Meister von Uttenheim» Werke des Konrad Witz und seines Umkreises direkt kannte oder ob er auf Zeichnungen, Kupferstiche oder andere Zwischenstufen zurückgreifen konnte. Ob sich tatsächlich eine Verbindung zwischen der oberrheinischen Malerei und dem um 1460/1470 tätigen Künstler nachweisen lässt, wäre an anderer Stelle genauer zu untersuchen.[30]

Aus der Umgebung von Basel haben sich vom «Meister von Sierentz» Tafeln mit dem heiligen Georg und dem heiligen Martin erhalten, welche in der direkten Nachfolge des Konrad Witz stehen, zugleich jedoch näher an den idealisierten, weit in die Tiefe weisenden Landschaften der niederländischen Malerei orientiert zu sein scheinen (Abb. 9).[31] Weniger innovativ präsentiert sich der «Meister des Lösel-Altars», der seinen Namen nach einem um 1455 vom Johanniter Grossmeister Johann Lösel gestifteten Werk erhalten hat.[32] Ob die sechs überlieferten Tafeln des Lösel-Altars als Innenseiten eines Altarretabels dienten oder vielmehr zu einem Schrein oder Fries gehörten, liess sich bisher nicht rekonstruieren.[33] Offenkundig ist jedoch, dass der anonyme Meister keineswegs die am Oberrhein damals Einzug haltende «ars nova» aufgriff, sondern eine für den Basler Raum typische Malkonvention fortsetzte. Präzise, tiefenräumliche Landschaftsbeobachtungen, die Darstellung von Naturphänomenen oder ein weiterreichendes Verständnis des menschlichen Körpers wie beim «Meister des Feldbacher Altars» oder bei Konrad Witz fehlen. Im Unterschied dazu verarbeiten einige Wandmalereien aus der Umgebung Basels sowie dem weiteren Oberrhein- und Bodenseegebiet die Neuerungen aus der Zeit des Konzils. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang etwa die Wandmalereien in der Peterskirche von Blansingen, die in

29 Madersbacher 2007, S. 524.

30 Schon im Thieme Becker wird im Eintrag zum «Meister der Uttenheimer Tafeln» angemerkt, der Meister sei unter dem Einfluss Michael Pachers und des Bodensee-Oberrheinischen Kunstkreises mit Konrad Witz und dem Basler «Meister von 1445» in Kontakt gekommen. Thieme Becker, Bd. XXXVII, 1950, S. 338.

31 Vgl. Ausst.-Kat. Basel 2011, Kat. Nr. 60 und 61.

32 Johann Lösel hatte ab 1455 das Amt des Grossmeisters des Johanniterorderns inne. Er war als Komtur für die Niederlassungen des Ordens in Basel und Rheinfelden zuständig. Es wird vermutet, dass Lösel den Altar für die Rheinfelder Johanniterkapelle stiftete, für die er sich besonders einsetzte. Heute befinden sich die Tafeln mit der Geburt Johannes des Täufers, der Taufe Christi, der Verklärung Christi, der Auferstehung Christi, dem Marientod sowie mit dem Stifter mit der heiligen Barbara im Kunstmuseum Basel, im Musée des Beaux-Arts in Dijon, im Rathaus von Rheinfelden sowie im Musée des Beaux-Arts in Mulhouse. Vgl. ebd., Kat. Nr. 82–87.

33 Katharina Georgi, Lösel-Altar, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 337.

der Forschung bisher kaum beachtet wurden,[34] oder die Wandmalereien in der Marienkapelle (Ostwand) der Basler Peterskirche.[35]

Das gemeinhin als ältestes Doppelbildnis der altdeutschen Malerei bezeichnete Porträt des Grafen Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein und seiner Frau Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen misst nur knapp 15 × 15 cm,[36] wodurch die kleine, für den privaten, profanen Gebrauch bestimmte Lindenholztafel fast wie eine Miniatur anmutet (Abb. 159).[37] Die beiden Halbfiguren stehen einander seitlich zugewandt in einer kastenartigen, purpurfarbenen Steinnische. Über einer vorspringenden, dreiseitigen Balkonbrüstung hält das Paar einen Rosenkranz, der in Form eines Doppelbogens fallend den an der Brüstung montierten Wappen gleichsam als eine Art Bekrönung oder Heiligenschein dient. Der kleine Korallenzweig nimmt einem verkleinerten Spiegelbild gleich die Form der darunter befindlichen Wappendarstellung auf. Im gemeinsamen Spiel der Hände mit dem Rosenkranz wird eine Beziehung der ansonsten in Blick und Haltung isolierten Gatten eröffnet, die in ihren Konsequenzen vom Betrachtenden genauer verfolgt werden kann.[38] Durch die Wappentafeln ist das Paar eindeutig zu identifizieren: Schwarzes Hirschgehörn auf weissem Grund bildet des Wappen des Grafen von Schenkenstein, eine weisse Kirchenfahne auf rotem Grund jenes der Agnes von Werdenberg. Letztere wird im Jahr 1441 als Witwe Ludwigs XI. von Öttingen erwähnt.[39] Wilhelm von Schenkenstein starb 1468. Somit datierte Buchner die Tafel in die Mitte der 1450er Jahre und schrieb sie wie Alfred Stange demselben anonymen Meister zu, der auch zwei Täfelchen mit dem heiligen Hieronymus und einer weiblichen Heiligen gefertigt hat.[40] Das Bild dürfte frühestens nach der Hochzeit des Paares im Jahr 1441 gemalt worden sein.[41]

Das kleine Format verrät viel über den ursprünglichen Anbringungsort des Bildes. Buchner vermutet, die Tafel könnte zu einer Stammbaumtafel gehört haben, auf der die Paare in Nischen zusammengefasst erschienen, zumal die energische Gliede-

34 Walter Überwasser: Die Peterskirche zu Blansingen, Regensburg 2005 sowie ders.: Die Kirche von Blansingen und ihre Bilder, in: Badische Heimat, 36 (1956), S. 81–102.

35 Vgl. Maurer 1966, S. 130ff.

36 Schwäbischer Meister, vermutlich Konstanz: Bildnis des Ehepaares Wilhelm IV. Graf Schenk von Schenkenstein und Agnes Gräfin von Werdenberg-Trochtelfingen, um 1455. Tannenholz, 14,9 × 14,9 cm. Schwäbisch Hall, Sammlung Würth, Inv.-Nr. 6468.

37 Ernst Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 170.

38 Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19 (1974), S. 139–218, hier S. 161.

39 Buchner 1953, S. 170.

40 Stange 1951, S. 31. Vgl. auch Claus Grimm / Bernd Konrad: Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1990, S. 100f. mit Abbildungen der Heiligentafeln. Die Tafeln befinden sich in Privatbesitz.

41 C. Sylvia Weber (Hg.): Alte Meister: der ehemals Fürstlich Fürstenbergische Bilderschatz in der Sammlung Würth, Katalog Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Künzelsau 2004, Kat. Nr. 51, S. 208.

rung der gelblich-grauen Steinaltane mit den eingetieften Feldern und kräftigen Profilen an eine Architekturmalerei *al fresco* denken lässt.[42] Doch reicht die Inszenierung der Tafel weit über eine reine Stammbaumgenealogie hinaus, da die Allianz der durch die Wappen symbolisierten Geschlechter durch das Bildnis des lebenden Paares individualisiert wurde.[43] Die kastenartige Nische, in die das Paar gestellt ist, erinnert deutlich an die Aussentafeln des Heilsspiegelaltars, und auch der starke Schatten, den die Körper in die Tiefe des Raumkastens werfen, weist auf eine seit dem Schaffen des Konrad Witz fast zur Konvention gewordene Form der Lichtregie hin. Die Oberflächen der Perlen des Rosenkranzes glänzen durch die Leuchtkraft des von links einfallenden Lichtes und werfen zugleich Schatten auf die Brüstung. Dies zeugt vom grossen Interesse des Malers an der Wiedergabe der Wirklichkeit.

Der Strohhut des Grafen spiegelt die niederländische Mode dieser Zeit, ebenso der der Männermode entlehnte Stehkragen seiner Gemahlin. Dennoch handelt es sich lediglich um Anleihen des süddeutschen am niederländischen Kleidungsstil, wie Margaret Scott herausgestellt hat:[44] Der Kragen des Grafen ist zu gerade, und sein Haar trägt er gegenüber niederländischen Konventionen zu lang und zu gelockt. Auch entspricht das Gewand seiner Gattin ebenso wie ihre eingeschnürte Taille keinesfalls der flämischen Mode.[45] Der an eine weisse Schärpe gesteckte Orden mit den in einer Vase befindlichen drei Lilien zeichnet den Grafen als Mitglied des aragonesischen Kannenordens aus.[46] Die berühmteste, diesem Porträt vorausgehende Darstellung des Ordens ist das Bildnis des Minnedichters Oswald von Wolkenstein (1367–1445) in einer Innsbrucker Liederhandschrift aus dem Jahr 1432.[47] Die Teilhabe an dieser ritterlichen Ordensgesellschaft stellte eine hohe Auszeichnung dar. Möglicherweise erhielt

42 Buchner 1953, S. 170.

43 Hinz 1974, S. 148.

44 Margaret Scott: The history of dress series. Late gothic Europe, 1400–1500, London u. a. 1980, S. 212.

45 Ebd.

46 In späteren Bildnissen des süddeutschen Raumes ist die Auszeichnung der Porträtierten mit dem Kannenorden immer wieder anzutreffen, wie etwa beim Bildnis des Heinrich Blarer aus dem Jahr 1460, das sich im Rosgarten Museum in Konstanz befindet. Zur Bedeutung und Geschichte des Kannenordens vgl. Anna Coreth: Der «Orden von der Stola und den Kanndeln und dem Greifen» (Aragonesischer Kannenorden), in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, 5. Band, Wien 1952, S. 34–62, sowie D'Arcy Jonathan Dacre Boulton: The knights of the crown. The monarchical orders of knighthood in later mediaeval Europe, 1325 –1520, New York 1987, S. 330–338.

47 Oswald von Wolkenstein, Lieder und Reimpaarreden, um 1432, Universitäts- und Landesbibliothek Innsbruck, Cod. ohne Sign. (Wolkenstein-Handschrift Basel), fol. 1v. Zum Porträt des Dichters vgl. Imre Takács u. a. (Hg.): Sigismundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, 1387–1437, Katalog Szépművészeti Múzeum Budapest und Musée national d'histoire et d'art Luxemburg, Mainz 2006, S. 343f. (Nr. 4.44).

Wilhelm IV. Graf Schenk von Schenkenstein den Orden auf dem Basler Konzil durch Kaiser Sigismund verliehen.

## 6.3 Savoyen

Den Bildern des Konrad Witz erstaunlich ähnlich erscheinen die dem sogenannten «Hans Witz» zugeschriebenen Werke.[48] Die Ähnlichkeit ist so frappierend, dass diese Bilder gelegentlich sogar dem Basler Meister selbst zugerechnet worden sind.[49] Es handelt sich namentlich um die «Beweinung Christi» aus der Frick Collection in New York,[50] um die «Kreuzigung mit Stifter»[51] aus der Berliner Gemäldegalerie sowie um «Die heilige Familie mit den heiligen Barbara und Katharina in einer Kirche»[52] aus dem Museo di Capodimonte in Neapel (Abb. 160–162). Die Bilder untereinander wirken im Vergleich jedoch heterogen, sodass sie keinesfalls von einer Hand stammen können.[53] Ebenfalls unsicher ist ihre Zuschreibung an jenen «Hans Witz», der weder mit den genannten Werken in Verbindung gebracht werden kann, noch als Künstlerpersönlichkeit wirklich nachweisbar ist. Die Konstruktion des «Hans Witz» beruht auf einer Namensnennung, die zunächst in Chambéry und Genf sowie später am Mailänder Hof der Sforza zu finden ist. Eine Quelle aus dem Jahr 1478 bezeugt, dass Bona von Savoyen, die Witwe Galeazzo Maria Sforzas, einen «Ioannis de Sapientibus sabaudensis pictor insignis» in ihren Dienst genommen habe.[54] Die Verbindung jenes «Ioannes Sapientis» zu den genannten Werken bleibt indes reine Spekulation.

48 Vgl. Sterling 1986; Françoise Rücklin: Konrad Witz et ses commanditaires français, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 57 (2000), S. 105–130; Elsig 2006b sowie Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 219–242.

49 Insbesondere die «Kreuzigung mit Stifter» aus Berlin wurde als eigenhändige Arbeit von Konrad Witz betrachtet. Phillips 1907; Röttgen 1961b, S. 88–93; vgl. auch Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 227f.

50 Anonym: Beweinung Christi, um 1450. Tempera und Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 33,3 × 44,5 cm. New York, Frick Collection, Inv.-Nr. 81.1.172. Es existiert ein weiteres Bild, welches deutlich nach dem Vorbild der Frick-Pietà angefertigt wurde, jedoch zusätzlich einen Stifter zeigt. Die Tafel befindet sich ebenfalls in der Frick Collection.

51 Anonym: Kreuzigung mit Stifter, um 1440/1450. Ehemals Holz, auf Leinwand übertragen, 34 × 26 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. 1646.

52 Anonym: Die heilige Familie mit den heiligen Barbara und Katharina in einer Kirche, um 1450. Mischtechnik auf Eichenholz, 63,5 × 44,3 cm, Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Inv.-Nr. Q 4. Eine ausführliche Analyse mit Literaturübersicht findet sich im Ausst.-Kat. Basel 2011, Kat. Nr. 47.

53 Auf Grundlage von Infrarotaufnahmen definierte indes Röttgen die Pinselzeichnung der drei Bilder als äusserst verwandt. Röttgen 1987, S. 98.

54 Die Quelle befindet sich in Mailand, Archivio di Stato, Autografi 102 (abgedruckt in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 17f.). Zufolge Elsig kam Hans Witz mit einer bayerischen Delegation aus Eichstätt nach Basel, von wo aus er später nach Savoyen ging. Im Jahr 1478 lässt sich ein Hans Witz in Mailand nachweisen. Trotzdem bleibt meiner Ansicht nach, entgegen Elsig, die Frage ungeklärt, ob die drei zu einer Gruppe zu-

Von den drei Bildern lässt sich vor allem bei der Tafel aus Neapel, die um das Jahr 1450 datiert wird, ein direkter Zusammenhang zur Werkstatt des Konrad Witz vermuten: Die Figur des Josef findet sich auf einer Zeichnung aus dem Witz-Umkreis wieder, der Kirchenraum mit dem Ausblick auf den belebten Vorplatz lässt an die Tafel «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff» aus Strassburg denken.[55] Schwieriger einzuordnen sind die beiden anderen Bilder. Die Pietà aus der Frick Collection hat Charles Sterling mit Miniaturen aus dem «Mortifiement de Vaine Plaisance» von Jean Colombe in motivische Beziehung gebracht, da die trauernde Frau links auf dem Gemälde einer Frauenfigur aus diesem Manuskript gleiche.[56] Sterling vermutete daher, dass sich beide Bilder – auch die Berliner «Kreuzigung mit Stifter» – um 1480 in Savoyen befanden, wo Colombe tätig war, und die Bilder auch dort entstanden sein könnten.[57] Der Figurenvergleich von Sterling überzeugt in meinen Augen jedoch letztlich nicht. Konsens herrscht indes in der Forschung darüber, dass der unbekannte Maler der Frick-Pietà als enge Verbindung von Konrad Witz nach Savoyen fungiert haben muss.[58] Die Berliner Kreuzigung, die in die Jahre zwischen 1440 und 1450 zu datieren ist, gehört in die direkte Nachfolge des Konrad Witz, wenngleich der Ausdruck der Figuren weicher gestaltet ist als bei diesem und der Aufbau der Hintergrundlandschaft an niederländische Idealtypen erinnert.[59] Röttgen sah in den Figuren eine enge Beziehung zu jenen des Ambraser Hofjagdspiels.[60]

In Basel war zudem eine weitere, eigenständige Hand tätig, die sich als stark am Witz'schen Stil orientiert erweist. Dabei handelt es sich um den Künstler der «Heiligen Familie mit den heiligen Barbara und Katharina» in Neapel. Die Pietà aus der Frick Collection und die «Kreuzigung mit Stifter» aus Berlin, die indes keineswegs vom selben Künstler stammen müssen, verbinden die burgundisch-niederländische Landschaftsauffassung mit der figürlichen Plastizität des Konrad Witz. Zweifelsohne

sammenzufassenden Bilder in Berlin, New York und möglicherweise auch in Neapel tatsächlich mit dem Namen «Hans Witz» bzw. «Ioannis Sapientis» in Zusammenhang gebracht werden können. Elsig 2006b, S. 317, sowie Elsig 2006, S. 125. Vgl. auch Bodo Brinkmann / Stephan Kemperdick: Die sogenannte «Hans Witz»-Gruppe, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 219–223.

55 Den unbekannten Stifter identifizierte Françoise Rücklin aufgrund eines Vergleichs mit einer Porträtmedaille mit René d'Anjou. Die Ähnlichkeit beider Männer ist jedoch nicht so gross, dass es sich zwingend um dieselbe Person handeln muss. Brinkmann erkannte auf dem Gewand der Heiligen Radsegmente und deutete sie damit als heilige Katharina, was sehr einleuchtend erscheint. Vgl. Rücklin 2000, S. 110f., sowie Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 241.

56 Sterling 1986, S. 19, Abb. 6.

57 Ebd., S. 25. Vgl. auch Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 232.

58 Röttgen 1987, S. 101; Georg Troescher: Burgundische Malerei, Berlin 1966, Bd. 1, S. 341–345; Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 232.

59 Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 228.

60 Röttgen 1987, S. 101.

müssen die Bilder im Umkreis dieses Meisters entstanden sein, womit ein weiterer beziehungsweise mehrere weitere wichtige Künstler aus der Folgezeit des Basler Konzils greifbar werden.

Deutlich nimmt auch die als *trompe l'œil* gestaltete Grabnische des Philibert de Monthouz, einem Stallmeister von Amadeus VIII.,[61] in der Kirche St. Maurice in Annecy auf das Schaffen des Konrad Witz Bezug (Abb. 163).[62] An der Nordwand des Chorraumes wurde in eine fingierte Wandnische ein Tumbengrab mit einem Transi gemalt, um welches zehn trauernde Mönche, ein jeder in einer von einem Bogen überfangenen Nische, gereiht sind. Eine oberhalb der Malerei angebrachte Inschrift erklärt die Szene:

> l'an mil et lviii et le premier jour du may Noble philibert s[e]ig[neu]r de monthouz et de lyle daness[y] con[s]eiller de trest hault et trest ecella[n]t princes le duc de savoye son trest redoutr s[e] ig[neu]r, et du duc de borgounie en lonour de nostre dame et de sein jorge si desos a fo[n]de sa sepulture Et trepassa de se monde en lautre lan mil iiic l viiile xe jour doust pries dieu pour son ame

Demzufolge gehörte das gemalte Grabmal wohl zu einem grösseren Wandmalereienensemble, das sich über die gesamte Nordwand des Chorraumes erstreckte und unter anderem eine thronende Muttergottes mit dem heiligen Georg zeigte. Abgesehen von der Inschrift, die den oberen Abschluss der heute zu sehenden Malerei bildet, existiert eine Beschreibung des Chorraumes aus dem 17. Jahrhundert, die ebenfalls auf den grösseren Bildkontext verweist.[63] Die Darstellung der Mönche mit ihren in Falten gelegten, braunen Soutanen folgt dem Stil des Konrad Witz, wenngleich die Figuren nicht die starke, massive Körperhaftigkeit auszeichnet, welche die Witz'schen Figuren charakterisiert. Die Gesichter der Pleurants stechen optisch besonders hervor, da einzig diese Partien im braunen, rahmenden Gewand barhäutig zum Vorschein kommen. Obwohl sie von Schmerz und Trauer gezeichnet sind, ist den Physiognomien ein lieblicher Ausdruck eigen. Elisabeth Dandel schrieb das filigran gestaltete Wandbild Jean Bapteur zu, welcher Zeit seines Lebens am savoyischen Hof beschäftigt war.[64] Diese Zuschreibung kann in meinen Augen lediglich eine Vermutung bleiben, besonders da

61 Elisabeth Dandel: Annecy: église Saint-Maurice, in: Art et archéologie en Rhône-Alpes, 7 (1998), S. 176–179.

62 Vgl. Pierre Quarré: La peinture funéraire de Philibert de Monthouz à l'église Saint-Maurice d'Annecy, in: Session. Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie, 123 (1965), S. 200–208, hier S. 206f.; Sterling 1986, S. 29ff.; Prochno 2002, S. 110f., sowie Ausst.-Kat. Basel 2011, Kat. Nr. 52. Elsig erkennt im Maler der Grabnische die Hand des Hans Witz. Frédéric Elsig: Notes sur la peinture en Savoie autour de 1450, in: Nuovi studi, 5 (1998), S. 25–28. Eine umfassende Untersuchung dieses herausragenden Kunstwerks steht noch aus.

63 Die Beschreibung des Genfer Steuereinnehmers Maurice Barfelly ist abgedruckt in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 252f.

64 Dandel 1998, S. 176.

Bapteur das letzte Mal im Jahr 1457 in Morges am Genfer See nachweisbar ist. Nicht leugnen lässt sich hingegen, dass der anonyme Künstler die Werke des Konrad Witz kannte. Bezüge zu Konrad Witz lassen sich leicht rekonstruieren. Die Städte Genf und Annecy, das 1444 zur Hauptstadt Savoyens ernannt wurde, liegen nur vierzig Kilometer voneinander entfernt, und beide Künstler – sowohl Konrad Witz als auch der Schöpfer der Grabnische – waren im Umkreis Felix' V. tätig. Ob es eine direkte Begegnung zwischen den beiden Malern gegeben hat, ist heute nicht mehr nachvollziehbar, zumal die Wandmalereien der Inschrift zufolge 1458, mehr als zehn Jahre nach dem Tod von Konrad Witz, gefertigt wurden. Nach meiner Auffassung war der anonyme Künstler mit den Werken des Basler Meisters vertraut. Dabei ist nicht nur an die Kenntnis des Genfer Altars zu denken, sondern es erscheint auch nicht abwegig anzunehmen, dass Witz weitere Kunstwerke für den Savoyischen Hof schuf, die nicht mehr erhalten sind.

Ausgehend von ihrer Analyse des Grabmals Philipps des Kühnen in der Kartause zu Champmol und der Grabmonumente, die in dessen künstlerischer Nachfolge stehen, vermutete Renate Prochno für das Grabmal von Philibert de Monthouz eine Transformation der in Stein gehauenen Grabmäler des burgundischen Hochadels ins Medium der Malerei.[65] Grund dafür seien die hohen Kosten für die Errichtung eines Marmorgrabes gewesen, die sich der nicht aus dem Adel stammende Monthouz nicht habe leisten können. Sollte der Medientransfer tatsächlich den fehlenden finanziellen Mitteln geschuldet gewesen sein, so hätte dieser zunächst nachteilig erscheinende Umstand letztlich die Schaffung eines an künstlerischer Qualität kaum zu überbietenden Kunstwerkes bewirkt. In diesem Zusammenhang wies Prochno auf die moderne Entwicklung hin, die Pleurants nicht mehr direkt um die Grabtumba zu positionieren, sondern sie in einigem Abstand mit Blick auf den Sarg unter die Nischen zu stellen, wodurch sie nicht mehr wie steinerne Statuetten, sondern wie lebendige Trauernde wirken.

## 6.4 Das Konzil von Ferrara-Florenz

Ausgehend von den ersten Verhandlungen der Basler Konzilsgesandten mit Byzanz und schliesslich bewirkt durch die Präsenz der byzantinischen Gesandtschaft auf dem Konzil von Ferrara-Florenz konnte sich eine «griechisch-lateinische Interkulturalität»[66] etablieren, von der nicht nur orientalisch gekleidete Personen mit ihrem Hofstaat und kultischen Handlungen in ihrer glanzvollen Opulenz als nunmehr fest verankerte Mo-

65 Prochno 2002, S. 110f.

66 Sebastian Kolditz: Johannes VIII. Palaiologos und das Konzil von Ferrara-Florenz (1438/39). Das byzantinische Kaisertum im Dialog mit dem Westen (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 60), 2 Bde., Stuttgart 2013/14, hier Bd. 1, S. 420.

tive in der europäischen Kunst nördlich und südlich der Alpen zeugen. Vielmehr wurden auch die östliche Theologie und die Schriften der griechischen Antike seit dem Beginn des Basler Konzils stark rezipiert. Als Beispiel sei in diesem Zusammenhang Ambrogio Traversari (1386–1439) genannt, der sich als Übersetzer griechischer Schriften einen Namen machte. Von griechischer Seite darf Kardinal Bessarion (1403–1472) nicht unerwähnt bleiben, der seine Bibliothek, bestehend aus zahlreichen griechischen und lateinischen Handschriften, mit nach Italien brachte. Sie bildete später den Grundstock der Biblioteca Marciana in Venedig.[67]

Auf den Bronzetüren von Alt-St. Peter in Rom bildete Filarete im Auftrag Papst Eugens IV. die Geschehnisse des Konzils von Ferrara-Florenz ab.[68] Das Werk wurde der Inschrift zufolge 1445 vollendet. Vasaris Angabe, Filarete habe zwölf Jahre daran gearbeitet, markiert als Beginn der Arbeiten das Jahr 1433.[69] Nachdem Eugen IV. 1434 aus Rom fliehen musste, wurde das Bildprogramm ab 1442 erweitert. Auf den Rahmenleisten zwischen den sechs grossen, paarweise angeordneten Relieffeldern wurden vier schmale Reliefs eingefügt, die die wichtigsten Ereignisse aus dem Pontifikat Eugens IV. der Jahre 1433 bis 1442 schildern. Zu sehen sind hier die Ankunft der Griechen mit Kaiser Johannes VIII. Paläologos und dem Patriarchen Joseph II. auf dem Konzil von Ferrara 1438, die Plenarsitzung in Florenz, in der die Unionsbulle unterzeichnet wurde, sowie die Abreise der Griechen. Das untere Register illustriert die Kaiserkrönung Sigismunds im Jahr 1433 in Rom. Der sich daran anschliessende Ritt durch den Borgo zur Engelsburg sowie die Annahme der Unionsbulle durch die

67 Zu Bessarion vgl. etwa Alfred A. Strnad: Bessarion verstand auch Deutsch, in: Erwin Gatz (Hg.): Römische Kurie, kirchliche Finanzen, Vatikanisches Archiv: Studien zu Ehren von Hermann Hoberg, Bd. 2, Rom 1979, S. 869–881. In Bezug auf die Biblioteca Marciana siehe: John Monfasani: Byzantine scholars in Renaissance Italy: cardinal Bessarion and other emigrés: selected essays, Aldershot 2002, sowie Lotte Labowsky: Bessarion's library and the Biblioteca Marciana: six early inventories, Rom 1979.

68 Anton Henze: Ein Konzil im Meisterwerk des Filarete, in: Hochland, 55 (1962/63), S. 93–95; Ursula Nilgen: Filaretes Bronzetür von St. Peter: Zur Interpretation von Bild und Rahmen, in: Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte, Granada 1973, iii, S. 569-585; ies.: Filaretes Bronzetür von St. Peter in Rom. Ein päpstliches Bildprogramm des 15. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e. V., 17 (1988), S. 351–376; C. Lord: Solar imagery in Filarete's doors to Saint Peter's, in: Gazette des Beaux-Arts, 87 (1976), S. 143–150; John R. Spencer: Filarete's bronze doors at St Peter's: A cooperative project with complications of chronology and technique', in: John T. Paoletti / Wendy Stedman Sheard (Hg.): Collaboration in Italian Renaissance art, New Haven 1978, S. 33–57; Andreas Thielemann: Altes und Neues Rom: Zu Filaretes Bronzetür. Ein Drehbuch, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 63 (2002), S. 33–70; Enrico Parlato: Filarete a Roma, in: Francesca Paola Fiore: La Roma di Leon Battista Alberti: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, Mailand 2005, S. 302–313.

69 Vgl. Ulrich Pfisterer: Filaretes historia und commentarius. Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild, in: Valeska von Rosen / Klaus Krüger / Rudolf Preimesberger (Hg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München 2003, S. 139–176, S. 142.

Jakobiten in Florenz und deren späterer Einzug in Rom fanden ebenfalls Aufnahme in die Reliefs. Die Deutung des gesamten Bildprogramms fasste Ursula Nilgen treffend zusammen: «Das Programm der Haupttür von St. Peter erweist sich in allen Teilen als Manifest der restaurativen Politik Eugens IV. und als Demonstration des päpstlichen Machtanspruchs gegenüber dem von Kaiser und Konzil.»[70]

Im Kontext der bereits in Basel angeregten, aber nach dem Zerwürfnis zwischen der Synode und Eugen IV. erst auf den Konzilien von Ferrara-Florenz fortgesetzten Unionsverhandlungen schuf Pisanello 1438 die hier bereits im Zusammenhang des Ambraser Hofjagdspiels angesprochene Porträtmedaille des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Paläologos.[71] Sie prägte in der Folgezeit die Darstellungskonvention orientalisch-byzantinischer Personen in der Malerei der italienischen Renaissance. Verwiesen sei dabei etwa auf Fra Angelicos «Anbetung der heiligen drei Könige» in der Zelle Cosimo de' Medicis im Dominikanerkloster San Marco in Florenz, auf die Ausmalung der Cappella Medici im Palazzo Medici von Benozzo Gozzoli 1458 oder auf die Wandmalereien Piero della Francescas in Arezzo.

## 6.5 Auswirkungen der Konzilsbeschlüsse auf die Kunst

Ob und wie sich einzelne Konzilsbeschlüsse auf die Kunstproduktion beziehungsweise auf die Entwicklung spezieller Ikonografien ausgewirkt haben, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht zu klären. Es erschiene aber lohnend zu untersuchen, wie die Beschlüsse des Basler Konzils in Werken bildender Kunst reflektiert wurden. Hier wäre etwa die Lehre der «Immaculata Conceptio Beatae Mariae Virginis» (1439) zu nennen, welche die Unbefleckte Empfängnis Mariens zum Dogma erhob und die Feier des entsprechenden Festes am 8. Dezember verbindlich machte,[72] oder auch die Untersuchung der Offenbarungen der heiligen Birgitta von Schweden, welche die Jahre von 1433 bis 1436 bestimmte. Im Zuge der kontroversen Beschäftigung mit der bereits 1419 heiliggesprochenen Nonne und in der Folgezeit entstanden zahlreiche Bilder, die die Vita Birgittas präsentieren.[73] Auch könnte den Wechselwirkungen zwischen Philo-

70 Nilgen 1988, S. 374.

71 Vgl. Irving Lavin: Pisanello and the invention of the Renaissance medal, in: Poeschke 1993, S. 67–84.

72 Zum Dekret der Immacolata Conceptio vgl. Helmrath 1987, S. 383–394, sowie Sudmann 2005, S. 204ff. In Bezug auf Interdependenzen von Kunst und Konzil vgl. Nancy Mayberry: The controversy over the Immaculate Conception in medieval and Renaissance art, literature, and society, in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies, 2 (1991), S. 207–224.

73 Etwa die Wandmalereien von Johannes Rosenrod in der Kirche von Tensta, Schweden, aus dem Jahr 1437. Vgl. Henrik Cornell / Sigurd Wallin: Johannes Rosenrod: ein schwedischer Maler von 1437, Stockholm 1962; Anna Nilsén: Johannes Rosenrod – ein deutscher Maler in Schweden um 1437, in: Lars Olof Larsson / Jan von Bonsdorff (Hg.): Austausch und Verbindungen in der Kunstgeschichte des Ostseeraums. Homburger Gespräche 9, 22.–25.11.1987, Christian-Albrechts-Universität Kiel, Kiel 1988, S. 43–60;

sophie und Künsten, etwa am Beispiel der Thematisierung von Perspektive in der Konzilsschrift «Das Siegel der Ewigkeit» des Heymericus de Campo, nachgegangen werden. Zudem wäre es möglicherweise lohnend, in den Heimatorten der Konzilsväter nach Hinweisen über Künstler zu suchen, die im Gefolge eines Kardinals oder Bischofs nach Basel reisten.

Mereth Lindgren: Bilden av Birgitta, Stockholm 2002; Cordelia Hess: Heilige machen im spätmittelalterlichen Ostseeraum: die Kanonisationsprozesse von Birgitta von Schweden, Nikolaus von Linköping und Dorothea von Montau, Berlin 2008, S. 99–204.

# 7. FAZIT

Die historischen und kirchenpolitischen Dimensionen des Basler Konzils sind in der Vergangenheit ebenso umfangreich wie detailliert erforscht worden. Dabei wurde auch das kulturelle Potenzial der fast zwanzig Jahre dauernden Generalsynode häufig betont. Doch fehlte bislang eine systematisch angelegte kunsthistorische Untersuchung des Konzils, für das besonders die Anwesenheit zahlreicher Künstler und Kunsthandwerker sowie die daraus resultierenden intensiven Austauschprozesse charakteristisch waren. Bei meiner Analyse ging es mir darum, das Basiliense als eine Schnitt- und Scharnierstelle der bedeutenden Kunstzentren Europas am Beginn der Renaissance hervortreten zu lassen. Die Arbeit bietet erstmals eine umfassende Zusammenschau des künstlerischen Geschehens im Basel der Konzilszeit und untersucht die tatsächliche Funktion und Wirkung der Generalsynode als Bühne eines facettenreichen Kunsttransfers. Während in der Forschung vielfach die bedeutenden Protagonisten der europäischen Malerei am Beginn der Renaissance mit Basel in eine direkte Beziehung gesetzt oder sogar dort lokalisiert wurden, war es mein Ziel, die komplexen Transfervorgänge der im Kontext des Basler Konzils entstandenen Kunstwerke in den Blick zu nehmen. Denn das konziliare Umfeld ermöglichte erhebliche Austausch- und Transformationsprozesse in sämtlichen Kunstgattungen, ohne dass dazu ein Jan van Eyck oder ein führender Maler der Florentiner Frührenaissance nach Basel reisen musste. Vielmehr waren es immaterielle, mündliche Transferprozesse einerseits und mobile Bildträger andererseits, die den in Basel temporär und dauerhaft ansässigen Künstlern beispielsweise vermitteln konnten, wie in anderen Regionen Europas die Auseinandersetzung mit dem Menschen und seiner physischen Realität und nicht mehr eine auf Transzendenz orientierte mittelalterliche Weltsicht im Mittelpunkt des bildkünstlerischen Schaffens stand. Die Rekonstruktion dieser weniger auf den Künstler und seine Reisetätigkeit fokussierten Transferleistungen bildete den theoretischen Bezugsrahmen meiner Arbeit. Als Träger und Vermittler von Bildwissen, welches sich vielfach auf eine inhaltlich-thematische Ebene bezog, agierte in erster Linie der hohe Klerus, wie es speziell die Stiftungen für die Basler Kartause oder der Genfer Petrusaltar verdeutlichen. Schliesslich versammelte sich in Basel nicht nur – um es mit den Worten Enea Silvio Piccolominis zu formulieren – die gesamte Christenheit, sondern es trafen auch und vor allem Persönlichkeiten aufeinander, die einen professionalisierten Umgang mit Bildern pflegten. Basel zur Zeit des Konzils darf daher zu Recht als ein «Laboratorium der Kunst» bezeichnet werden, das neben Konrad Witz zahlreiche Künstler nachhaltig geprägt hat.

Anfang der 1440er Jahre wurde Konrad Witz nach Genf berufen, um für die dortige Kathedrale den Petrusaltar zu fertigen. Mit der Tafel des «Wunderbaren Fischzugs» schuf der Basler Meister das Porträt einer Landschaft, welches in seiner Wirklichkeitserfassung alles bisher Dagewesene übertraf. Die Landschaft wird hier erstmals nicht mehr symbolisch behandelt, wenn auch weiterhin deutliche Stilisierungen zu erkennen sind. Durch die Darstellung von schon auf den ersten Blick unzweifelhaft zu

erfassenden landschaftlichen Charakteristika erhielt der zeitgenössische Betrachter einen Bezugsrahmen, in welchem er sich und seine Umgebung verorten konnte. Zwar spiegelten bereits zuvor Miniaturen wie die «Tres riches heures», das Stundenbuch des Herzogs von Berry, den geografischen Machtradius eines Auftraggebers in Landschaftsbildern wider. Im Bereich der Tafelmalerei waren ähnlich realistische Darstellungen bis zu diesem Zeitpunkt jedoch unbekannt.

Dennoch hat Konrad Witz nicht einfach gemalt, was er sah. Vielmehr offenbart die ikonografische Analyse des «Wunderbaren Fischzugs», welche gewichtigen Vorbilder hier gleichsam mitschwingen und in der Genfer Seelandschaft durchscheinen. So ist die Altartafel nicht ohne die Kenntnis des «Buon Governo» Ambrogio Lorenzettis und der Navicella Giottos zu denken. Die Auseinandersetzung mit der politischen Signifikanz dieser beiden Werke hat erst das Abbild einer Landschaft hervorgebracht, welches zwar das scheinbare Wirklichkeitsmoment der frühen niederländischen Malerei aufgreift, in der Darstellung selbst aber über die ‹stereotypen› niederländischen Ideallandschaften hinausweist. Darüber hinaus kann auch die von Enea Silvio Piccolomini verfasste Beschreibung der Stadt Basel als literarische Vorlage für die Altartafel verstanden werden, präsentiert diese doch – parallel zu den Entwicklungen in der Malerei – mit ihrem weit in die Umgebung des Rheinlaufes ausgreifenden Radius ein neues, in die Tiefe reichendes Raumverständnis. Der Petrusaltar kann somit als Paradebeispiel eines Kunsttransfers begriffen werden, der auf italienische Vorbilder rekurriert und diese geschickt auf die hiesigen politischen Zwecke hin adaptiert. Dazu bedurfte es ebenso eines genialen Künstlers wie eines kongenialen Auftraggebers beziehungsweise Beraters, der es verstand, vorhandene Bildideen neu zu formulieren. Auf diese Weise entstand ein Landschaftspanorama, wie es in der europäischen Malerei bislang nicht existiert hat. Die Konzeption des Bildes ist ferner nur durch vorangegangene Naturstudien des Künstlers am Genfer See denkbar – eine Arbeitsweise, die auch für die Karten des Ambraser Hofjagdspiels aus der Werkstatt des Konrad Witz postuliert werden darf. Die grossartige Bildsprache des Genfer Altars mit der Tafel des «Wunderbaren Fischzugs» konnte erst, so kann abschliessend konstatiert werden, aus dem einzigartigen Zusammenspiel der kreativen Disposition des Künstlers mit den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen und den Wünschen des Auftraggebers entstehen.

Die Kunst des Konrad Witz ist durch eine ausgeprägte Hybridität gekennzeichnet, die sich in der skulpturenhaften Darstellung des menschlichen Körpers, der spezifischen Verwendung von Licht und Schatten respektive den immer wieder gekonnt in die Bilder eingestreuten Oberflächenreflexionen sowie schliesslich in der Art der Landschaftsdarstellungen offenbart. Deutlicher noch als der Genfer Petrusaltar verweist der Heilsspiegelaltar auf die Verflechtungen von Konrad Witz mit der altniederländischen Malerei. Stilistische und motivische Adaptionen, die besonders an den grisailleartig gestalteten Aussentafeln des Altars augenscheinlich werden, fanden wohl durch Handschriften und Musterbücher ebenso wie durch mündliche Überlieferung

Eingang in das Œuvre des Basler Meisters. Über den genauen Ablauf dieses teilweise immateriellen Wissenstransfers und darüber, wer daran beteiligt war, lässt sich nur spekulieren, doch spricht vieles dafür, dass einer der prominenten Konzilsteilnehmer zuvor etwa den Altar der Gebrüder van Eyck in der Genter St.-Bavo-Kathedrale oder ein vergleichbares Altarretabel gesehen hatte und Ähnliches in einer Basler Kirche zur Ausführung bringen wollte. Obgleich der Auftraggeberzusammenhang nach wie vor im Dunkeln liegt, darf der Heilsspiegelaltar als eine bildliche Emanation des Konzils apostrophiert werden.

Die Stadt Basel entwickelte sich während des Konzils zu einem von internationalen Künstlern und Kunsthandwerkern geprägten Kunstzentrum. Neben Malern aus Schwaben und dem Oberrheingebiet wie etwa Konrad Witz wählten insbesondere Künstler aus anderen deutschsprachigen Regionen die Konzilsstadt als Arbeitsort. Zu nennen sind hier beispielhaft die Namen Hans Tychter aus Köln, Hans Röllis aus Speyer oder Bernhard Kremer aus Wesel, mit denen zwar heute keine Werke mehr in Verbindung gebracht werden können, deren Herkunft jedoch die Attraktivität der Konzilsstadt für Künstler der Zeit veranschaulicht. Aus Kreta reiste der Maler Anthonius de Candia 1434 nach Basel, vermutlich im Gefolge des Erzbischofs von Candia. Internationaler setzte sich der Kreis der Goldschmiede zusammen, die während des Konzils in Basel tätig waren. Sie fanden aus Frankreich, Brabant sowie aus der Toskana den Weg in die Rheinstadt und führten in Basel zum Teil Läden für den freien Verkauf ihrer Arbeiten. Dass auch Bildtafeln und Skulpturen für den freien Markt während des Konzils hergestellt worden sind, bezeugt die Darstellung eines Verkaufsladens auf der Tafel «Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff» von Konrad Witz. Somit zeichnet die vorliegende Arbeit zugleich das Bild eines vormodernen freien Kunsthandels, was die zumeist dominierende Annahme von dessen Etablierung im 16. Jahrhundert relativiert.

Die Untersuchung konnte ebenfalls illustrieren, dass am Oberrhein – auch unabhängig von Grossereignissen wie den Konzilien – eine grosse Mobilität der Künstler auf regionaler Ebene, etwa zwischen Basel und dem Elsass sowie dem Bodenseegebiet, herrschte. Die Künstler übten ihre Tätigkeit äusserst flexibel aus, wechselten im regionalen Kontext häufig ihren Arbeitsort und sicherten auf diese Weise ihren wirtschaftlichen Erfolg.

Die Kartause St. Margarethental avancierte im Verlauf des Konzils zu jenem Ort der Stadt, welcher aus kunsthistorischer Perspektive am meisten von der Konzilsversammlung profitierte. Nirgends sonst hat sich eine so konzentrierte Erinnerung an das Konzil und seine Teilnehmer erhalten. Die hier gestifteten Glasbilder, Wappen- und Totenschilde, Altäre und Altarbilder, Wandmalereien und das liturgische Gerät bezeugen einen visuellen Kommunikationsraum und eine Projektionsfläche, in die sich die Konzilsteilnehmer gezielt durch ihre je eigenen Stiftungen einschrieben. Die heute

nicht mehr erhaltenen Glasgemälde der Kreuzgänge spiegelten mit Stifter- und Heiligenbildnissen ein leuchtendes Panorama der Konzilsbesucher. Während die ausführenden Künstler der Glasmalereien in Basel heimisch waren, bestimmten die Auftraggeber die Motivwahl, sodass sich hier ein gesamteuropäisches Heiligenpanorama entwickeln konnte. Herausragend sind daneben die Stiftungen der Isabella von Portugal, an die sie selbst mit einer metallenen Votivtafel erinnern liess. Die künstlerische Herkunft dieser Metalltafel konnte in den burgundischen Niederlanden beziehungsweise in Tournai lokalisiert werden. Die Vorzeichnung für die Tafel kann möglicherweise Petrus Christus zugewiesen werden. Neben den künstlerischen Aspekten dokumentiert die Beschäftigung mit der Votivtafel ein weitgefächertes System der Heilsvorsorge eines hochrangigen europäischen Herzogshauses.

Vor allem Werke der Buchmalerei reflektieren noch heute den Glanz, den Basel mit der ehemals in der Stadt vorhandenen Tafelmalerei ausgestrahlt haben muss. Dabei fallen traditionelle, burgundisch orientierte Miniaturen wie die Titelminiatur aus dem Lehensbuch des Friedrich zu Rhein auf, ebenso wie im Ansatz neuere Bildlösungen transportierende Beispiele wie die Vullenhoe-Bibel. Mehr noch als die Buchmalerei fungierten Spielkarten als ein Bildmedium, in dem sich beachtliche künstlerische Innovationen Raum brachen. Frei von den künstlerischen Konventionen der sakralen Malerei entstand in der Werkstatt des Konrad Witz das Ambraser Hofjagdspiel, das aufgrund seiner singulären Bildsprache zu den überragenden künstlerischen Zeugnissen aus der Konzilszeit zählt. Die Karten weisen einerseits bei der Darstellung von Mensch und Tier auf die Kenntnis oberitalienischer Zeichenkunst eines Pisanello oder eines Bonifacio Bembo, andererseits gelang es Konrad Witz und seiner Werkstatt, in diesem profanen Medium landschaftliche Stimmungsbilder zu gestalten, die fast einen impressionistischen Impetus aufweisen und daher einen ganz eigenen Stellenwert beanspruchen. Ihre künstlerische Entsprechung im wesentlich grösseren Format der Tafelmalerei finden die Spielkarten im «Wunderbaren Fischzug» des Petrusaltars. In der vorliegenden Arbeit konnte zudem erstmals der Auftraggeberkreis des Ambraser Hofjagdspiels enger gefasst werden: Vermutlich war der Auftraggeber ein Mitglied des savoyischen Herzogshauses.

Die Analyse der Vatizinienhandschrift E. I. 4a aus der Basler Universitätsbibliothek hat gezeigt, dass es sich beim Illustrator dieser Papstweissagungen um einen Künstler aus der Werkstatt des Konrad Witz gehandelt haben muss, was insbesondere durch einen Vergleich mit den Karten des Ambraser Hofjagdspiels belegt werden konnte. Ebenso konnten an diesem Beispiel paradigmatisch der Transfer und die damit einhergehenden Motivveränderungen von byzantinischen Kaiserorakeln bis hin zur Basler Handschrift nachgezeichnet werden. Von allen hier analysierten Kunstwerken greift dieser Transferprozess sowohl zeitlich als auch geografisch am weitesten aus.

Besondere Korrelationen bestanden zwischen Basel und dem Herzogtum Savoyen, welches durch die Wahl von Herzog Amadeus VIII. zum Konzilspapst Felix V. im Jahr 1439 eng mit der Synode verbunden war. Schon Mitte der 1430er Jahre muss

der aus Savoyen stammende Buchmaler Péronet Lamy nach Basel gekommen sein, um hier für angereiste Konzilsgäste wie den Paduaner Bischof Pietro Donato zu arbeiten. Später illuminierte Lamy die Messbücher für Felix V., in denen er unter anderem bei der Randgestaltung oberrheinisches Formengut, nämlich Motive aus den gedruckten Kupferstichkarten des «Meisters der Spielkarten», integrierte. Es ist anzunehmen, dass Basel als Distributionsort für die gedruckten Kupferstichkarten fungierte, die wahrscheinlich eher als Modellblätter denn als spielbares Kartenblatt Verwendung fanden.

Als hochpolitisch hat sich die Beschäftigung mit dem Konzilssiegel erwiesen. Dieses wichtigste Bildmedium der Konzilsversammlung wurde in Abgrenzung gegenüber dem päpstlichen Siegel kreiert. Das identitätsstiftende Siegelbild mit dem Motiv des inmitten der Konzilsversammlung thronenden Christus barg kirchenpolitisch explosives Potenzial, da es den Papst als *primus inter pares* zeichnet, obgleich sich dieser keineswegs als ein solcher verstand. Auf den der Synode von Anfang an skeptisch gegenüberstehenden Papst Eugen IV. und seine Anhänger muss das Siegel, das zusammen mit Urkunden und anderen Schreiben nach ganz Europa verschickt wurde, äusserst provokativ gewirkt haben.

Richten wir unseren Blick auf ein Bild, sehen wir stets andere Bilder mit. In diesem Sinne galt es in der vorliegenden Arbeit zu analysieren, welche bereits vorgängig existierenden Bildformulierungen und künstlerischen Techniken bei den während des Konzils in Basel und im Oberrheingebiet entstandenen Kunstwerken als vorbildhaft gedacht werden können. In besonderem Masse habe ich dabei nach Verbindungen und Oszillationspunkten gesucht, die auf die kühnen Bildfindungen der Altniederländer und die nicht weniger innovativen Neuerungen der italienischen Kunst verweisen. Am Ende dieser Arbeit soll jedoch ein Plädoyer für den eigenständigen Charakter insbesondere der oberrheinischen Künstler stehen. Ihnen, und allen voran Konrad Witz, gelang es, sich die durch verschiedene Kanäle und Träger in die Konzilsstadt Basel gekommenen künstlerischen Anregungen und Innovationen zu je eigenem Ausdruck anzuverwandeln.

# ANHANG

# Quellen- und Literaturverzeichnis

## I. Quellen

### *Ungedruckte Quellen*

**Staatsarchiv Basel-Stadt**

Nebenarchive, Gerichtsarchiv, B Schultheissengericht der mehrern Stadt. Fertigungsbücher, B 4. 1441–1445.

Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus L, Liber benefactorum.

Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus Q 5, Stiftungen und Vergabungen.

Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus, Urkunde Nr. 151.

Nebenarchive, Zunftarchive, Himmelszunft, Urkunde Nr. 11.

Hauptarchiv, Politisches, C Konzil von Basel, C 1. Konziliumbuch.

Hauptarchiv, Älteres Hauptarchiv, Protokolle, Öffnungsbücher, Öffnungsbuch Nr. 1 (1438–1449).

**Universitätsbibliothek Basel**

Handschriftensammlung, F. VII. 17.

### *Edierte Quellen*

**Basler Chroniken**

Basler Chroniken, hg. von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft in Basel, Bd. I–VII (diverse Bearbeiter), Leipzig 1872–1915.

**Vespasiano da Bisticci**

Vespasiano da Bisticci: Vite di uomini illustri del secolo XV, hg. von Angelo Mai, Florenz 1859.

**Cennino Cennini**

Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da Colle Valdelsa, übersetzt von Albert Ilg, Wien 1888.

**Concilium Basiliense**

Haller, Johannes u. a. (Hg.) mit Unterstützung der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft von Basel: Concilium Basiliense. Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel, Bd. I–VIII, Basel 1896–1936.

**COD**

Concilium Oecomenicum Decreta. Edidit Istituto per le Scienze Religiose Bologna, Bologna 1973.

**Nikolaus von Kues**

Acta Cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues, hg. von Erich Meuthen / Hermann Hallauer, Bd. 1, Lieferung 1: 1401–1437 Mai 17, Hamburg 1976.

Nikolaus von Kues: De auctoritate presidendi in concilio generali, hg. und übersetzt von Gerhard Kallen, Heidelberg 1935.

Nikolaus von Kues: Von der allgemeinen Eintracht. Ausgewählte Texte mit einer Einführung hg. von Karl Gottfried Hugelmann, Salzburg 1966.

Nicolai de Cusa: De concordantia catholica, ed. Gerhard Kallen, Hamburg 1959–1968 (Opera omnia, Bd. 14).

Nicholas of Cusa: The Catholic Concordance, edited and translated by Paul E. Sigmund, Cambridge u. a. 1991.

Nicolai de Cusa: De visione Dei (1453), ed. Adelaida Dorothea Riemann, Hamburg 2000 (Opera omnia, Bd. 6).

**von Liliencron**

von Liliencron, Rochus (Hg.): Die historischen Volkslieder der Deutschen von 13. bis 16. Jahrhundert. Thomas Prischuch: Des conzilis grundveste 11. 139–146, Bd. 1, Leipzig 1865, S. 228–257.

**Mansi**

Mansi, Giovanni Domenico (Hg.): Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, 53 Bde., Florenz 1759–1927.

**Migne PG**

Imperatoris Leonis cognomine sapientis Oracula, in: Patrologia Graeca, hrsg. von Jaques-Paul Migne, Bd. 107, 1863, S. 1121–1158.

**Guilelmus de Ockham**

Guilelmus de Ockham: Dialogus I.5.85, Lyon (Jean Trechsel) 1498, ND in Guilelmus de Occam, Opera plurima 1, London 1962.

**Enea Silvio Piccolomini**

Enea Silvio Piccolomini: Libellus dialogorum de auctoritate concilii generalis ac de gestis Basileensium et Eugenii papae contradictione, in: Analecta monumentorum omnis aevi Vindobonensia, hg. von Adam Franz Kollár, Teil II, Vindobonae 1762, Spalten 686–790.

Enea Silvio Piccolomini: Ich war Pius II. Memoiren eines Renaissancepapstes, ausgewählt und übersetzt von Günter Stölzl, Augsburg 2008.

Wolkan, Rudolf: Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, 3 Bde., Wien 1909–1918.

**Plinius d. Ä.**

C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturalis Historiae Libri xxxviii, hg. und übers. von Roderich König, in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Karl Bayer und Wolfgang Glöckner, München 1976.

**Joannis de Segobia**

Joannis de Segobia: Historia gestorum generalis synodi Basiliensis, hg. von Brink, Ernst / Beer, Rudolf, 3 Bde. (Monumenta conciliorum generalium seculi decimi quinti ediderunt Caesareae Academiae scientiarum socii delgati), Wien 1873–1935.

**Johannes Stumpf**

Johannes Stumpf: Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten, Landen und Völckeren Chronick wirdiger thaaten beschreybung, 2 Bde., Zürich 1547/48.

**de la Taverne**

de la Taverne, A.: Iornal de la paix d'Arras, ed. Collart, Paris 1651.

**Vulgata**

Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem, praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 1994.

## II. Lexika und Nachschlagewerke

**AKL**

Meissner, Günter (Hg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig, München 1983–.

**DoA**

Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art, 34 Bde., London 1996.

**Dizionario biografico degli Italiani**

Dizionario biografico degli Italiani, Istituto della Enciclopedia italiana, Rom 1960–.

**HLS**

Historisches Lexikon der Schweiz, hg. von der Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), 13 Bde., Basel 2002–2014.

**LCI**

Kirschbaum, Engelbert SJ / Braunfels, Wolfgang (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom, Freiburg i. Br. 1957–1968.

**LexMa**

Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., München 1980–1999.

**Thieme/Becker**

Thieme, Ulrich / Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig, 1907–1950.

**TRe**

Theologische Realenzyklopädie, hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller in Gemeinschaft mit Horst Robert Balz u. a., 36 Bde., Berlin 1976–2007.

**Verfasserlexikon**

Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon, begr. von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, Berlin, New York 1978–2008.

## III. Sekundärliteratur

**Aikema 2001**

Aikema, Bernard: Incroci transalpini: Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione, in: Bergdolt, Klaus / Bonsanti, Giorgio (Hg.): Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel (= Werke und Tage: tausend Jahre europäische Kunstgeschichte; Studien zu Ehren von Max Seidel), Venedig 2001, S. 427–436.

**Ainsworth 1994**

Ainsworth, Maryan Wynn: Petrus Christus. Renaissance master of Bruges, Katalog Metropolitan Museum of Art, New York 1994.

**Alberigo 1993**

Alberigo, Giuseppe (Hg.): Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II., Düsseldorf 1993.

**Alexander 1992**

Alexander, Jonathan J. G.: Medieval illuminators and their methods of work, New Haven, London 1992.

**Altaner 1927**

Altaner, Berthold: Zur Geschichte der Handschriftensammlung des Kardinal Johannes von Ragusa, in: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 47 (1927), S. 730–732.

**Ames-Lewis 1993**

Ames-Lewis, Francis: Painters in Padua and Netherlandish art, 1435–1455, in: Poeschke, Joachim (Hg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter: Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, München 1993, S. 179–202.

**Andematten/Paravicini 1992**

Andenmatten, Bernard / Paravicini Bagliani, Agostino (Hg.): Amédée VIII – Félix V premier duc de Savoie et pape (1383–1451), Lausanne 1992.

**Andenmatten 2006**

Andenmatten, Bernard u. a. (Hg.): Helvetia sacra, Selection III, Die Benediktinerorden, Bd. 4, Les Chartreux en Suisse, Basel 2006.

**Anderes 1963**

Anderes, Bernhard: Die spätgotische Glasmalerei in Freiburg i. Ü. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasmalerei, Freiburg 1963.

**an der Heiden 1998**

an der Heiden, Rüdiger: Die Alte Pinakothek: Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998.

**Anzelewsky 1991**

Anzelewsky, Fedja: Der Meister der Spielkarten, der Meister E.S. und die Anfänge des Kupferstichs, in: Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Katalog Musée d'Unterlinden Colmar, Colmar 1991, S. 113–123.

**Appuhn 1989**

Appuhn, Horst (Hg.): Meister E.S. Alle 320 Kupferstiche, Dortmund 1989.

**Auktions-Kat. Zürich 1979**

The Ernest Brummer Collection. Auktionskatalog Galerie Spink und Koller, Bd. 1, Zürich 1979.

**Aurenhammer 1959**

Aurenhammer, Hans: Art. «hl. Bruno», in: Ders. (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Wien 1959, Bd. 1, S. 421–424.

**Ausst.-Kat. Basel 1972**

Hieronymus, Frank (Bearb.): Oberrheinische Buchillustration, 1. Inkunabelholzschnitte aus den Beständen der Universitätsbibliothek, Universitätsbibliothek Basel, Basel 1972.

**Ausst.-Kat. Basel 1990**

Rapp Buri, Anna / Stucky-Schürer, Monica: Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Katalog Historisches Museum Basel, Mainz 1990.

**Ausst.-Kat. Basel 2001**

Historisches Museum Basel (Hg.): Der Basler Münsterschatz, Katalog Historisches Museum Basel, Basel 2001.

**Ausst.-Kat. Basel 2011**

Konrad Witz, mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stefan Kemperdick, Katalog Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2011.

**Ausst.-Kat. Bern 1936**

Schweizerische Malerei 15. bis 18. Jahrhundert, Katalog Kunstmuseum Bern, Bern 1936.

**Ausst.-Kat. Bern 1969**

Bernisches Historisches Museum (Hg.): Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst, Katalog Bernisches Historisches Museum Bern, Bern 1969.

**Ausst.-Kat. Bern 2000**

Dupeux, Cécile / Jezler, Peter / Wirth, Jean (Hg.): Bildersturm – Wahnsinn oder Gottes Wille?, Katalog Bernisches Historisches Museum Bern, Zürich 2000.

**Ausst.-Kat. Bozen 2002**

Zaccaria, Armida (Hg.): Siegel und Macht. Mittelalterliche Siegel aus dem Staatsarchiv Bozen, Katalog Stadtmuseum Bozen 2002, Rovereto 2002.

**Ausst.-Kat. Brügge 2010**

Borchert, Till-Holger (Hg.): Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530, Katalog Groeningemuseum Brügge, Stuttgart 2010.

**Ausst.-Kat. Brüssel 1971**

La miniature hollandaise. Le grand siècle de l'enluminure du livre dans les Pays-Bas septentrionaux, Katalog Bibliothèque royale Albert Ier Brüssel, Brüssel 1971.

**Ausst.-Kat. Brüssel 1991**

Lemaire, Claudine / Henry, Michèle (Hg.): Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne, 1397–1471, Katalog Bibliothèque royale Albert Ier Brüssel, Brüssel 1991.

**Ausst.-Kat. Budapest und Luxemburg 2006**

Takács, Imre u. a. (Hg.): Sigismundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, 1387–1437, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 18. März–18. Juni 2006, Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art, 13. Juli–15. Oktober 2006, Mainz 2006.

**Ausst.-Kat. Colmar 2001**

Lorentz, Philippe: Jost Haller le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XVe siècle, Katalog Musée d'Unterlinden Colmar, Paris 2001.

**Ausst.-Kat. Den Haag 1992**

Korteweg, Anne (Hg.): Kriezels, aubergines en takkenbossen: randversiering in Noordnederlandse handschriften uit de vijftiende eeuw, Katalog Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum / Museum van het Boek Den Haag, Zutphen 1992.

**Ausst.-Kat. Dresden 2005**

Ketelsen, Thomas u. a. (Hg.): Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, München 2005.

**Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2008**

Kemperdick, Stephan / Sander, Jochen: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Katalog Städel-Museum, Frankfurt am Main und Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008.

**Ausst.-Kat. Karlsruhe 1970**

Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530, Katalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1970.

**Ausst.-Kat. Karlsruhe 2001**

Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525, Katalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart 2001.

**Ausst.-Kat. Köln 1992**

Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln (Hg.): Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, Katalog Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Stuttgart, Zürich 1992.

**Ausst.-Kat. Köln 1993**

Zehnder, Frank Günter (Hg.): Stefan Lochner Meister zu Köln: Herkunft, Werk, Wirkung, Wallraf-Richartz Museum Köln, Köln 1993.

**Ausst.-Kat. Madrid 2001**

El renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, Natale, Mauro (Hg.), Katalog Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Madrid 2001.

**Ausst.-Kat. Magdeburg 2006**

Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806, 29. Ausstellung des Europarates in Magdeburg und Berlin und Landesausstellung Sachsen-Anhalt, 2 Bde., Dresden 2006, Teil 1: Puhle, Matthias / Hasse, Claus-Peter (Hg.): Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters.

**Ausst.-Kat. Münster 2008**

Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen, hg. v. Arnhold, Hermann anlässlich der Ausstellung im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, vom 28. September bis zum 11. Januar 2009, Regensburg 2008.

**Ausst.-Kat. New York 1989**

Defoer, Henri L. M. / Korteweg, Anne S. / Wüstefeld, Wilhelmina: The golden age of dutch manuscript painting, New York 1989.

**Ausst.-Kat. New York 2001**

Husband, Timothy (Hg.): The treasury of Basel Cathedral, Katalog Metropolitan Museum of Art New York, New York 2001.

**Ausst.-Kat. New York 2005**

Drake Boehm, Barbara u. a. (Hg.): Prague. The Crown of Bohemia, 1347–1437, Metropolitan Museum of Art, New York 2005.

**Ausst.-Kat. Nijmegen 2009**

Dückers, Rob / Priem, Ruud (Hg.): The Hours of Catherine of Cleves: Devotion, demons and daily life in the fifteenth century, begleitend zur Ausstellung «Catherine's world: devotion, demons and daily life in the 15th century», Museum Het Valkhof, Nijmegen, Antwerpen 2009.

**Ausst.-Kat. Padua 1999**

Baldissin Molli, Giovanna / Canova Mariani, Giordana / Toniolo, Federica (Hg.): La Mininatura a Padova dal Medioevo al Settecento, Katalog Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte Padua, Modena 1999.

**Ausst.-Kat. Paris 1981**

Donzent, Bruno / Siret, Christian (Hg.): Les fastes du gothique: le siècle de Charles V., Katalog Galeries nationales du Grand Palais Paris, Paris 1981.

**Ausst.-Kat. Paris 1992**

Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques fraçaises, Katalog Musée du Louvre Paris, Paris 1992.

**Ausst.-Kat. Paris 1993**

Avril, François / Reynaud, Nicole (Hg.): Les Manuscrits à peintures en France, 1440–1520, Katalog Bibliotheque National Paris, Paris 1993.

**Ausst.-Kat. Paris 1996**

Pisanello: le peintre aux sept vertus, Katalog Musée du Louvre Paris, Paris 1996.

**Ausst.-Kat. Schaffhausen 1998**

Hoffmann, Detlef: Schweizer Spielkarten, 1. Die Anfänge im 15. und 16. Jahrhundert, Katalog Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1998.

**Ausst.-Kat. Schwäbisch Hall 2004**

Weber, C. Sylvia (Hg.): Alte Meister: der ehemals Fürstlich-Fürstenbergische Bilderschatz in der Sammlung Würth, Katalog Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall, Künzelsau 2004.

**Ausst. Kat. Strassburg 2008**

Lorentz, Philippe / Dupeux, Cécile u. a.: Strasbourg 1400: Un foyer d'art dans l'Europe gothique, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strassburg 2008.

**Ausst.-Kat. Trient 2002**

Castelnuovo, Enrico / Gramatica, Francesca de (Hg.): Il Gotico nelle Alpi 1350–1450, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano Tridentino, Trient 2002.

**Ausst.-Kat. Trier 2001**

Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt. Eine Ausstellung zur 600. Wiederkehr seines Geburtstages. Katalog Bischöfliches Diözesanmuseum Trier und St. Nikolaus-Hospital Bernkastel-Kues, Trier 2001.

**Ausst.-Kat. Turin 2006**

Pagella, Enrica / Rosetti Brezzi, Elena / Castelnuovo, Enrico (Hg.): Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, Katalog Palazzina della Promotrice delle Belle Arti Turin, Mailand 2006.

**Ausst.-Kat. Vatikan-Stadt 1995**

Morello, Giovanni / Maddalo, Silvia (Hg.): Liturgia in Figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana, Katalog Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom 1995.

**Ausst.-Kat. Wien 1974**

Hoffmann, Detlef / Kopp, Peter F. / Koreny, Fritz (Hg.): Spielkarten, ihre Kunst und Geschichte in Mitteleuropa, Graphische Sammlung Albertina Wien, Wien 1974.

**Ausst.-Kat. Wien 2003**

Gamillscheg, Ernst (Hg.): Prag, Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte, Katalog Österreichische Nationalbibliothek Wien 2003, Wien 2003.

**Avril 2001**

Avril, Fraçois: La iliminación francesa del siglo xv y el mundo mediterráneo, in: Natale, Mauro (Hg.): El renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, Katalog Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Madrid 2001, S. 63–78.

**Avril/Reynaud 1993**

Avril, Fraçois / Reynaud, Nicole: Les manuscrits à peintures en France 1440–1520, Paris 1993.

**Baer 1932**

Baer, Casimir Hermann: Vorgeschichte, römische und fränkische Zeit; Geschichte und Stadtbild; Befestigungen, Areal und Rheinbrücke; Rathaus und Staatsarchiv (= Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. I), Basel 1932.

**Baer 1941**

Baer, Casimir Hermann: Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Teil 1: St. Alban bis Kartause Basel (= Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. III), Basel 1941.

**Bäumer 1994**

Bäumer, Remigius: Die Entscheidung des Basler Konzils über die Unbefleckte Empfängnis Mariens und ihre Nachwirkungen in der Theologie des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Helmrath, Johannes / Müller, Heribert (Hg.): Studien zum 15. Jahrhundert. Festschrift für Erich Meuthen, Bd. 1, München 1994, S. 193–206.

**Bandera Bistoletti 1999**

Bandera Bistoletti, Sandrina: I Tarocchi: il caso e la fortuna: Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica, Mailand 1999.

**Baron 1966**

Baron, Hans: The crisis of early Italian renaissance, Princeton 1966.

**Barral i Altet 1986**

Barral i Altet, Xavier (Hg.): Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Colloque international 1983, 3 Bde., Paris 1986, Bd. 1: Les hommes, Bd. 2: Commande e travail, Bd. 3: Fabrication et consommation de l'œuvre.

**Barrucand 1972**

Barrucand, Marianne: Le retable du salut dans l'œuvre de Konrad Witz, Genf 1972.

**Barth 1978**

Barth, Ulrich: Zur Geschichte des Basler Goldschmiedehandwerks (1261–1820). Mit Verzeichnissen der Meister, Gesellen und Lehrknaben, Diss. Univ. Basel, 1978.

**Barth/Hörack 2013**

Barth, Ulrich / Hörack, Christian: Basler Goldschmiedekunst. Meister und Marken – 1267 bis heute, Bd. 1, Basel 2013.

**Bartůněk 1972**

Bartůněk, Vacláv: Konrad von Vechta, Erzbischof von Prag, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, 6 (1972), S. 173–219.

**Baum 1926/27**

Baum, Julius: Oberrheinische Bildwerke im Zeitalter des Konrad Witz, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 60. Jg. (1926/27), S. 101–108.

**Baum 1957**

Baum, Julius: Meister und Werke spätmittelalterlicher Kunst in Oberdeutschland und der Schweiz, Lindau und Konstanz 1957.

**Baum 2002**

Baum, Wilhelm: Nikolaus von Kues und Enea Silvio Piccolomini – eine Humanistenfreundschaft?, in: Thurner, Martin (Hg.): Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien, Berlin 2002, S. 315–338.

**Baxandall 1971**

Baxandall, Michael: Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450, Oxford 1971.

**Baxandal 1999**

Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance, Berlin 1999.

**Beck 2011**

Beck, Marina: Der lange Weg zum Meister. Formular eines Lehrbriefs und die Gesellenordnung der Maler, Glaser und Sattler in Münster, in: Tacke, Andreas / Irsigler, Franz (Hg.): Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2011, S. 37–69.

**Becker 1970**

Becker, Petrus: Das monastische Reformprogramm des Johannes Rode Abtes von St. Matthias in Trier. Ein darstellender Kommentar zu seinen Conseditudines, Münster 1970.

**Becksmann 1975**

Becksmann, Rüdiger: Vitrea dedicata: Das Stifterbild in der Glasmalerei des Mittelalters, Berlin 1975.

**Beer 1965**

Beer, Ellen Judith: Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert ohne Königsfelden und Berner Münsterchor, Basel 1965.

**Bellito 2004**

Bellito, Christopher M. / Izbicki, Thomas M. / Christianson, Gerald (Hg.): Introducing Nicholas of Cusa. A guide to a Renaissance man, New York 2004.

**Belozerskaya 2002**

Belozerskaya, Marina: Rethinking Renaissance. Burgundian arts across Europe, Cambridge 2002.

**Belting/Kruse 1994**

Belting, Hans / Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

**Bertchthold 1990**

Berchtold, Alfred: Bâle et l'Europe. Une histoire culturelle, 2 Bde., Lausanne 1990.

**Berenson 1950**

Berenson, Bernard: Un codice illustrato dal Maestro di S. Miniato, in: Rivista d'Arte, 26 (1950), S. 95–101.

**Berkes/Eichner/Jensen 2011**

Berkes, Peter / Eichner, Sophie / Jensen, Amelie: Maltechnische Untersuchung und Restaurierung der Bildtafeln von Konrad Witz aus dem Bestand des Kunstmuseums Basel, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 47–58.

**Berenson 1950**

Berenson, Bernard: Un codice illustrato dal Maestro di S. Miniato, in: Rivista d'Arte, 26 (1950), S. 95–101.

**Berkemeier-Favre 2004**

Berkemeier-Favre, Marie-Claire: Die Votivtafel der Herzogin Isabella von Burgund: Ein Meisterwerk Burgundisch-Flandrischer Hofkunst aus der Zeit um 1440, Basel 2004.

**Bertelli 1992**

Bertelli, Carlo: Amédée VIII et la symbolique pontificale, in: Andenmatten, Bernard / Paravicini Bagliani, Agostino (Hg.): Amédée VIII – Félix V. Premier duc de Savoie et pape (1383–1451), Colloque international, Ripaille-Lausanne, 23–26 octobre 1990, Lausanne 1992, S. 375–394.

**Beyer 1985**

Beyer, Andreas: Der Zug der Könige. Studien zum Ausstattungsprogramm der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz, Diss. Univ. Frankfurt am Main, 1985.

**Beyer 1997**

Beyer, Andreas: Künstlerischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vizekönige (Symposiumsakten Hamburg 1996), Mitteilungen der Carl-Justi-Vereinigung, Jahresband 1997.

**Beyer 2002**

Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002.

**Beyer 2006**

Beyer, Andreas: Von Angesicht zu Angesicht, in: Das frühe Porträt: Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, Katalog Kunstmuseum Basel, München 2006, S. 13–17.

**Beyer 2008a**

Beyer, Andreas: Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: Wyss, Beat / Buschhaus, Markus (Hg.): Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft, München 2008, S. 51–64.

**Beyer 2008b**

Beyer, Andreas: Reisen als Teil der schönen Kunst betrachtet, in: Ausst.-Kat. Münster 2008, S. 24–30.

**Bilderbeck 1966**

Bilderback, Dean Loy: The membership of the Concil of Basle, University of Washington, Ph.D. 1966.

**Bilderback 1969**

Bilderback, Dean Loy: Proctorial representation and conciliar support at the Counil of Basel, in: Annuarium Historiae Conciliorum, 1 (1969), S. 140–152.

**Binz 1973**

Binz, Louis: Vie religieuse et réforme ecclésiastique dans le diocèse de Genève pendant le Grand Schisme et la crise conciliare (1378–1450), Bd. 1, Genf 1973.

**Black 1979**

Black, Antony: Council and commune. The conciliar movement and the fifteenth-century heritage, London 1979.

**Blasius 1986**

Blasius, Friederike: Bildprogramm und Realität. Untersuchungen zur oberrheinischen Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts am Beispiel der «Karlsruher Passion», Frankfurt, Bern, New York 1986.

**Bock 2000**

Bock, Nicolas u. a. (Hg.): Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.–30. September 1997, München 2000.

**Bocken/Schwaetzer 2005**

Bocken, Inigo / Schwaetzer, Harald (Hg.): Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus, Maastricht 2005.

**Bodenmann 1990**

Bodenmann-Ritter, Clara: Päpste, Pest und Machenschaften: Eine Collage aus der Basler Konzilszeit, Basel 1990.

**Böckem/Schellewald 2013**

Böckem, Beate / Schellewald, Barbara: Porträt der Macht und Spiegel des Basler Konzils? Der Petrusaltar von Konrad Witz, in: Nanni, Matteo (Hg.): Music and cultur in the age oft he Council of Basel, Turnhout 2013, S. 51–72.

**Boehm 1993**

Boehm, Laetitia: Artes mechanicae und artes liberales im Mittelalter. Die praktischen Künste zwischen illiterater Bildungstradition und schriftlicher Wissenschaftskultur, in: Schnith, Karl Rudolf / Pauler, Roland (Hg.): Festschrift für Eduard Hlawitschka zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 419–444.

**Boeheim 1888**

Boeheim, Wendelin (Hg.): Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek, Nr. 5556, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 7 (1888), Teil 2, Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses, S. XCI–CCCXIII.

**Bogen 2006**

Bogen, Steffen: Repräsentierte Medialität. Gemalte und bemalte Fahnen in Venedig 1100–1500, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Bd. 11/2 (2006): Achnitz, Wolfgang (Hg.): Wappen als Zeichen. Mittelalterliche Heraldik aus kommunikations- und zeichentheoretischer Perspektive, S. 121–146.

**Bolliger 1998**
Bolliger, Markus: Wettstein – Die Schweiz und Europa 1648: didaktisches Dossier: Unterrichtsmaterialien und Handreichungen zur Sonderausstellung im Historischen Museum Basel (Barfüsserkirche), 4.9.1998–21.2.1999, Basel 1998, o.S.

**Boockmann 1987**
Boockmann, Hartmut: Stauferzeit und spätes Mittelalter Deutschland 1125–1517, Berlin 1987.

**Borchert 2002**
Borchert, Till-Holger (Hg.): Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden, 1430–1530, Stuttgart 2002.

**Bory 1918**
Bory, Adrien: Musée d'art et d'histoire. Compte rendu pour l'année 1917, Genf 1918.

**Bossert 1909**
Bossert,Helmuth Theodor: Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 32 (1909), S. 497–500.

**Brandi 1969**
Brandi, Karl: Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation, München 1969.

**Brandmüller 1994**
Brandmüller, Walter: Siena und das Basler Konzil: Die Legation des Battista Bellanti, in: Helmrath, Johannes / Müller, Heribert (Hg.): Studien zum 15. Jahrhundert. Festschrift für Erich Meuthen, München 1994, Bd. 1, S. 207–229.

**Brandt 1912**
Brandt, Hermann: Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, Strassburg 1912.

**Brandt 1913**
Brandt, Hermann: Eine Bilderhandschrift aus dem Kreise des Konrad Witz, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1 (1913), S. 18–26.

**Braudel 1985**
Braudel, Fernand: Sozialgeschichte des 15.–18. Jahrhunderts, München 1985.

**Braun 1926/1927**
Braun, Julius: Altäre der Konzilszeit in Rottweil und Überlingen, in: Oberrheinische Kunst, 2 (1926/1927), S. 69–71.

**Breitenbach 1930**
Breitenbach, Edgar: Speculum Humanae Salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung, Strassburg 1930.

**Brine 2006**

Brine, Douglas Michael: Piety and purgatory: Wall-mounted memorials from the southern Netherlands, c. 1380–1520, Ph.D., 2 Bde, Courtauld Institute of Art, University of London, 2006.

**Broillet 1996**

Broillet, Philippe: Quelques aspects du réalisme de la Pêche miraculeuse de Konrad Witz, in: Geneva, 44 (1996), S. 71–80.

**Brokkaar 2002**

Gerard Brokkaar u. a. (Hg.): The oracles of the most wise emperor Leo & The tale of the true emperor (Amstelodamensis Graecus VI E 8): text, translation and introduction (= Sapientissimi imperatoris Leonis oracula & Anonymi narratio de vero imperatore), Amsterdam 2002.

**Bruckner 1969**

Bruckner, Albert: Das bischöfliche Basel, in: Meier, Eugen A. (Hg.): Basel, eine illustrierte Stadtgeschichte, Basel 1969, S. 27–50.

**Buchner 1953**

Buchner, Ernst: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953.

**Buck 2001**

Buck, Stephanie: Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog, Turnhout 2001.

**Buck 2011**

Buck, Thomas Martin (Hg).: Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 von Ulrich Richental (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 41), Ostfildern 2011.

**Bürgin 1989**

Bürgin, Alfred: Die sozioökonomische Bedeutung der mittelalterlichen Stadt, WWZ-Studie 17, Basel 1989.

**Burckhardt 1950**

Burckhardt, August: Geschichte der Zunft zu Hausgenossen in Basel, Basel 1950.

**Burckhardt 1898**

Burckhardt,Jacob: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild – Das Porträt in der Malerei – Die Sammler, Basel 1898.

**Burckhardt 1983**

Burckhardt, Max: Bibliotheksaufbau, Bücherbesitz und Leserschaft im spätmittelalterlichen Basel, in: Studien zum städtischen Bildungswesen des spätem Mittelalters und der frühen Neuzeit, Göttingen 1983, S. 33–52.

**Burckhardt 1915**

Burckhardt, Rudolf F.: Die gotischen Glasgemälde der ehemaligen Kartäuserkirche, Jahresbericht des Historischen Museums, 1915, S. 31–53.

**Burckhardt 1923**

Burckhardt, Rudolf F.: Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel, Leipzig 1923.

**Burckhardt 1933**

Burckhardt, Rudolf F.: Der Basler Münsterschatz, Basel 1933 (= Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. II).

**Burckhardt-Finsler 1908**

Burckhardt-Finsler, Albert: Beschreibungen der Stadt Basel aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Sonderdruck aus dem Basler Jahrbuch 1908, Basel 1908.

**Burckhardt-Werthemann 1894**

Burckhardt-Werthemann, Daniel: Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des späten Mittelalters, in: Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums, Basel 1894, S. 126–150.

**Burckhardt-Werthemann 1901**

Burckhardt-Werthemann, Daniel: Basels Bedeutung für die Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert, Malerei, in: Festschrift zum vierhundersten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen 13. Juli 1901, Basel 1901, S. 273–311.

**Burckhardt-Werthemann 1905**

Burckhardt-Werthemann, Daniel: Eine seltene Gattung der altbaslerischen Bildnismalerei, in: Basler Kunstverein. Berichterstattung über das Jahr 1904, Basel 1905, S. 3–38.

**Burckhardt-Werthemann 1913**

Burckhardt-Werthemann, Daniel: Art. «Konrad Witz», in: Schweizer Kunstverein (Hg.): Schweizerisches Künstlerlexikon, Frauenfeld 1913, Bd. 3, S. 514–519.

**Burckhardt-Werthemann 1943**

Burckhardt-Werthemann, Daniel: Aus der Vorgeschichte des Konrat Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 5 (1943), S. 65–85.

**Burkhard 1996**

Burkhard, Wolf-Dieter: Die St. Leonhardskapelle in Landschlacht und ihre gotischen Wandmalereien, Landschlacht 1996.

**Burkhart 2005**

Burkart, Lucas: Bild – Schatz – Geschichte. Medien und Politik im spätmittelalterlichen Basel, in: Schade, Sigrid u. a. (Hg.): SchnittStellen, Basel 2005, S. 591–605.

**Burns 1964**

Burns, Charles: New light on the «Bulla» of the Council of Basle, in: The Innes Review, (15) 1964, S. 92–95.

**Butz 1970**

Butz, Heinrich Gebhard: Niklaus von Wile. Zu den Anfängen des Humanismus in Deutschland und in der Schweiz, in: Jahrbuch für Geschichte der oberdeutschen Reichsstädte, Esslinger Studien, 16 (1970), S. 21–105.

**Byvanck 1937**

Byvanck, Alexander Willem: La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux, Paris 1937.

**Calvino 1975**

Calvino, Italo: Tarots: the Visconti pack in Bergamo and New York, Parma 1975.

**Cameron 1986**

Cameron, Hugh Keith: Flemish brasses of the fourteenth century in northern Germany and their use by merchants of the Hanse, in: Archaeological Journal, 143 (1986), S. 331–351.

**Campell 1976**

Campbell, Lorne: The art market in the southern Netherlands in the fifteenth century, in: Burlington Magazine, vol. 118, no. 877 (1976), S. 188–198.

**Campell 1990**

Campbell, Lorne: Renaissance portraits: European portrait painting in the fourteenth, fifteenth, and sixteenth Centuries, New Haven 1990.

**Campell 2004**

Campbell, Stephen J. (Hg.): Artists at court. Image-making and identity 1300–1550, Boston 2004.

**Canova 2005**

Canova, Giordana Mariana: La profezia a servizio dell'ideologia: l'illustrazione tardogotica die Vaticinia Pontificum e del Libellus de causis di Teleforo da Cosenza in area padana, in: Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.): Medioevo: immagini e ideologie: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 23–27 settembre 2002, Mailand 2005, S. 324–336.

**Cardon 1996**

Cardon, Bert: Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the southern Netherlands (c. 1410–c. 1479): A contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism, Leuven 1996.

**Carpo 2001**

Carpo, Mario: How do you imitate a building that you have never seen? Printed images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 64, H. 2 (2001), S. 223–233.

**Cassirer 1927**

Cassirer, Ernst: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig 1927.

**Castelnuovo 1995**

Castelnuovo, Enrico: Ambrogio Lorenzetti: il Buon Governo, Mailand 1995.

**Challéat 2009**

Challéat, Claire: Barthélemy d´Eyck: géographie artistique et roconstruction historiographique, in: Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, Serie 5, 1/1(2009), S. 3–17.

**Châtelet 1987**

Châtelet, Albert: La retable du miroir du salut: quelques remarques sur sa composition, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, (44) 1987, S. 105–116.

**Châtelet 1998**

Châtelet, Albert: Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck, in: Gazette des beaux-arts, 131 (1998), S. 199–220.

**Chapuis 1992**

Chapuis, Julien: Konrad Witz: An art historical and technical approach, Magisterarbeit, Groningen, Rijksuniversiteit, Instituut voor Kunstgeschiedenis, 1992.

**Chapuis 2004**

Chapuis, Julien: Stefan Lochner. Image-making in fifteen-century Cologne, Turnhout 2004.

**Chittolini 2003**

Chittolini, Giorgio: Le città tedesche in alcune scritture diplomatiche italiane del Cinquecento, in: Bocchi, Francesca / Smurra, Rosa (Hg.): Imago urbis. L'immagine della città nella storia dell'Italia. Atti del convegno internazionale (Bologna 5–7 settembre 2001), Rom 2003, S. 323–349.

**Christianson 1979**

Christianson, Gerald: Cesarini: The conciliar Cardinal. The Basel years, 1431–1438, St. Ottilien 1979.

**Christianson 1988**

Christianson, Gerald: Aeneas Sylvius Piccolomini and the historiography of the Council of Basel, in: Brandmüller, Walter u. a. (Hg.): Ecclesia militans. Studien zur Konzilien und Reformationsgeschichte Remigius Bäumer zum 70. Geburtstag gewidmet, Paderborn 1988, Bd. 1, S. 157–184.

**Christophers 2010**

Christophers, Katharina: Il Gesù: das Konzil von Trient und seine Auswirkungen auf die römische Sakralarchitektur, München 2010.

**Chueca Goitia 1965**

Chueca Goitia, Fernando: Burgos y los Colonia, in: Historia de la arquitectura española. Edad antigua y edad media, Madrid 1965, S. 553–559.

**Clauß 1935**

Clauß, Joseph M. B.: Die Heiligen des Elsaß in ihrem Leben, ihrer Verehrung und ihrer Darstellung in der Kunst, Düsseldorf 1935.

**Clémence 1992**

Clémence, Marcel: Das Rechnungsbuch des Bischofs Friedrich zu Rhein 1437–1451, Lizentiatsarbeit Historisches Seminar Universität Zürich, 1992.

**Comblen-Sonkes / van den Bergen-Pantens 1977**

Comblen-Sonkes, Micheline / van den Bergen-Pantens, Christiane: Les ‹Mémoriaux› d'Antoine de Succa, Bibliothèque royale Albert 1er, Brüssel 1977.

**Coreth 1952**

Coreth, Anna: Der «Orden von der Stola und den Kanndeln und dem Greifen» (Aragonesischer Kannenorden), in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Bd. 5., Wien 1952, S. 34–62.

**Cornell/Wallin 1962**

Cornell, Henrik / Wallin, Sigurd: Johannes Rosenrod. Ein schwedischer Maler von 1437, Stockholm 1962.

**Corsepius 2004**

Corsepius, Katharina: Die Stiftungspolitik des Nikolaus von Kues, in: Bonnet, Anne-Marie u. a. (Hg.): Le Maraviglie dell' Arte. Kunsthistorische Miszellen, Köln, Weimar, Wien 2004, S. 45–68.

**Dalli Regoli / Landolfi 1992**
Dalli Regoli, Gigetta / Landolfi, Gemma: Un testo profetico medievale in un codice quattrocentesco: i Vaticinia Pontificum e il ms. Harley 1340 della British Library, in: Ceccanti, Melanie / Castelli, Maria Cristina (Hg.): Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione: atti del III Congresso di storia della miniatura (Cortona 20–23 ottobre 1988), Florenz 1992, S. 405–423.

**D'Arcais 1995**
D'Arcais, Francesca Flores: Giotto, Mailand 1995.

**Dacre Boulton 1987**
Dacre Boulton, D'Arcy Jonathan: The knights of the crown. The monarchical orders of knighthood in later Medieaval Europe, 1325–1520, New York 1987.

**Dandel 1998**
Dandel, Elisabeth: Annecy: église Saint-Maurice, in: Art et archéologie en Rhône-Alpes, 7 (1998), S. 176–179.

**Décarreaux 1970**
Décarreaux, Jean: Les Grècs au Concile de l'Union Ferrare-Florence (1438–1439), Paris 1970.

**Decker 1967**
Decker, Wolfgang: Die Politik der Kardinäle auf dem Basler Konzil (bis zum Herbst 1434), in: Annuarium Historiae Conciliorum, 9 (1977), S. 112–153 und 315–400.

**Degenhart/Schmitt 1968a**
Degenhart, Bernhard / Schmitt, Annegrit: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, 4 Bde., Bd. 1: Süd- und Mittelitalien, Berlin 1968.

**Degenhart/Schmitt 1968b**
Degenhart, Bernhard / Schmitt, Annegrit: Corpus der italienischen Zeichnungen. Teil 1: Süd- und Mittelitalien, 3. Bd. (Tafeln 1–195), Berlin 1968.

**De Hamel 1986**
De Hamel, Christopher: A history of illuminated manuscripts, Oxford 1986.

**Deigendesch 2001**
Deigendesch, Roland: Die Kartause Güterstein, Ostfildern 2001.

**Deigendesch 2002**
Deigendesch, Roland: Memoria bei den Kartäusern – Auswertungsmöglichkeiten kartäusischer Memorialquellen am Beispiel des Gütersteiner Anniversars (15.–16. Jahrhundert), in: Lorenz, Sönke (Hg.): Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski, Stuttgart 2002, S. 267–287.

**De la Grange / Cloquet 1887–1888**
De la Grange, Amaury / Cloquet, Louis: Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville, in: Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai (MSHLT), 20–21, 1887–1888.

**De Marchi 2002**
De Marchi, Andrea: Art. «Miniatore boemo», in: Ausst.-Kat. Trient 2002, S. 536–538.

**De Mérindol 1983**
De Mérindol, Christian: Nouvelles données sur Barthélemy d'Eyck, peintre du roi René: Les Plafonds peints du château de Tarascon, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1983, S. 7–16.

**Deonna 1951**
Deonna, Waldemar: Cathédrale Saint-Pierre de Genève, in: Geneva, 29 (1951), S. 56–87.

**Dephoff 1930**
Dephoff, Joseph: Zum Urkunden- und Kanzleiwesen des Konzils von Basel, Hildesheim 1930.

**Dequeker 2005**
Dequeker, Luc: Vrancke van der Stockt. Processie met het Allerheiligste (ca. 1450–60): de oudste voorstelling van het Brusselse Sacrament van Mirakel (1370), in: Trajecta: tijdschrift voor de geschiedenis van het katholiek leven in de Nederlanden, vol. 14, no. 3 (2005), S. 257–284.

**Derschka 2007a**
Derschka, Harald: Das Kloster der Augustinereremiten in Konstanz, in: Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart (Hg.): Dreifaltigkeitskirche Konstanz, Lindenberg 2007, S. 6–11.

**Derschka 2007b**
Derschka, Harald: Die Ordensdarstellungen in der Konstanzer Augustinerkirche: eine Gesamtschau der Männerorden aus der Sicht der Augustineremiten, in: Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart (Hg.): Dreifaltigkeitskirche Konstanz, Lindenberg 2007, S. 26–33.

**Destrée 1927**
Destrée, Jos: Une plaque votive tournaisienne de 1453, in: Annales du Congres de la Fédération archéologique et historique de Belgique 1927, S. 269–272.

**Deuchler 1984**

Deuchler, Florens: Warum malte Konrad Witz die «erste» Landschaft? Hic et nunc im Genfer Altar von 1444, in: Medium Aevum Quotidianum, Newsletter 3, Krems 1984, S. 39–49.

**Deuchler 1985**

Deuchler, Florens: Konrad Witz: der Blick nach Savoyen, in: Unsere Kunstdenkmäler, 3 (1985), S. 295–301.

**Deuchler 1986**

Deuchler, Florens: Konrad Witz, la Savoie et l'Italie: Nouvelles hypothéses à propos du retable de Genève, in: Revue de l'art, 71 (1986), S. 7–16.

**Deuchler 1987**

Deuchler, Florens: Ars memorativa und Inspirationsgefässe des Künstlers im Mittelalter. Bemerkungen zu «Konrad Witz und Italien», in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 44 (1987), S. 83–88.

**de Vos 1999**

de Vos, Dirk: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999.

**de Vos 2002**

de Vos, Dirk: Flämische Meister: Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Köln 2002. Dhanens 1995

**Dhanens 1995**

Dhanens, Elisabeth: Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten (= Verhandelingen van de Koniklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schonen Kunsten, 57, Nr. 59), Brüssel 1995.

**Dittelbach 2006**

Dittelbach, Thomas: Der arkadische Blick – Perspektivtheorien Giottos und Piero della Francescas in der Ästhetik des Enea Silvio Piccolomini, in: Terzoli, Maria Antonietta (Hg.): Enea Silvio Picclomini. Uomo di lettere e mediatore di culture. Gelehrter und Vermittler der Kulturen (Internationaler Studienkongress, Basel, 21.–23. April 2005), Basel 2006, S. 269–310.

**Dixon 1998**

Dixon, Laurinda S. (Hg.): In detail. New studies of northern renaissance art in honor of Walter S. Gibson, Turnhout 1998.

**Dreifaltigkeitskirche Konstanz 2007**

Dreifaltigkeitskirche Konstanz, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Lindenberg 2007.

**Driver 2004**
Driver, Martha W.: The image in print. Book illustration in late medieval England and its sources, London 2004.

**Drostel 2007**
Drostel, Janina: Einhorn, Drache, Basilisk, Ostfildern 2007.

**Dülberg 1990**
Dülberg, Angelica: Privatportraits: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.

**Dürst/Beer 1964**
Dürst, Hans / Beer, Ellen: Glasmalerei des Aargaus, Lenzburg 1964.

**Dykmans 1985a**
Dykmans, Marc: Le missel du cardinal Dominique de la Rovère pour la Chapelle Sixtine, in: Scriptorium, vol. 37, no. 2 (1983), S. 205–238.

**Dykmans 1985b**
Dykmans, Marc: Le pontifical romain. Révisé au XV siècle, Studi e Testi 311, Vatikanstadt 1985.

**Eberlein 1995**
Eberlein, Johann Konrad: Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei, Frankfurt am Main 1995.

**Eckstein 1912**
Eckstein, Alexander: Zur Finanzlage Felix' V. und des Basler Konzils. Neue Studien zur Geschichte der Theologie und der Kirche, Berlin 1912.

**Edmunds 1964**
Edmunds, Sheila: The Missal of Felix V and early Savoyard illumination, in: The Art Bulletin, 46/2 (1964), S. 127–141.

**Edmunds 1968**
Edmunds, Sheila: New light on Bapteur and Lamy, in: Atti della Accademia delle Scienze di Torino. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, volume 102, 1967–1968, S. 501–554.

**Egg 1973**
Egg, Erich: Spätgotik in Südtirol. Malerei und Plastik von 1450 bis 1530, Wien 1973.

**Eggenberger 1992**
Eggenberger, Dorothee: Konrad Witz and the Council of Basel, in: Horat, Heinz (Hg.): 1000 years of Swiss art, New York 1992, S. 104–114.

**Eggenberger 2001**
Eggenberger, Dorothee: Die Prozession von Kaiser Sigismund am Basler Konzil: Überlegungen zur Zeichnung im British Museum, in: Horizonte – Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2001, S. 33–38.

**Eggenberger 2010**
Eggenberger, Dorothee: Die Basler Heilsspiegelbilder. Ein Auftragswerk von König René d'Anjou und Kardinallegat Giuliano Cesarini?, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 67 (2010), S. 83–112.

**Egger 1990**
Egger, Franz: Der Basler Totentanz, Basel 1990.

**Egger 2005**
Egger, Franz: Zünfte und Gesellschaften in Basel, Historisches Museum, Basel 2005.

**Egger 2010**
Egger, Franz u. a.: 750 Jahre E. E. Zunft zum Himmel, Basel 2010.

**Ehrensberger 1972**
Ehrensberger, Franz: Basel Stellung im internationalen Handelsverkehr des Spätmittelalters, Diss. Univ. Basel 1970, Zürich 1972.

**Elsig 1998**
Elsig, Frédéric: Notes sur la peinture en Savoie autour de 1450, in: Nuovi studi, 5 (1998), S. 25–28.

**Elsig 2000**
Elsig, Frédéric: La peinture dans le diocèse de Sion (1430–1530), in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 57 (2000), S. 131–140.

**Elsig 2004**
Elsig, Frédéric: La peinture en France au XV^e^ siècle, Mailand 2004.

**Elsig 2006a**
Elsig, Frédéric: La peinture à Bâle au temps du Concile, in: Terzoli, Maria Antonietta (Hg.): Enea Silvio Picclomini. Uomo di lettere e mediatore di culture. Gelehrter und Vermittler der Kulturen (Internationaler Studienkongress, Basel, 21.–23. April 2005), Basel 2006, S. 117–128.

**Elsig 2006b**
Elsig, Frédéric: L'impatto del concilio di Basilea e la corrente renana, in: Pagella, Enrica / Rosetti Brezzi, Elena / Castelnuovo, Enrico (Hg.): Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, Ausstellung Turin 2006, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, Mailand 2006, S. 314–317.

**Esch 1995**
Esch, Arnold: Sul rapporto fra arte ed economia nel Rinascimento italiano, in: Ders. / Frommel, Luitpold (Hg.): Arte, Committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530), Turin 1995, S. 3–49.

**Esch 1997**
Esch, Arnold: Kunstförderung im Italien des 15. Jahrhunderts. Fragen zwischen Geschichte und Kunstgeschichte, Opladen 1997.

**Esch 2008**
Esch, Arnold: Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II., München 2008.

**Escher 1906**
Escher, Konrad: Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, Strassburg 1906.

**Escher 1915**
Escher, Konrad: Das Brevier des Bischofs Friedrich ze Rhin auf der Basler Universitätsbibliothek, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 14 (1915), S. 279–305.

**Escher 1917**
Escher, Konrad: Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven, Basel 1917.

**Escher 1923–1925**
Escher, Konrad: Die deutsche Prachtbibel der Wiener Nationalbibliothek und ihre Stellung in der Basler Miniaturmalerei des XV. Jahrhunderts, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 36 (1923–1925), S. 47–96.

**Escherich 1916**
Escherich, Mela: Konrad Witz (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 183), Strassburg 1916.

**Espagne 1994**
Espagne, Michel: Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle, in: Genèses, 17 (1994), S. 112–121.

**Espagne 1999**
Espagne, Michel: Au delà du comparatisme, in: Ders.: Les transferts culturels franco-allemands, Paris 1999, S. 35–49.

**Espagne 2000**
Espagne, Michel: Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften, in: Comparativ 10, 1 (2000), S. 42–61.

**Espagne 2003**

Espagne, Michel: Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung, in: Schmale, Wolfgang (Hg.): Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Innsbruck u. a. O. 2003, S. 63–75.

**Espagne 2006**

Espagne, Michel: Jenseits der Komparatistik. Zur Methode der Erforschung von Kulturtransfers, in: Mölk, Ulrich (Hg.): Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medien transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung, Göttingen 2006 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Bd. 273), S. 13–32.

**Espagne/Werner 1988**

Espagne, Michel / Werner, Michael (Hg.): Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII$^{e}$ et XIX$^{e}$ siècle), Paris 1988.

**Ewald/Zanker 2004**

Ewald, Björn Christian / Zanker, Paul: Mit Mythen leben: Die Bildwelt der römischen Sarkophage, München 2004.

**Fajt/Hörsch 2006**

Fajt, Jirí / Hörsch, Markus (Hg.): Künstlerische Wechselwirkungen in Mittelauropa, Ostfildern 2006.

**Fechter/Schäublin 1871**

Fechter, Johann / Schäublin, Johann Jakob: Das Waisenhaus in Basel. Seine Gründung, seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Bestand, Basel 1871.

**Feld 1990**

Feld, Helmut: Der Ikonoklasmus des Westens, Leiden 1990.

**Feldges-Henning 1967**

Feldges-Henning, Uta: Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 1967, Bd. 67, S. 23–88.

**Feldges-Henning 1968a**

Feldges-Henning, Uta: Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 68 (1968), S. 81–176.

**Feldges-Henning 1968b**

Feldges-Henning, Uta: Ein neuentdecktes Fresko im Chor der Leonhardskirche, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 68 (1968), S. 71–79.

**Finke 1923**

Finke, Heinrich: Konzilstagebücher, Sermones, Reform- und Verfassungsakten, Münster 1923 (= Bd. 2 der Acta Concilii Constanciensis, Münster 1896–1928, 4 Bde.).

**Fischel 1950**

Fischel, Lili: Werk und Name des «Meisters von 1445», in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1 (1950), S. 105–124.

**Fischer 1934**

Fischer, Otto: Der Meister von 1445, in: Pantheon, 13 (1934), S. 40–47.

**Fischer 1938**

Fischer, Otto: Konrad Witz: 1 farbige und 12 Tiefdrucktafeln nach Gemälden von Konrad Witz, Basel 1938.

**Fischer 1942**

Fischer, Otto: Die künstlerische Herkunft des Konrad Witz, in: Pantheon 29 (1942), S. 99–105.

**Flasch 1987**

Flasch, Kurt: Eine Einführung in die Philosophie des Mittelalters, Darmstadt 1987.

**Flasch 2001**

Flasch, Kurt: Nikolaus von Kues – Geschichte einer Entwicklung: Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie, Frankfurt am Main 2001.

**Flasch 2004**

Flasch, Kurt: Nikolaus von Kues in seiner Zeit. Ein Essay, Stuttgart 2004.

**Fleischhauer 1988**

Fleischhauer, Werner: Zur Herkunft des Basler Eremitenbildes von 1445, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 25, 1988, S. 48-53.

**Fleming 1999**

Fleming, Martha H.: The late medieval pope prophecies: the «Genus nequam» group, Tempe 1999.

**Frank 1993**

Frank, Karl Suso: Geschichte des christlichen Mönchtums, Darmstadt 1993.

**Franke/Welzel 1997**

Franke, Birgit / Welzel, Barbara (Hg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997.

**Franz 1963**

Franz, Adolp: Die Messe im deutschen Mittelalter, Darmstadt 1963.

**Franzen 1964**

Franzen, August: Das Konzil der Einheit. Einigungsbemühungen und konziliare Gedanken auf dem Konstanzer Konzil. Die Dekrete «Haec sancta» und «Frequens», in: Ders. / Müller, Wolfgang (Hg.): Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie, Festschrift, Freiburg i. Br., Basel, Wien 1964, S. 69–112.

**Franzen/Müller 1964**

Franzen, August / Müller, Wolfgang (Hg.): Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie, Festschrift, Freiburg i. Br., Basel, Wien 1964.

**Frenz 1993**

Frenz, Thomas: Die Urkunden des Konzils von Basel, Prag 1993.

**Frenz 2000**

Frenz, Thomas: Papsturkunden des Mittelalters und der Neuzeit, Stuttgart 2000.

**Fricke 2010**

Fricke, Beate: Zur Genealogie von Blutspuren. Blut als Metapher der Transformation auf dem Feldbacher Altar ca. 1450, in: L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, 21, 2 (2010), S. 11–32.

**Friedmann 1982**

Friedman, Jane: A new look at the imagery of Isabelle of Portugal, in: Source. Notes in the history of art, Vol. 1, No. 4 (1982), S. 9–12.

**Fritz 1966**

Fritz, Johann Michael: Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, Köln 1966.

**Fromherz 1960**

Fromherz, Uta: Johannes von Segovia als Geschichtsschreiber des Konzils von Basel, Basel, Stuttgart 1960.

**Fürst 1977**

Fürst, Carl Georg: Statim ordinetur episcopus oder die Papsturkunde sub bulla dimida. Innozenz III. und der Beginn der päpstlichen Gewalt, in: Leisching, Peter u. a. (Hg.): Exaequo et bono. Festschrift Willibald Plöchl zum 70. Geburtstag, Innsbruck 1977, S. 45–65.

**Gailhabaud 1870**

Gailhabaud, Jules: L'architecture du V$^{e}$ au XVII$^{e}$ siècle, Vol. II, Paris 1870.

**Gantner 1943**

Gantner, Joseph: Konrad Witz, Wien 1943.

**Ganz 1986**

Ganz, Jürg: Bauten der Kartäuser in der Schweiz, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 3 (1986), S. 263–283.

**Ganz 1904–1908**

Ganz, Paul: Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15.–18. Jahrhunderts, Basel 1904–1908.

**Ganz 1930**

Ganz, Paul: Les armoiries de François de Mies, in: Archives héraldiques suisses, 44 (1930), S. 169–171.

**Ganz 1947**

Ganz, Paul Leonhard: Meister Konrad Witz von Rottweil, Bern, Olten 1947.

**Ganz 1950**

Ganz, Paul Leonhard: Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz, Basel 1950.

**Ganz 1960**

Ganz, Paul: Die Miniaturen der Basler Universitätsmatrikel, Basel 1960.

**Geering 1886**

Geering, Traugott: Handel und Industrie der Stadt Basel, Basel 1886.

**Geis 2007**

Geis, Lioba: Das «Siegel der Ewigkeit» als Universalsymbol. Diagrammatik bei Heymericus de Campo (1395–1460), in: Gross, Dominik / Westermann, Stefanie (Hg.): Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften, Kassel 2007, S. 131–148.

**Geisberg 1905**

Geisberg, Max: Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446), Strasbourg 1905.

**Geisberg 1909**

Geisberg, Max: Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E.S., Leipzig 1909.

**Geisberg 1924**

Geisberg, Max: Der Meister E.S., Leipzig 1924.

**Geisberg 1939**

Geisberg, Max: Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer, Berlin 1939.

**Georgi 2011**

Georgi, Katharina: Der Genfer Petrusaltar, in: Ausst.-Kat. Basel 2011, S. 126–143.

**Gießmann 2014**

Gießmann, Ursula: Der letzte Gegenpapst – Untersuchungen zu Herrschaftspraxis und Legitimationsstrategien von Felix V. (= Papsttum im mittelalterlichen Europa, Bd. 3), Köln, Weimar, Wien 2014.

**Gill 1959**

Gill, Joseph: The Council of Florence, Cambridge 1959.

**Gilomen 2007**

Gilomen, Hans-Jörg: Bürokratie und Korporation am Basler Konzil. Strukturelle und prosographische Aspekte, in: Müller, Heribert / Helmrath, Johannes (Hg.): Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institution und Personen, Ostfildern 2007, S. 205–255.

**Gilomen-Schenkel 1975**

Gilomen-Schenkel, Elsanne: Henman Offenburg (1377–1459). Ein Basler Diplomat im Dienste der Stadt, des Konzils und des Reichs, Basel 1975.

**Gilomen-Schenkel 2006**

Gilomen-Schenkel, Elsanne: Basel, St. Margarethental, in: Andenmatten, Bernard u. a. (Hg.): Helvetia sacra, Selection III, Die Benediktinerorden, Bd. 4, Les Chartreux en Suisse, Basel 2006, S. 57–86.

**Gilomen-Schenkel 2008**

Gilomen-Schenkel, Elsanne: Henman Offenburg (1379–1459), Ein Basler Diplomat im Dienste der Stadt und des Konzils, in: Freunde des Klingentalmuseums, Jahresbericht 2008, S. 66–71.

**Gorissen 1973**

Gorissen, Friedrich: Das Stundenbuch der Katharina von Kleve, Analyse und Kommentar, Berlin 1973.

**Gormans/Lentes 2007**

Gormans, Andreas / Lentes, Thomas (Hg.): Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, Berlin 2007.

**Gramaccini 2003**

Gramaccini, Norberto: Meister E.S. und Israhel van Meckenem als Künstlerunternehmer, in: Stauffer, Christine E. (Hg.): Festschrift für Eberhard W. Kornfeld zum 80. Geburtstag, Bern 2003, S. 13–36.

**Grenzmann 2004**

Grenzmann, Ludger u. a. (Hg.): Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1999 bis 2002 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen), Göttingen 2004.

**Grimm/Konrad 1990**

Grimm, Claus / Konrad, Bernd: Die Fürstenberg Sammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1990.

**Grundmann 1977**

Grundmann, Herbert: Die Papstprophetien des Mittelalters, in: Ders.: Ausgewählte Aufsätze, Teil 2: Joachim von Fiore, Stuttgart 1977, S. 1–57.

**Günter 1997**

Günther, Jörn: Handschriften und Miniaturen aus dem deutschen Sprachgebiet vom 9. bis zum 18. Jahrhundert, Katalog 5, Hamburg 1997.

**Haberditzl 1909**

Haberditzl, Franz Martin: Der heil. Georg des Meisters der Spielkarten, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 28 (1909), S. 291–292.

**Hack 2007**

Hack, Achim Thomas: Die zwei Körper des Papstes … und die beiden Seiten seines Siegels, in: Signori, Gabriela (Hg.): Das Siegel. Gebrauch und Bedeutung, Darmstadt 2007, S. 53– 63.

**Hamann 2006**

Hamann, Florian: Das Siegel der Ewigkeit. Universalwissenschaft und Konziliarismus bei Heymericus de Campo, Münster 2006.

**Harder 1950**

Harder, Hans: Die Restaurierung der Jünteler-Votivtafel und anderer am 1. April 1944 zerstörter Gemälde, in: Jahresbericht des Museumsvereins Schaffhausen, 1950, S. 7–13.

**Harms 1909–1913**

Harms, Bernhardt (Hg.): Der Stadthaushalt Basels im ausgehenden Mittelalter: Quellen und Studien zur Basler Finanzgeschichte, 3 Bde., Tübingen 1909–1913.

**Hartmann 1951**

Hartmann, Alfred (Hg.): Basel in einigen alten Stadtbildern und in den beiden berühmten Beschreibungen des Aeneas Silvius Piccolomini, Basel 1951.

**Hecht 1937**

Hecht, Josef: Der Aufenthalt des Konrad Witz in Konstanz. Ein Problem und seine Lösung. Neue Forschungen zur Lebensgeschichte des Meisters, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, H. 5/6 (1937), S. 353–370.

**Heffernan 2001**

Heffernan, Thomas J. / Matter, E. Ann (Hg.): The liturgy of the medieval church, Kalamazoo 2001.

**Heid 2014**

Heid, Stefan (Hg.): Operation am lebenden Objekt. Roms Liturgiereformen von Trient bis zum Vaticanum II, Berlin 2014.

**Heinzer 2003**

Heinzer, Felix: Reformliturgie: ihre Bücher und ihr Raum. Grundsätzliche Überlegungen am Beispiel Blaubeurens, in: Moraht-Fromm, Anne (Hg.): Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihr Architektur, Ausstattung und Nutzung, Ostfildern 2003, S. 101–112.

**Held 2004**

Held, Jutta: Die Gemäldezyklen von Pacheco und Zurbarán für die Mercedarier in Sevilla und die Ordensformen nach dem Tridentinum, in: Dies. (Hg.): Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien, Frankfurt am Main 2004, S. 225–277.

**Helmrath 1987**

Helmrath, Johannes: Das Basler Konzil: 1431–1449, Forschungsstand und Probleme, Köln 1987.

**Helmrath 2002**

Helmrath, Johannes: «Vestigia Aeneae imitari»: Enea Silvio Piccolomini als «Apostel» des Humanismus: Formen und Wege seiner Diffusion, in: Ders. / Muhlack, Ulrich / Walther, Gerrit (Hg.): Diffusion des Humanismus: Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten, Göttingen 2002, S. 99–141.

**Helmrath 2003**

Helmrath, Johannes: Art. «Basel, Konzil von», in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 2, Basel 2003, S. 57f.

**Helmrath 2004**

Helmrath, Johannes: Antikenrezeption und Humanismus im Umfeld der Konzilien von Konstanz, Basel und Ferrara-Florenz, in: Grenzmann, Ludger u. a. (Hg.): Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1999 bis 2002 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge; Bd. 263), Göttingen 2004, S. 9–54.

**Helmrath 2007**

Hemrath, Johannes: Aktenversendung und Heilungswunder. Petrus von Luxemburg (1369–1387) und die Überlieferung seines Kanonisierungsprozesses, in: Bünz, Enno u. a. (Hg.): Religiöse Bewegungen im Mittelalter: Festschrift für Matthias Werner zum 65. Geburtstag, Köln 2007, S. 649–672.

**Helmrath/Muhlack/Walther 2002**
Helmrath, Johannes / Muhlack, Ulrich / Walther, Gerrit (Hg.): Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten, Göttingen 2002.

**Helmrath/Müller 2007**
Helmrath, Johannes / Müller, Heribert (Hg.): Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institutionen und Personen, Ostfildern 2007.

**Henze 1962**
Henze, Anton: Das große Konzilienbuch. Ein Kapitel Weltgeschichte aus Bildern, Bauten, Dokumenten, Stuttgart u. a. 1962.

**Henze 1962/63**
Henze, Anton: Ein Konzil im Meisterwerk des Filarete, in: Hochland 55 (1962/63), S. 93–95.

**Hess 2000**
Hess, Daniel: Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur oberrheinischen Malerei um 1450, in: Kammel, Frank Matthias / Gries, Carola Bettina (Hg.): Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand, Nürnberg 2000, S. 77–88.

**Hess 2008**
Hess, Cordelia: Heilige machen im spätmittelalterlichen Ostseeraum: die Kanonisationsprozesse von Birgitta von Schweden, Nikolaus von Linköping und Dorothea von Montau, Berlin 2008, S. 99–204.

**Heusler 1934**
Heusler, Andreas: Geschichte der Stadt Basel, Basel 1934.

**Hieronimus 1938**
Hieronimus, Konrad W.: Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter (Quellen und Forschungen), Basel 1938.

**Hinz 1974**
Hinz, Berthold: Studien zur Geschichte des Ehepaarsbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19 (1974), S. 139–218.

**Höfler 2007**
Höfler, Janez: Der Meister E.S.: ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts, 2 Bde., Regensburg 2007.

**Hoegger 2002**
Hoegger, Peter: Glasmalereien im Kanton Aargau. Kloster Wettingen, Aarau 2002.

**Hölzel 1998**
Hölzel, Hildegund: Heinrich Toke und der Wolfenbütteler «Rapularius», Hannover 1998.

**Hölzel-Ruggiu 2002**
Hölzel-Ruggiu, Hildegund: Der Wolfenbüttler «Rapularius», Auswahledition, Hannover 2002.

**Hofmann 1998**
Hofmann, Detlef: Schweizer Spielkarten, Katalog Schaffhausen 1998.

**Hofmeier 2009**
Hofmeier, Thomas: Basels Ungeheuer. Eine kleine Basiliskenkunde, Berlin und Basel 2009.

**Holgate 2002**
Holgate, Ian: Paduan culture under the patronage of Bishop Pietro Donato, in: Renaissance studies, 16/1 (2002), S. 1– 23.

**Holgate 2003**
Holgate, Ian: Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the early history of the Ovetari Chapel, in: Artibus et Historiae, 47 (2003), S. 9–29.

**Hourihane 2003**
Hourihane, Colum (Hg.): Objects, images and the word. Art in the service of the liturgy, Princeton 2003.

**Hürten 1964**
Hürten, Heinz: Die Konstanzer Dekrete «Haec sancta» und «Frequens» in ihrer Bedeutung für Ekklesiologie und Kirchenpolitik des Nikolaus von Kues, in: Franzen, August / Müller, Wolfgang (Hg.): Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie, Festschrift, Freiburg i. Br., Basel, Wien 1964, S. 381–396.

**Huizinga 2001**
Huizinga, Johan: Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg 2001 (ndl. Originalausgabe 1938).

**Iaria 2007**
Iaria, Simona: Enea Silvio Piccolomini und das Basler Konzil, in: Fuchs, Franz (Hg.): Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen. Akten des interdisziplinären Symposions vom 18. bis 19. November 2005 an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Wiesbaden 2007, S. 77–96.

**Irsigler 1999**

Irsigler, Franz: Überregionale Verpflechtungen der Papierer. Migration und Technologietransfer vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, in: Schulz, Knut (Hg.): Handwerk in Europa. Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit, München 1999, S. 255–376.

**Irsigler/Schmid 1992**

Irsigler, Franz / Schmid, Wolfgang: Kunsthandwerker, Auftraggeber und Mäzene im spätmittelalterlichen Köln, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins, 63 (1992), S. 1–54.

**Itzel 2004**

Itzel, Constanze: Der Stein trügt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts, Diss. Univ. Heidelberg, 2004, Onlinepublikation, Zugriff 24.8.2010, http://archiv.ub.uniheidelberg.de/volltextserver/volltexte/2005/5740/pdf/Der_Stein_truegt.pdf

**Jäggi 1999**

Jäggi, Carola: Von blossem Auge unsichtbar: neuentdeckte Gewölbemalereien des frühen 15. Jahrhunderts im Basler Münster, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 56 (1999), S. 245–264.

**Jakobi-Mirwald 2004**

Jakobi-Mirwald, Christine: Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung, Stuttgart 2004.

**Jerchel 1930/31**

Jerchel, Heinrich: Spätmittelalterliche Buchmalereien am Oberlauf des Rheins, in: Oberrheinische Kunst, 5 (1930/31), S. 17–82.

**Joannides 1993**

Joannides, Paul: Masaccio and Masolino. A complete catalogue, London 1993.

**Jönsson 1998**

Jönsson, Arne: Der Ludus cartularum moralisatus des Johannes von Rheinfelden, in: Hoffmann, Detlef (Hg.): Schweizer Spielkarten 1. Die Anfänge im 15. und 16. Jahrhundert, Schaffhausen 1998, S. 135–147.

**Jönsson 2005**

Jönsson, Arne: Card-playing as a mirror of society. On Johannes of Rheinfelden's Ludus cartularum moralisatus, in: Ferm, Olle (Hg.): Chess and allegory in the Middle Ages: a collection of essays, Stockholm 2005, S. 359–373.

**Justi 1908**

Justi, Carl: Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos, in: Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, I, Berlin 1908, S. 3–34

**Kälin 1974**

Kälin, Hans: Papier in Basel bis 1500, Basel 1974.

**Kaiser 1983**

Kaiser, Gert (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze, Frankfurt am Main 1983.

**Kallen 1963**

Kallen, Gerhard: Die handschriftliche Überlieferung der Concordantia catholica des Nikolaus von Kues, in: Cusanus-Studien VII., Heidelberg 1963 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch Historische Klasse, 1963, 2. Abhandlung).

**Kamp 1993**

Kamp, Hermann: Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin, Sigmaringen 1993.

**Kamp 1997**

Kamp, Hermann: Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation, in: Welzel, Barbara / Francke, Birgit (Hg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997, S. 29–44.

**Kanter 1994**

Kanter, Lawrence B. u. a. (Hg.): Painting and illumination in early Renaissance Florence 1300–1450, New York 1994.

**Karcher 1984**

Karcher, Eva: Ursache und Wirkung des Bildverständnisses des Konzils von Trient, in: Beck, Rainer / Volp, Rainer / Schmirber, Gisela (Hg.): Die Kunst und die Kirchen: der Streit um die Bilder heute, München 1984, S. 82–92.

**Karge 1989**

Karge, Henrik: Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts, Berlin 1989.

**Katalog Schaffhausen 1989**

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Kunstabteilung: Katalog der Gemälde und Skulpturen, Schaffhausen 1989.

**Kautzsch 1894**

Kautzsch, Rudolf: Die Handschriften von Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, 1894, Bd. 48, S. 443–496.

**Kehrer 1928**

Kehrer, Hugo: Die Türme der Kathedrale von Burgos und Hans von Köln, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Künste, N.F., 5 (1928), S. 477–489.

**Kehrer 1953**

Kehrer, Hugo: Eine deutsche Künstler-Dynastie in Burgos: Hans von Köln, Simon von Köln, Franz von Köln, in: Deutschland in Spanien, München 1953, S. 69–89.

**Kemperdick 2011**

Kemperdick, Stephan: Heilige mit Schatten. Konrad Witz und die niederländische Malerei, in: Ausst.-Kat.Basel 2011, S. 32–46

**Kéry 1972**

Kéry, Bertalan: Kaiser Sigismund. Ikonographie, München, Wien 1972.

**Kéry 1994**

Kéry, Bertalan: Kryptoportraits oder nicht? Die Frage der ikonographischen Wertung Kaiser Sigismund ähnlicher Abbildungen an den Flügelaltären von Kalanti (in Helsinki) und Kumla (in Stockholm), in: Macek, Josef / Maroni, Ernó / Seibt, Ferdinand (Hg.): Sigismund von Luxemburg. Kaiser und Könige in Mitteleuropa 1387–1437, Warendorf 1994, S. 279–286.

**Kelly 1994–1995**

Kelly, Samantha: The Visio Fratris Johannis; prophecy and politics in late-thirteen-century Italy, in: Florensia, 8–9 (1994–1995), S. 7–42.

**Kittel 1970**

Kittel, Erich: Siegel, Braunschweig 1970.

**Kleinert 2004**

Kleinert, Christian: Philibert de Montjeu (ca. 1374–1439). Ein Bischof im Zeitalter der Reformkonzilien und des Hundertjährigen Krieges, Ostfildern 2004 (= Beiheft Francia Bd. 59).

**Klemm 1993/1994**

Klemm, Elisabeth: Zwischen Dialektik, Moral und Satire. Beobachtungen zu Tieren und Monstren in der Buchmalerei, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLVI/XLVII (1993/1994), S. 287–301.

**Klingender 1971**

Klingender, Francis: Animals in art and thought to the end of the Middle Ages, London 1971.

**Kluckhohn 1862**

Kluckhohn, August: Herzog Wilhelm III. von Bayern, der Protector des Baseler Konzils und Statthalter des Kaisers Sigmund, in: Forschungen zur deutschen Geschichte. Bd. 2, 1862, S. 519–615.

**Kmentt 1967**

Kmentt, Irmlind: Der Meister der Uttenheimer Tafel: ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei der Spätgotik, Wien 1967.

**Kockerols 1992**

Kockerols, Cherry: Medieval Craftsmen: Goldsmiths, London 1992.

**Köhren-Jansen 1993**

Köhren-Jansen: Helmtrud: Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte, Worms 1993.

**Koch 1948**

Koch, Josef: Nikolaus von Kues und seine Umwelt. Untersuchungen zu Cusanus-Texten. IV. Briefe, Heidelberg 1948.

**König 1996**

König, Eberhard: Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck, Graz 1996.

**Koep 1964**

Koep, Leo: Die Liturgie der Sessiones Generales auf dem Konstanzer Konzil, in: Franzen, August / Müller, Wolfgang (Hg.): Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie, Freiburg u. a. 1964, S. 241–251.

**Kolditz 2013/14**

Kolditz, Sebastian: Johannes VIII. Palaiologos und das Konzil von Ferrara-Florenz (1438/39). Das byzantinische Kaisertum im Dialog mit dem Westen (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 60), 2 Bde., Stuttgart 2013/14.

**Konrad 1994**

Konrad, Bernd: Die spätgotischen Tafeln im Historischen Museum des Kantons Thurgau in Frauenfeld – Untersuchungen zur Unterzeichnung mittels Infrarotreflektografie – zugleich ein Katalog, in: Mitteilungen aus dem Thurgauischen Museum, 30 (1994), S. 9–58.

**Kopp 1973**

Kopp, Peter F.: Die frühesten Spielkarten in der Schweiz, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 30 (1973), S. 130–145.

**Koreny 2003**

Koreny, Fritz: Drawings by Vrancke van der Stockt, in: Master Drawings, 41/3 (2003), S. 266–292.

**Koschatzky 1999**

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik: Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1999.

**Krasa 1971**

Krasa, Josef: Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971.

**Kruse/Belting 1994**

Kruse, Christiane / Hans Belting: Die Erfindung des Gemäldes, München 1994.

**Kugler 1986**

Kugler, Hartmut: Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters, München 1986.

**Kurmann 1996**

Kurmann, Peter: Gigantomie und Miniatur. Möglichkeiten gotischer Architektur zwischen Großbau und Kleinkunst, in: Kölner Domblatt 1996, S. 123–146.

**Kurmann 2008**

Kurmann, Peter u. a. (Hg.): Historische Landschaft – Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter, Ostfildern 2008.

**Kurmann-Schwarz 1998**

Kurmann-Schwarz, Brigitte: Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster, Bern 1998.

**Kurmann-Schwarz 2002**

Kurmann-Schwarz, Brigitte: Datierung und Bedeutung von «Stifterbildern» in Glasmalereien, in: Klein, Bruno / von dem Knesebeck, Harald Wolter (Hg.): Nobilis artis manus, Festschrift für Antje Middeldorf-Kosegarten, Dresden, Göttingen 2002, S. 228–243.

**Kurmann-Schwarz 2008**

Kurmann-Schwarz, Brigitte: Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden (= Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz II), Bern 2008.

**Labowsky 1979**

Labowsky, Lotte: Bessarion's library and the Biblioteca Marciana: six early inventories, Rom 1979.

**Laclotte/Thiebaut 1983**

Laclotte, Michel / Thiébaut, Dominique: L'Ecole d'Avignon, Paris 1983.

**Lapaire 1991**
Lapaire, Claude: Musée d'art et d'histoire Genf, Genf 1991.

**Lavin 1993**
Lavin, Irving: Pisanello and the invention of the Renaissance medal, in: Poeschke, Joachim (Hg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter: Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, München 1993, S. 67–84.

**Lazarus 1912**
Lazarus, Paul: Das Basler Konzil. Seine Berufung und Leitung, seine Gliederung und seine Behördenorganisation, Berlin 1912.

**Lazzarini/Moschetti 1908**
Lazzarini, Vittorio / Moschetti, Andrea: Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV, Venedig 1908.

**Lecoy de La Marche 1875**
Lecoy de la Marche, G. Albert: Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie, Paris 1875.

**Legner 1978**
Legner, Anton (Hg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 2 Bde., Köln 1978.

**Lehmann 1925**
Lehmann, Hans: Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, Leipzig 1925.

**Lehmann 1941**
Lehmann, Paul: Konstanz und Basel als Büchermärkte während der großen Kirchenversammlungen, in: Ders.: Erforschung des Mittelalters. Ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze, Leipzig 1941, S. 253–279.

**Lehmann 1960**
Lehmann, Paul: Bücherliebe und Bücherpflege bei den Kartäusern, in: Ders.: Die Erforschung des Mittelalters 5, Stuttgart 1960, S. 121–142, erstmals in: Miscellanea Francesco Ehrle 5 (= Studi e Testi 41, Rom 1924, S. 364–389).

**Lehrs 1888**
Lehrs, Max: Zur Datierung der Kupferstiche des Meisters der Spielkarten, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, IX (1888), S. 239–242.

**Lehrs 1890**
Lehrs, Max: Zur näheren Datierung des Meisters der Spielkarten, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, XI (1890), S. 53–55.

**Lehrs 1908–1934**

Lehrs, Max: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, 9 Bde., Wien 1908–1934.

**Leidl 1966**

Leidl, August: Die Einheit der Kirchen auf den spätmittelalterlichen Konzilien von Konstanz bis Florenz, Paderborn 1966.

**Leinweber 2000**

Leinweber, Luise: Bologna nach dem Tridentinum: private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim 2000.

**Lerner 1985**

Lerner, Robert E.: Ursprung, Verbreitung und Ausstrahlung der Papstprophetien des Mittelalters, in: Lerner, Robert E. / Moynihan, Robert (Hg.): Einführungsband zu Weissagungen über die Päpste, Vat. Ross. 374, Faksimileausgabe, Zürich 1985, S. 11–76.

**Lerner 1988**

Lerner, Robert E.: On the origins of the earliest Latin pope prophecies: A reconsideration, in: Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica, München 16.bis 19. September 1986, Teil V. Fingierte Briefe. Frömmigkeit und Fälschung. Realienfälschung, Hannover 1988, S. 611–635.

**Leinkauf 2006**

Leinkauf, Thomas: Nicolaus Cusanus. Eine Einführung, Münster 2006.

**Letz 2004**

Letz, Thomas Alexander: Fürstliche Herrschaft und Kirche Brandenburg und Burgund in der Mitte des 15. Jahrhunderts, Berlin 2004, Elektronische Publikation der TU Berlin, Zugriff 8.7.2008: http://edocs.tu-berlin.de/diss/2003/letz_thomas.pdf

**Leusch 2007**

Leusch, Frank T.: Die Konzilsfresken – Restaurierungsgeschichte und Anmerkungen zu ihrer Deutung, in: Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart (Hg.): Dreifaltigkeitskirche Konstanz, Lindenberg 2007, S. 34–45.

**Liedke 1987**

Liedke, Volker: Die Passauer Zunft der Maler, Bildschnitzer und Glaser zur Zeit der Spätgotik sowie ihre Beziehungen zur Prager St.-Lukas-Zeche, in: Ars Bavarica, Bd. 47/48 (1987), S. 11–21.

**Lienhard/Widmer 2003**
Lienhard, Christian / Widmer, Christiane: Basler Basilisken. Von der Entstehung im 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Basel 2003.

**Lindblom 1965**
Lindblom, Andreas: Kult och Konst i Vadstena Kloster, Stockholm 1965.

**Lindgren 2002**
Lindgren, Mereth: Bilden av Birgitta, Stockholm 2002.

**Lindner 1962**
Lindner, Kurt (Hg.): Von Falken, Hunden und Pferden: deutsche Albertus-Magnus-Übersetzungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, 2 Bde., Berlin 1962.

**Lippmann 1963**
Lippmann, Friedrich: Der Kupferstich, Berlin 1963.

**Lötscher 1858**
Lötscher, Valentin: Das Haus zur Mücke. Sonderabdruck aus dem Basler Jahrbuch 1858.

**Lord 1976**
Lord, C.: Solar Imagery in Filarete's Doors to Saint Peter's, in: Gazette des Beaux-Arts, 87 (1976), S. 143–150.

**Lorentz 2007**
Lorentz, Philippe: Un peintre bâlois contemporain de Konrad Witz: le Maître de Friedrich zu Rhein, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 3 (2007), S. 30–36.

**Loriquet 1889–1895**
Loriquet, H.: Journal des traveaux d'art executes dans l'abbaye de Saint-Vaast par l'abbé Jean du Clercq (1429–1461), in: Memoires de la Commision départementale des monuments historiques du Pais-de-Calais I 1889–1895, S. 57–92.

**Lucas 2012**
Lucas, Jana: Zwischen Politik und Heilsvorsorge: Die Votivtafel der Herzogin Isabella von Burgund in Basel, in: Gramaccini, Norberto / Schurr, Marc Carel (Hg.): Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen, Bern, Berlin u. a. 2012, S. 269–294.

**Lucas 2013a**
Lucas, Jana: Spätmittelalterliche Buch- und Tafelmalerei im Bodenseeraum – Die Geschichte eines Verlustes, in: Hubert, Hans W. u. a. (Hg.), Das Konstanzer Konzil. Weltereignis des Mittelalters 1414–1418. Essays, Stuttgart 2013, S. 199–203.

**Lucas 2013b**

Lucas, Jana: Between politics and care for salvation: The wall-mounted memorial of Isabella of Burgundy in the Basel charterhouse, in: Blockmans, Wim u. a. (Hg.): Staging the Court of Burgundy: Proceedings of the Congress «The Splendour of Burgundy (1419–1482). An interdisciplinary approach», Brügge, Belgien, Mai 2009, Turnhout 2013, S. 33–40.

**Lucas 2014a**

Lucas, Jana: 1000 Perlen für eine Nacht? – Die Mitra aus dem Kloster Kreuzlingen, in: Volkart, Silvia (Hg.): Rom am Bodensee. Die Zeit des Konstanzer Konzils, Zürich 2014, S. 59–64.

**Lucas 2014b**

Lucas, Jana: Bildgewordene Zukunftsangst. Die Weissagungen über die Päpste, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.): Das Konstanzer Konzil. Weltereignis des Mittelalters 1414–1418, Ausst.-Kat., Stuttgart 2014, S. 321–323.

**Lucas 2014c**

Lucas, Jana: Der Blick auf das Basler Konzil. Eine Dauerinstitution, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.): Das Konstanzer Konzil. Weltereignis des Mittelalters 1414–1418, Ausst.-Kat., Stuttgart 2014, S. 324–325.

**Lucas 2015**

Lucas, Jana: Illuminierte Handschriften als Prestigeobjekte und Luxusgegenstände auf dem Konzil von Basel, in: Häberlein, Mark / Jeggle, Christof / Tacke, Andreas u. a. (Hg.): Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Produktion – Handel – Formen der Aneignung, Konstanz 2015.

**Lucco 2004**

Lucco, Mauro: Bellini and Flemish painting, in: Humfrey, Peter (Hg.): The Cambridge companion to Giovanni Bellini, Cambridge 2004, S. 75–94.

**Lutz 1998**

Lutz, Thomas: Bauliche Repräsentationsformen an Basler Stadthäusern des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 49, 3/4 (1998), S. 15–26.

**Maccarone 1983**

Maccarone, Michele: Ubi est papa, ibi est Roma, in: Mordek, Hubert (Hg.): Aus Kirche und Reich. Studien zu Theologie, Politik und Recht im Mittelalter. Festschrift für Friedrich Kempf zu seinem 75. Geburtstag und fünfzigjährigen Doktorjubiläum, Sigmaringen 1983, S. 371–382.

**Madersbacher 1998**

Madersbacher, Lukas: Der Meister von Uttenheim, in: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik, 1498–1998, Augustiner-Chorherrenstift Neustift 1998, Bozen 1998, S. 127–172.

**Madersbacher 2007**

Madersbacher, Lukas: Spätgotische Malerei und der Übergang zum neuzeitlichen Bild, in: Naredi-Rainer 2007, S. 339–542.

**Maleczek 2007**

Maleczek, Werner: Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institution und Personen: Zusammenfassung, in: Müller / Helmrath 2007, S. 371–392.

**Märtl 2009**

Märtl, Claudia: Bartolomeo Vitelleschi († 1463). Ein italienischer Rat Friedrichs III., in: Fuchs, Franz / Heinig, Paul-Joachim / Schwarz, Jörg (Hg.): König, Fürsten und Reich im 15. Jahrhundert, Mainz 2009, S. 3–20.

**Maltezou/Schreiner 2002**

Maltezou, Chryssa A. / Schreiner, Peter (Hg.): Bisanzio, Venezia e il mondo francogreco (XIII–XV secolo). Atti del Colloquio Internationale organizzato nel centenario della nascita di Raymond-Joseph Loenertz, Venezia, 1–2 dicembre 2000, Venedig 2002, o.S.

**Manger 1901**

Manger, Hugo: Die Wahl Amadeos von Savoyen zum Papste durch das Basler Konzil 1439, Diss. Univ. Marburg, 1901.

**Mariani Canova 1997**

Mariani Canova, Giordana: Per la storia della chiesa e della cultura a Padova: Manoscritti e incunaboli miniati dal vescovo Pietro Donato ai canonici Lateranensi di San Giovanni di verdura, in: Trolese, Francesco G. B. (Hg.): Studi di storia religiosa padovana dal medioevo ai nostri giorni. Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele, Padua 1997, S. 165–185.

**Mariani Canova 2005**

Mariani Canova, Giordana: La profezia a servizio dell'ideologia: l'illustrazione tardogotica die Vaticinia Pontificum e del Libellus de causis di Teleforo da Cosenza in area padana, in: Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.): Medioevo: immagini e ideologie: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 23–27 settembre 2002, Mailand 2005, S. 324–336.

**Major 1911**
Major, Emil: Der Basler Hausrat im Zeitalter der Spätgotik, Basler Jahrbuch 1911.

**Major 1927**
Major, Emil: Ein Gemälde aus der Basler Konzilszeit, in: Jahresberichte und Rechnungen des Vereins für das Historische Museum Basel 1926, Basel 1927, S. 38–50.

**Markschies 2003**
Markschies, Alexander: «Un miracolo di legno» – der Rochus des «Janni Francese», in: Nußbaum, Norbert u. a.: Wege zur Renaissance: Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500, hg. v. Köln 2003, S. 341–363.

**Mariani Canova 1997**
Mariani Canova, Giordana: Per la storia della chiesa e della cultura a Padova: Manoscritti e incunaboli miniati dal vescovo Pietro Donato ai canonici Lateranensi di San Giovanni di verdura, in: Trolese, Francesco G. B. (Hg.): Studi di storia religiosa padovana dal medioevo ai nostri giorni. Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele, Padua 1997, S. 165–185.

**Mariani Canova 2005**
Mariani Canova, Giordana: La profezia a servizio dell'ideologia: l'illustrazione tardogotica die Vaticinia Pontificum e del Libellus de causis di Teleforo da Cosenza in area padana, in: Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.): Medioevo: immagini e ideologie: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 23–27 settembre 2002, Mailand 2005, S. 324–336.

**Marijnissen 1985**
Marijnissen, Roger H.: Schilderijen: echt, fraude, vals, moderne onderzoekingsmethoden van de schilderijenexpertise, Brüssel 1985.

**Maroni 1994**
Maroni, Ernó: Die Persönlichkeit Sigmunds in der Kunst, in: Macek, Josef / Maroni, Ernó / Seibt, Ferdinand (Hg.): Sigismund von Luxemburg. Kaiser und Könige in Mitteleuropa 1387–1437, Warendorf 1994, S. 255–270.

**Matějček 1950**
Matějček, Antonín: La Bible du frappeur de monnaie Konrad de Vechta, in: Les arts plastiques, (4) 1950, S. 275–282.

**Matthäus/Halbleib 2006**
Matthäus, Michael / Halbleib, Henrik: Brief und Siegel, in: Brockhoff, Evelyn u. a. (Hg.): Die Kaisermacher. Frankfurt am Main und die Goldene Bulle 1356–1806, Frankfurt 2006, S. 40–49.

**Matthiessen 1985**
Matthiessen, Wilhelm: Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils. Studien zur Behandlung eines universalen Großereignisses durch die bürgerliche Chronistik, in: Annuarium Historiae Conciliorum, 17/1 (1985), S. 71–191 u. 323–455.

**Maurer 1982**
Maurer, Emil: Konrad Witz und die niederländische Malerei, in: Ders.: 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei, Basel 1982, S. 45–64.

**Maurer 1966**
Maurer, François: Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Teil 3: St. Peter bis Ulrichskirche (= Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. V), Basel 1966.

**Mayberry 1991**
Mayberry, Nancy: The controversy over the Immaculate Conception in medieval and Renaissance art, literature, and society, in: The Journal of medieval and Renaissance studies, 2 (1991), S. 207–224.

**Mazal 1975**
Mazal, Otto: Buchkunst der Gotik, Graz 1975.

**Meier/Hüpper 1996**
Meier, Christel / Hüpper, Dagmar / Keller, Hagen (Hg.): Der Codex im Gebrauch, Akten des Internationalen Kolloquiums 11.–13. Juni 1992, München 1996.

**Meiss 1974**
Meiss, Millard: French painting in the time of Jean de Berry: I. The late 14th century and the patronage of the duke, London, New York 1967. II. The Boucicaut Master, London, New York 1968. III. The Limbourgs and their contemporaries, London, New York 1974.

**Meiss/Kirsch 1972**
Meiss, Millard / Kirsch, Edith W. (Hg.): The Visconti Hours, New York 1972.

**Menniti Ippolito 1991**
Menniti Ippolito, Antonio: Art. «Pietro Donà», in: Dizionario biografico degli italiani, XL, Rom 1991, S. 789–794.

**Metzger 2010**
Metzger, Christof: Als die Bilder laufen lernten. Die Rolle der Druckgrafik als vermittelndes Medium, in: Borchert, Till-Holger (Hg.): Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530, Katalog Groeningemuseum Brügge, Stuttgart 2010, S. 105–112.

**Meurer 1991**
Meurer, Heribert: Das Stuttgarter Kartenspiel, Stuttgart 1991.

**Meuthen 1970**

Meuthen, Erich: Nikolaus von Kues: Dialogus concludens amedistarum errorem ex gestis et doctrina Cocilii Basiliensis, in: Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft, 8 (1970), S. 11–115.

**Meuthen 1985**

Meuthen, Erich: Das Basler Konzil als Forschungsproblem der europäischen Geschichte, Opladen 1985.

**Meuthen 1994**

Meuthen, Erich: Cusanus-Studien, X. Die «Acta Cusana». Gegenstand, Gestaltung und Ertrag einer Edition, Heidelberg 1994.

**Meyer/Burckhardt 1960**

Meyer, Gustav / Burckhardt, Max: Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Beschreibendes Verzeichnis. Abteilung B. Theologische Pergamenthandschriften. Erster Band. Signaturen Basel I 1–BVIII 10, Basel 1960.

**Meyer 1990**

Meyer, Werner: Das Basler Erdbeben von 1356 und die angerichteten Schäden, in: Unsere Kunstdenkmäler, 41(1990), S. 162–168.

**Meyer 2006**

Meyer, Werner: Da verfiele Basel überall. Das Basler Erdbeben von 1356 (= 184. Neujahrsblatt, hg. von der Gesellschaft für das Gute und das Gemeinnützige), Basel 2006.

**Meyer 2010**

Meyer, Werner: Die Zunf zum Himmel als religiöse Gemeinschaft, in: 750 Jahre E. E. Zunft zum Himmel, Basel 2010, S. 59–67,

**Michler 1992**

Michler, Jürgen: Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992.

**Middell 2000a**

Middell, Matthias: Kulturtransfer und historische Komparatistik. Thesen zu ihrem Verhältnis, in: Comparativ 10, Heft 1 (2000), S. 7–41.

**Middell 2000b**

Middell, Matthias (Hg.): Kulturtransfer und Vergleich. Leipzig 2000.

**Middell 2001**

Middell, Matthias: Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten, in: Langer, Andrea / Michels, Georg (Hg.): Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien. Stuttgart 2001, S. 15–51.

**Miethke 1981**

Jürgen Miethke: Die Konzilien als Forum der öffentlichen Meinung des 15. Jahrhunderts, in: Deutsches Archiv, 37 (1981), S. 736–773.

**Miethke 2003**

Miethke, Jürgen: Die Konzilien im 15. Jahrhundert als Drehscheibe internationaler Beziehungen, in: Krimm, Konrad / Brüning, Rainer (Hg.): Zwischen Habsburg und Burgund, der Oberrhein als europäische Landschaft im 15. Jahrhundert, Ostfildern 2003, S. 257–274.

**Miethke 2007**

Miethke, Jürgen: Die großen Konzilien des 15. Jahrhunderts als Medienereignis: Kommunikation und intellektueller Fortschritt auf den Großtagungen, in: Cesalle, Laurent / Germann, Nadja u. a. (Hg.): University, council, city: intellectual culture on the Rhine (1300–1550): acts of the XIIth International Colloquium of the Société Internationale pour l'Etude de la Philosophie Médiévale, Freiburg im Breisgau, 27–29 October 2004, Turnhout 2007, S. 291–322.

**Millet/Rigeaux 1992**

Millet, Hélène / Rigaux, Dominique: Aux origines du succés des Vaticinia de summis pontificibus, in: Vicaire, M.-H. (Hg.): Fin du monde et signes des temps: visionnaires et prophètes en France méridionale (fin XIII$^{e}$–début XV$^{e}$ siècle), Toulouse 1992, S. 129–156.

**Millet 2002**

Millet, Hélène: «Il libro delle immagini dei papi». Storia di un testo profetico medievale, Rom 2002.

**Millet 2004**

Millet, Hélène: Les successeurs du pape aux ours: histoire d'un livre prophétique médiéval illustré (Vaticinia de summis pontificibus), Turnhout 2004.

**Mitchell 1994**

Mitchell, W. J. Thomas: Picture theory. Essays on verbal and visual representation, Chicago, London 1994.

**Moakley 1966**

Moakley, Gertrude: The tarot cards painted by Bonifatio Bembo for the Visconti Sforza family: an iconographic and historical study, New York 1966.

**Möhring 1997**

Möhring, Helmut: Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430–1450, München 1997.

**Mojon 1967**

Mojon, Luc: Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, Bern 1967.

**Mommsen 1963**

Mommsen, Karl: Die ältesten Ratsbücher, in: Jahresbericht des Staatsarchivs Basel-Stadt 1963, S. 31–41.

**Monfasini 2002**

Monfasani, John: Byzantine scholars in Renaissance Italy: cardinal Bessarion and other emigrés: selected essays, Aldershot 2002.

**Moraw 1985**

Moraw, Peter (Hg.): Unterwegssein im Spätmittelalter, Berlin 1985 (= Beiheft 1 der Zeitschrift für Historische Forschung).

**Moynihan 1985**

Moynihan, Robert: Bestimmung und Interpretation der Miniaturen, in: Lerner, Robert E. / Moynihan, Robert (Hg.): Einführungsband zu Weissagungen über die Päpste, Vat. Ross. 374, Faksimileausgabe, Zürich 1985, S. 77–166.

**Müller 1990**

Müller, Heribert: Die Franzosen, Frankreich und das Basler Konzil, 2 Teile, Paderborn 1990.

**Müller 1996**

Müller, Heribert: Konzil und Frieden. Basel und Arras (1435), in: Fried, Johannes (Hg.): Träger und Instrumentarien des Friedens im hohen und späten Mittelalter, Sigmaringen 1996.

**Müller 2000**

Müller, Heribert: Gesandtschaftswesen und Gewissen. Bernhard de La Planche, ein Bischof aus dem englischen Aquitanien, auf dem Basler Konzil, in: Thumser, Matthias (Hg.): Studien zur Geschichte des Mittelalters. Jürgen Petersohn zum 65. Geburtstag, Stuttgart 2000, S. 335–357.

**Müller 1997**

Müller, Werner: Bayern und Basel. Studien zu Herzogshaus, Kirche und Konzil (1431–1449), in: Annuarium Historiae Conciliorum, 29 (1997), S. 1–164 u. 335–500.

**Mulazzani 1981**

Mulazzani, Germano: I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo: il mazzo di Yale, Mailand 1981.

**Musper 1970**

Musper, Heinrich Theodor: Altdeutsche Malerei, Köln 1970.

**Nagel/Möhle/Meles 2006**

Nagel, Anne / Möhle, Martin / Meles, Brigitte: Die Altstadt von Grossbasel I: Profanbauten, Bern 2006 (= Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 7).

**Nash 1999**

Nash, Susie: Between France and Flanders. Manuscript illumination in Amiens, Toronto 1999.

**Nash 2005**

Nash, Susie: Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part I, in: Burlington Magazine, 147 (2005), S. 798–809.

**Nash 2006**

Nash, Susie: Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part II, in: Burlington Magazine, 148 (2006), S. 456–467.

**Nash 2008**

Nash, Susie: Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol reconsidered: Part III, in: Burlington Magazine, 150 (2008), S. 724–741.

**Nedmeyer 1999**

Nedmeyer, Uwe: Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte, 2 Bde., Wiesbaden 1999.

**Nelson 1995**

Nelson, Robert S.: The Italian appreciation and appropriation of illuminated Byzantine manuscripts, ca. 1200–1450, in: Dumbarton Oaks Papers, Symposium on Byzantium and the Italians, 13th–15th centuries, 49 (1995), S. 209–235.

**Niederkorn-Bruck 2001**

Niederkorn-Bruck, Meta: Die Kartause als Ort der Begegnung verschiedener Nationen. Eine Untersuchung zur Internationalität der Kartäuser am Beispiel der Kartause Aggsbach, in: Hogg, James u. a. (Hg.): Die Kartäuser und die Künste ihrer Zeit, Bd. 2, Analecta Cartusiana, Salzburg 2001, S. 5–30.

**Niehr 2007**

Niehr, Klaus: Im Zeitraum von Epochenschwellen. Tafel- und Glasmalerei, Skulptur und Goldschmiedekunst 1430 bis 1530, in: Krause, Katharina: Spätgotik und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 4, München u. a. 2007, S. 297–313.

**Niesner 1995**

Niesner, Manuela: Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text, Köln, Weimar, Wien 1995.

**Nilgen 1973**

Nilgen, Ursula: Filaretes Bronzetür von St. Peter: Zur Interpretation von Bild und Rahmen, in: Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte, Granada 1973, iii, S. 569–585.

**Nilgen 1988**

Nilgen, Ursula: Filaretes Bronzetür von St. Peter in Rom. Ein päpstliches Bildprogramm des 15. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e.V., 17 (1988), S. 351–376.

**Nilsén 1988**

Nilsén, Anna: Johannes Rosenrod – ein deutscher Maler in Schweden um 1437, in: Larsson, Lars Olof / von Bonsdorff, Jan (Hg.): Austausch und Verbindungen in der Kunstgeschichte des Ostseeraums. Homburger Gespräche 9, 22.–25.11.1987, Christian-Albrechts-Universität Kiel, Kiel 1988, S. 43–60.

**Norman 2003**

Norman, Diana: Painting in late medieval and Renaissance Siena (1260–1555), London 2003.

**Norris 1977**

Norris, Malcolm: Monumental brasses: The memorials, London 1977, 2 Bde.

**Norris 1978**

Norris, Malcolm: Monumental brasses: The craft, London 1978.

**Nuttall 1995**

Nuttall, Paula, The Medici and Netherlandish painting, in: Ames-Lewis, Francis (Hg.): The early Medici and their artists, London 1995, S. 135–152.

**Nuttall 2000**

Nuttall, Paula, Jan van Eyck's paintings in Italy, in: Foister, Susan u. a. (Hg.): Investigating Jan van Eyck, Turnhout 2000, S. 169–182.

**Nuttal 2004**

Nuttall, Paula: From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting, 1400–1500, New Haven 2004.

**Nys 1993a**

Nys, Ludovic: La pierre de Tournai. Son exploration et son usage aux XIII$^{ème}$, XIVème et XV$^{ème}$ siècles, Tournai 1993.

**Nys 1993b**

Nys, Ludovic: Incised wall tablets in Tournai stone. Late fourteenth and early fifteenth century. A contribution to the question of the attribution of low relief mural carvings in Tournai stone, in: Transactions of the Monumental Brass Society, Vol. XV. Part 2 (1993), S. 90–118.

**Nys 2001a**

Nys, Ludovic: Les tableaux votifs tournaisiens en pierre 1350–1475, Brüssel 2001.

**Nys 2001b**

Nys, Ludovic: À propos d'un dessin attribué au maître de Flémalle, conservé au musée du Louvre à Paris, in: Vander Auwera, Joost (Hg.): Liber amicorum Raphael de Smedt, Bd. 2, Artium Historia, Löwen 2001, S. 47–62.

**Nys/Vanwijnsberghe 2007**

Nys, Ludovic / Vanwijnsberghe, Dominique (Hg.): Campin in context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin 1375–1445, Valenciennes/Brüssel/Tournai 2007.

**Oexle / von Hülsen-Esch 1998**

Oexle, Otto Gerhard / von Hülsen-Esch, Andrea (Hg.): Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte, Göttingen 1998.

**Ohler 2004**

Ohler, Norbert: Reisen im Mittelalter, Zürich und München 2004.

**Ourliac 1991**

Ourliac, Paul: Das Schisma und die Konzilien (1378–1449), in: du Jourdin, Michel Mollat / Vauchez, André (Hg.): Die Zeit der Zerreissproben (1274–1449), Freiburg u. a. 1991, S. 75–131.

**Ostoia 1966**

Ostoia, Vera K.: A tapestry altar frontal with scenes from the life of the Virgin, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 24 (1966), S. 287–303.

**Paatz 1967**

Paatz, Walter: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530, Heidelberg 1967.

**Pächt 1950**

Pächt, Otto: Early Italian nature studies and the early calendar landscape, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 13, No. 1/2 (1950), S. 13–47.

**Pächt 1973/1977**

Pächt, Otto: René d'Anjou-Studien I–II, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 69 (1973), S. 85–126 u. 73 (1977), S. 7–106.

**Pächt 1987**

Pächt, Otto: Der Salvator Mundi des Turiner Stundenbuches, in: Bjurström, Per u. a. (Hg.): Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum, Stockholm 1987, S. 181–190.

**Pächt/Jenni 1975**

Pächt, Otto / Jenni, Ulrike: Holländische Schule, Tafelband und Textband, Wien 1975 (= Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Reihe 1, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek; Bd. 3, 1).

**Pajor 2002**

Pajor, Ferdinand: Devant et autour de la cathédral de Bâle: 1250–1582. Le mobelier urbain permanent et temporaire, in: Bock, Nicolas u. a. (Hg.): Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du Colloque de 3e Cycle Romand de Lettres Lausanne-Fribourg, 24–25 mars, 14–15 avril, 12–13 mai 2000, Rom 2002, S. 257–274.

**Palazzo 1999**

Palazzo, Eric: L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge, Turnhout 1999.

**Pannike 2005**

Pannike, Walter: Eine Votivtafel aus Messing aus der Zeit um 1440. Analysen zur Herstellung und Schadensgeschichte, in: Restauro, 8 (2005), S. 554–561.

**Panofsky 2006**

Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei: ihr Ursprung und Wesen, Köln 2006.

**Papandreou 1992**

Papandreou, Damaskinos: Die Konzilien von Basel und Ferrara-Florenz. Orthodoxe Kirche – Unionsbestrebungen, Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel, XXVII, Basel, Frankfurt am Main 1992.

**Paravicini 1990**

Paravicini Bagliani, Agostino (Hg.): Les manuscripts eluminés des comtes et ducs de Savoie, Turin 1990.

**Paravicini 1998**

Paravicini, Werner: Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter, in: Oexle, Otto Gerhard / von Hülsen-Esch, Andrea (Hg.): Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekt, Göttingen 1998, S. 327–389.

**Parlato 2005**

Parlato, Enrico: Filarete a Roma, in: Francesca Paola Fiore: La Roma di Leon Battista Alberti: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, Mailand 2005, S. 302–313.

**Passarge 1924**

Passarge, Walter: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.

**Pastoureau 1986**

Pastoureau, Michel de: Les graveurs de sceaux et la crëation embléematique, in: Barral i Altet, Xavier (Hg.): Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Colloque international 1983, 3 Bde., Paris 1986, hier Bd. 1: Les hommes, S. 515–522.

**Pérouse 1904**

Pérouse, Gabriel: Le Cardinal Louis Aleman et la Fin du grand Schisme, Lyon 1904.

**Pfister 1936**

Pfister, Arnold: Die Bedeutung Basels für die Buchkunst. 14. internationaler kunstgeschichtlicher Kongress 1936, Basel 1936.

**Pfisterer 2003**

Pfisterer, Ulrich: Filaretes historia und commentarius. Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild, in: von Rosen, Valeska / Krüger, Klaus / Preimesberger, Rudolf (Hg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München 2003, S. 139–176.

**Phillips 1907**

Phillips, Claude: A crucifixion, by Conrat Witz of Basel, in: Burlington Magazine, vol. 11, no. 50 (1907), S. 103–109.

**Plummer 1966**

Plummer, John (Hg.): Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, Berlin 1966.

**Poeschke 1993**

Poeschke, Joachim (Hg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter: Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, München 1993.

**Poeschke 2008**

Poeschke, Joachim: Der Herrscher als Autor: zu den Miniaturen im Falkenbuch Kaiser Friedrichs II. (Cod. Pal. lat. 1071), in: Grebner, Gundula / Fried, Johannes (Hg.): Kulturtransfer und Hofgesellschaft im Mittelalter: Wissenskultur am sizilianischen und kastillischen Hof im 13. Jahrhundert, Berlin 2008, S. 99–129.

**Popham/Pouncey 1950**

Popham, A. E. / Pouncey, Philip: Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The fourteenth and fifteenth centuries, 2 Bde., London 1950.

**Prietzel 2004**

Prietzel, Malte: Das Heilige Römische Reich im Spätmittelalter, Darmstadt 2004.

**Prochno 2002**

Prochno, Renate: Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364–1477, Berlin 2002.

**Prochno 2005**

Prochno, Renate: Materialwert – Geldwert – Kunstwert im späten Mittelalter. Beispiele aus Burgund, in: Aichhorn, Ulrike (Hg.): Geld- und Kreditwesen im Spiegel der Wissenschaft, Wien, New York 2005, S. 177–216.

**Prochno 2006**

Prochno, Renate: Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst, Berlin 2006.

**Quarré 1960**

Quarré, Pierre: Plaques de fondations d'Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, aux Chartreuses de Bâle et de Champmol-les-Dijon, in: Jahresbericht des Historischen Museums Basel 1959, Basel 1960, 29–38.

**Quarré 1965**

Quarré, Pierre: La peinture funéraire de Philibert de Monthouz à l'église Saint-Maurice d'Annecy, in: Session. Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie, 123 (1965), S. 200–208.

**Quednau 1992**

Quednau, Rolf: Kunstgeschichte im europäischen Kontext: italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter; ein kunsthistorisches Symposium vom 24. bis 26. Oktober 1991, in: Kunstchronik, (45) 1992, S. 186–211.

**Rapp Buri / Stucky-Schürer 1990**

Rapp Buri, Anna / Stucky-Schürer, Monica: Basler Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, in: Unsere Kunstdenkmäler, 41/2 (1990), S. 153–161.

**Raschok 2001**

Raschzok, Klaus: Epitaphien, Totenschilde und Leichenpredigten als Erinnerungszeichen. Bemerkungen zu einer protestantischen Frömmigkeitstradition, in: Herzog, Markwart (Hg.): Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen, Stuttgart 2001, S. 111–156.

**Rebetez 2006**

Rebetez, Jean-Claude u. a. (Hg.): Pro deo. Das Bistum Basel vom 4. bis ins 16. Jahrhundert, Delsberg 2006.

**Reeves 1969**

Reeves, Majorie: The influence of prophecy in later Middle Ages. A study in Joachimism, Oxford 1969.

**Reeves 1971**

Reeves, Majorie: Some popular phrophecies from the fourteenth to the seventeenth centuries, in: Popular belief and practice. Studies in Church history, 8 (1971), S. 107–134.

**Rehberg 1991a**

Rehberg, Andreas: Der «Kardinalsorakel»-Kommentar in der Colonna-Handschrift Vat. lat. 3819 und die Entstehungsumstände der Papstvatizinien, in: Florensia, 5 (1991), S. 45–112.

**Rehberg 1991b**

Rehberg, Andreas: Ein Orakel-Kommentar vom Ende des 13. Jahrhunderts und die Entstehungsumstände der Papstvatizinien. Ein Arbeitsbericht, in: Deutsches Historisches Institut Rom (Hg.): Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, 71 (1991), Tübingen 1991, S. 749–773.

**Reiners 1955**

Reiners, Heribert: Das Münster Unserer lieben Frau zu Konstanz, Konstanz 1955.

**Reinhard-Felice 2003**

Reinhard-Felice, Mariantonia: Oberrheinischer Meister, in: Dies. (Hg.): Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz» Winterthur. Gesamtkatalog, Basel 2003, S. 108–112.

**Reininghaus 1999**

Reininghaus, Wilfried: Migrationen von Handwerkern, in: Schulz, Knut (Hg.): Handwerk in Europa. Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit, München 1999, S. 195–212.

**Reininghaus 2004**

Reininghaus, Wilfried: Wanderungen von Malern und anderen Handwerkern im Mittelalter, in: Schilp, Thomas / Welzel, Barbara (Hg.): Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, Bielefeld 2004, S. 123–140.

**Reinle 1984**

Reinle, Adolf: Das stellvertretende Bildnis: Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich 1984.

**Reynaud 1984**
Reynaud, Nicole: La Lettre de la veuve de Barthélemy d'Eyck au roi René, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1984, S. 7–10.

**Reynolds 2005**
Reynolds, Catherine: The «Trés Riches Heures», the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck, in: Burlington Magazine, 147 (2005), S. 526–533.

**Reznicek 1986/1987**
Reznicek, Emil: Le Fiandre e Firenze: opere d'arte fiamminghe nelle collezioni fiorentine del Quattrocento, in: Incontri: Rivista di Studi Italo-Nederlandesi, N. S. 2 (1986/87), S. 167–182.

**Ridderbos 1984**
Ridderbos, Bernhard: Saint and symbol. Images of Saint Jerome in early Italian art, Groningen 1984.

**Rieber 1977**
Rieber, Albrecht: Totenschilde im Ulmer Münster, in: Specker, Hans Eugen / Wortmann, Reinhard (Hg.): 600 Jahre Ulmer Münster, Festschrift, Ulm 1977, S. 330–376.

**Riggenbach 1932**
Riggenbach, Rudolf: Schmuck der Mauern und Tore, in: Baer, Casimir Hermann: Vorgeschichte, römische und fränkischen Zeit; Geschichte und Stadtbild; Befestigungen, Areal und Rheinbrücke; Rathaus und Staatsarchiv (= Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. I), Basel 1932, S. 195–221.

**Riggenbach 1941a**
Riggenbach, Rudolf: Hans von Schlettstadt, in: Baer, Casimir Hermann: Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Teil 1. St. Alban bis Kartause Basel (= Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. III), Basel 1941, S. 338–343.

**Riggenbach 1941b**
Riggenbach, Rudolf: Die Wandbilder der Kartause, in: Baer, Casimir Hermann: Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Teil 1. St. Alban bis Kartause Basel (= Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. III), Basel 1941, S. 577–594.

**Rigo 1988**
Rigo, Antonio: Oracula Leonis. Tre manuscritti greco-veneziani degli oracoli attribuati all'imperatore bizantino Leone il Saggio (Helios 2), Padua 1988.

**Ring 1923**
Ring, Grete: Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert, in: Clemen, Paul (Hg.): Belgische Kunstdenkmäler, Bd. 1, München 1923, S. 269–291.

**Roeck 1999**

Roeck, Bernd: Kunst-Patronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jahrhundert), Göttingen 1999.

**Roeck 2000**

Roeck, Bernd: Kulturtransfer im Zeitalter des Humanismus: Venedig und das Reich, in: Guthmüller, Bodo (Hg.): Deutschland und Italien in ihren Wechselbeziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000, S. 9–29.

**Röttgen 1961a**

Röttgen, Herwarth: Das Ambraser Hofjagdspiel, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 57 (1961), S. 39–68.

**Röttgen 1961b**

Röttgen, Herwarth: Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 1 (1961), S. 77–93.

**Röttgen 1987**

Röttgen, Herwarth: Konrad Witz – der Farbkünstler und Zeichner, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 44 (1987), S. 89–104.

**Roettgen 1996**

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1: Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996.

**Rohlmann 1994**

Rohlmann, Michael: Auftragskunst und Sammlerbild: altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento, Alfter 1994.

**Rolland 1932**

Rolland, Paul: Les primitifs tournaisiens: Peintres et sculpteurs, Brüssel 1932.

**Ronchey 2007**

Ronchey, Silvia: Piero, Pisanello e i bizantini al concilio di Ferrara-Firenze, in: Bertelli, Carlo / Paolucci, Antonio (Hg.): Piero della Francesca e le corti italiane, Mailand 2007, S. 12 –19.

**Roth 1931**

Roth, Paul: Das Basler Konzil 1431–1948, Bern 1931.

**Rothert 1932**

Rothert, Hermann: Die mittelalterlichen Lehnbücher der Bischöfe von Osnabrück (= Osnabrücker Geschichtsquellen, Bd. V), Osnabrück 1932.

**Rott 1928**

Rott, Hans: Oberrheinische Meister des 15./16. Jahrhunderts. Namen und Werke, in: Oberrheinische Kunst, Jahrgang III, 1928, S. 55–86.

**Rott 1933**

Rott, Hans: Bodenseegebiet, 2 Bde (= Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, I), Stuttgart 1933.

**Rott 1934**

Rott, Hans: Alt-Schwaben und die Reichsstädte (= Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, II), Stuttgart 1934.

**Rott 1936–1938**

Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein, 3 Bde., Stuttgart 1936–1938.

**Rott 1936**

Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein, 3 Bde., Bd. 2: Quellen II (Schweiz), Stuttgart 1936.

**Rott 1938**

Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein, 3 Bde., Bd. 3: Text und Gesamtverzeichnis der Künstler und Kunsthandwerker, Stuttgart 1938.

**Rücklin 2000**

Rücklin, Françoise: Konrad Witz et ses commanditaires français, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 57 (2000), S. 105–130.

**Rusconi 2009**

Rusconi, Cecilia: Symbolik und Wissenschaft bei Heymericus de Campo und Nicolaus Cusanus, in: Reinhardt, Klaus (Hg.): Heymericus de Campo: Philosophie und Theologie im 15. Jahrhundert, Regensburg 2009, S. 169–182.

**Sabbadini 1911**

Sabbadini, Remigio: Niccolò da Cusa e i conciliari di Basilea alla scoperta di codici, in: Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienzi morali, storici e filologichi, ser. V., vol. XX, Rom 1911, S. 3–40.

**Sabbadini 1967**

Sabbadini, Remigio: Le scoperte dei codici latini e greci ne'secoli XIV e XV, Florenz 1905; ND con nuove aggiunte e correzioni, Florenz 1967.

**Salm 1959**
Salm, Christian Altgraf zu: Die Wandgemälde der Augustinerkirche in Konstanz, in: Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Freiburg 1959, S. 46– 64.

**Salm 1960**
Salm, Christian Altgraf zu: Zur Frage des «Basler Meisters von 1445», in: Kunstchronik, 13 (1960), S. 291–293.

**Salomon 1969**
Salmon, Pierre: Les Manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane 2: Sacramentaires, Epistolaires, Evangeliaires, Graduals, Missels, Vatikanstadt 1969.

**Sambin 1959**
Sambin, Paolo: Ricerche per la storia della cultura nel secolo XV. La biblioteca die Pietro Donato (1380–1447), in: Bollettino del Museo Civico di Padova, XLVIII (1959), S. 53–98.

**Sammer 1998**
Sammer, Marianne: Der Basilisk. Zur Natur- und Bedeutungsgeschichte eines Fabeltieres im Abendland, München 1998.

**Sander 2008**
Sander, Jochen: Die «Ars Nova» und die europäische Malerei im 15. Jahrhundert, in: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2008, S. 31–37.

**Saroni 2004**
Saroni, Giovanna: La biblioteca di Amadeo VIII di Savoia (1391–1451), Turin u. a. 2004.

**Saurma-Jeltsch 2001**
Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung: Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau, 2 Bde., Wiesbaden 2001.

**Saurma-Jeltsch 2003**
Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Burgund als Quelle höfischen Prestiges and Hort avantgardistischer Kunstfertigkeit. Zur Entfaltung der «ars nova» am Oberrhein, in: Krimm, Konrad / Brüning, Rainer (Hg.): Zwischen Habsburg und Burgund. Der Oberrhein als europäische Landschaft im 15. Jahrhundert, Ostfildern 2003, S. 61–93.

**Schätti 2013**
Schätti, Nicolas: La commande du retable et le décor de la cathédrale, in: Elsig, Fréderic / Menz, Cäsar (Hg.): Konrad Witz. Le maître-autel de la Cathédrale de Genève. Histoire, conservation et restauration, Genf 2013, S. 151–175.

**Schauder 1987**
Schauder, Michael: Der Basler «Heilsspiegelalter» des Konrad Witz und seine Beziehung zur Kunst Jan van Eycks, Magisterabeit Technische Universität Braunschweig, 1987.

**Schauder 1991**
Schauder, Michael: Konrad Witz und die Utrechter Buchmalerei, in: van der Horst, Koert / Klamt, Johann-Christian (Hg.): Masters and Miniatures. Proceedings of the congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands, Dornspijk 1991, S. 137–147.

**Schauder 1992**
Schauder, Michael: Der Basler Heilsspiegelaltar des Konrad Witz – Überlegungen zu seiner ursprünglichen Gestalt, in: Krohm, Hartmut / Oellermann, Eike (Hg.): Flügelaltäre des späten Mittelalters, Berlin 1992, S. 103–122.

**Schauder 1994**
Schauder, Michael: Die Stiftungen der burgundischen Herzogin Isabella von Portugal an die Basler Kartause: Inhalt und Funktion, in: Poznanskie Towarzystwo Przyjaciol Nauk. Sprawozdania Wydzialu Nauk oder Sztuce 112, Poznań 1994, S. 209–217.

**Schauder 2007**
Schauder, Michael: Utrechter Buchmalerei zur Zeit des Basler Konzils, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 58, Heft 3 (2007), S. 23–29.

**Scheiber 1992**
Scheiber, Eduard: Niederländische Buchmalerei. Die Miniaturen des Culemborch-Missales in Brixen, Bozen 1992.

**Scheller 1963**
Scheller, Robert W.: A survey of medieval model books, Haarlem 1963.

**Scheller 1995**
Scheller, Robert W.: Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470), Amsterdam 1995.

**Schenk 2000**
Schenk, Gerrit Jasper: Sehen und gesehen werden. Der Einzug König Sigismunds zum Konstanzer Konzil 1414 im Wandel von Wahrnehmung und Überlieferung (am Beispiel von Handschriften und frühen Augsburger Drucken der Richentalchronik, in: Mauelshagen, Franz / Mauer, Benedikt (Hg.): Medien und Weltbilder im Wandel der Frühen Neuzeit, Augsburg 2000, S. 71–106.

**Schenk 2003**

Schenk, Gerrit Jasper: Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich, Köln, Weimar, Wien 2003.

**Schieler 1885**

Schieler, Kaspar Erich: Magister Johannes Nider aus dem Orden der Prediger-Brüder. Ein Eintrag zur Kirchengeschichte des fünfzehnten Jahrhunderts, Mainz 1885.

**Schiess 2001**

Schiess, Robert: Die Zunft- und Gesellschaftshäuser der Stadt Basel, Basel 2001.

**Schilling 1954**

Schilling, Rosie: The Masters of Egerton 1070 (Hours of René d'Anjou), in: Scriptorium, VIII (1954), S. 272–282.

**Schimmelpfennig 1973**

Schimmelpfennig, Bernhard: Die Zeremonienbücher der römischen Kirche im Mittelalter, Tübingen 1973.

**Schimmelpfennig 1974**

Schimmelpfennig, Bernhard: Die Krönung des Papstes im Mittelalter, dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II. (3.9.1458), in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, 54 (1974), S. 192–270.

**Schleich 2000**

Schleich, Frank: Mittelalterliche Papstvatizinien aus einer Basler Konzilshansschrift, Lizentiatsarbeit Univ. Zürich 2000.

**Schmale 2003**

Schmale, Wolfgang (Hg.): Kulturtransfer: Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Innsbruck 2003.

**Schmid 1968**

Schmid, Alfred A.: Zur Frühgeschichte des Bildnisses in der Westschweiz, in: Deuchler, Florens / Flury-Lemberg, Mechthild / Otavsky, Karel (Hg.): Festschrift für Michael Stettler, Bern 1968, S. 150–166.

**Schmid 1944**

Schmid, Bernhard: Die Kartause Torberg. Einleitung und Erläuterung zu einem unbekannten Grundrissplan vom Jahre 1672, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, 2 (1944), S. 81–111.

**Schmidt 1919**

Schmidt, Philipp: Die Bibliothek des ehemaligen Dominikanerklosters in Basel, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 18 (1919), S. 160–254.

**Schmidt 1938**

Schmidt, Wieland: Die vierundzwanzig Alten Ottos von Passau, Leipzig 1938 (= Palestra 212, 1938).

**Schmidt 1969**

Schmidt, Gerhard: Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Swoboda, Karl M. (Hg.): Gotik in Böhmen. Geschichte und Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei, München 1969, S. 167–321.

**Schmidt 1998**

Schmidt, Peter: Rhin supérieur ou Bavière? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XV^e^ siècle, in: Revue de l'art, 120 (1998), S. 68–88.

**Schmidt 1999a**

Schmidt, Michael: Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert, Regensburg 1999.

**Schmidt 1999b**

Schmidt, Victor M. u. a. (Hg.): Italy and the Low Countries – artistic relations: the fifteenth century; proceedings of the symposium held at Museum Catharijneconvent, Utrecht, 14 March 1994, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, Florenz 1999.

**Schmidt 2005a**

Schmidt, Gerhard: Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Bd. 1: Malerei der Gotik in Mitteleuropa, Bd. 2: Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa, Studien zum Herrscherportrait, Graz 2005.

**Schmidt 2005b**

Schmidt, Peter: Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder: Was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik?, in: Bussmann, Britta u. a. (Hg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin, New York 2005, S. 129–156.

**Schmidt 2006**

Schmidt, Hans-Joachim: Sigismund und das Konzil von Basel, in: Pauly, Michel / Reinert, François (Hg.): Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa, Mainz am Rhein 2006, S. 127–142.

**Schmitt/Cetto 1942**

Schmitt, Georg / Cetto, Anna-Maria: Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1942.

**Schneider 1915**

Schneider, Hans: Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460–1480, Basel 1915.

**Schneider 1978a**

Schneider, Hans: Die Siegel des Konstanzer Konzils. Ein Beitrag zur Geschichte der spätmittelalterlichen Reformkonzile, in: Annuarium historium conciliorum, 1 (1978), S. 310–345.

**Schneider 1978b**

Schneider, Hans: Die Halbbulle Felix V. Zur Immitation kurialen Kanzleigebrauchs in der Basler Konzilskanzlei, in: Annuarium Historiae Conciliorum, 17/1 (1985), S. 457–463.

**Schneider / Schwaetzer / de Mey / Bocken 2010**

Schneider, Wolfgang Christian / Schwaetzer, Harald / De Mey, Marc / Bocken, Inigo (Hg.): «videre et videri coincidunt» – Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Münster 2010.

**Schnell 2000**

Schnell, Rüdiger: Was haben Schachspiel und Ehe gemeinsam? Zum Goldenen Spiel des Basler Dominikaners Meister Ingold (1432), in: Slanička, Simona (Hg.): Begegnungen mit dem Mittelalter in Basel: eine Vortragsreihe zur mediävistischen Forschung, Basel 2000, S. 91–121.

**Schneller 1861**

Schneller, Josef: Lucern's St. Lukas-Bruderschaft und deren vorzüglichere Mitglieder. Ein Beitrag zur hierseitigen Kunstgeschichte, Lucern 1861.

**Schnitzler 1996**

Schnitzler, Norbert: Ikonoklasmus – Bildersturm, München 1996.

**Schofield 1980**

Schofield, A. N. Edward D.: Art. «Basel-Ferrara-Florenz I», in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 5, Berlin 1980, S. 284–289.

**Schönberg 1879**

Schönberg, Gustav: Finanzverhältnisse der Stadt Basel im 14. und 15. Jahrhundert, Tübingen 1879.

**Schröder 1882**

Schröder, Edward: Das goldene Spiel von Meister Ingold, Strassburg 1882.

**Schroth 1948**

Schroth, Ingeborg: Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein, Freiburg i. Br. 1948.

**Schulz 1999**

Schulz, Knut (Hg.): Handwerk in Europa vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit, München 1999.

**Schulz 1976**

Schulz, Werner: Andreaskreuz und Christusorden. Isabella von Portugal und der burgundische Kreuzzug, Freiburg i. Ü. 1976.

**Schwaetzer 2009**

Schwaetzer, Harald: Bunte Geometrie. Die Farben im Sigillum aeternitatis des Heymericus de Campo im Kontext von Malerei und Philosophie, in: Reinhart, Klaus (Hg.): Heymericus de Campo: Philosophie und Theologie im 15. Jahrhundert, Regensburg 2009, S. 183–204.

**Schwaetzer/Zeyer 2008**

Schwaetzer, Harald / Zeyer, Kirstin (Hg.): Das europäische Erbe im Denken des Nikolaus von Kues. Geistesgeschichte als Geistesgegenwart, Münster 2008.

**Schwart/Lerner 1994**

Schwartz, Orit / Lerner, Robert E.: Illuminated propaganda. The origins of the «Ascende calve» pope prophecies, in: Journal of Medieval History, 20 (1994), S. 157–191.

**Scott 1980**

Scott, Margaret: The history of dress series. Late gothic Europe, 1400–1500, London u. a. 1980.

**Sella 1937–1946**

Sella, Pietro (Hg.): I sigilli dell'Archivio Vaticano, Vatikanstadt 1937–1946.

**Senger 1971**

Senger, Hans Gerhard: Die Philosophie des Nikolaus von Kues vor dem Jahre 1440. Untersuchungen zur Entwicklung einer Philosophie in der Frühzeit des Nikolaus (1430–1440), Münster 1971.

**Sieben 1984**

Sieben, Hermann Josef: Die Konzilsidee des lateinischen Mittelalters 847–1378, Paderborn 1984.

**Sieben 1990**

Sieben, Hermann Josef (Hg.): Konzilsdarstellung – Konzilsvorstellungen, 1000 Jahre Konzilsikonographie aus Handschriften und Druckwerken, Würzburg 1990.

**Sieber-Lehmann 2000**

Sieber-Lehmann, Claudius: Im Kräftefeld auswärtiger Mächte: Basel im ausgehenden 15. Jahrhundert, in: Kreis, Georg (Hg.): Basel, Geschichte einer städtischen Gesellschaft, Basel 2000, S. 325–328.

**Sieber-Lehmann 2007**

Sieber-Lehmann, Claudius: Basel und «sein» Konzil, in: Müller, Heribert / Helmrath, Johannes (Hg.): Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institution und Personen, Ostfildern 2007, S. 173–204.

**Sieberg 1951**

Sieberg, Werner: Studien zur Diplomatie des Basler Konzils, Diss. Univ. Heidelberg, 1951.

**Signori 2007**

Signori, Gabriela (Hg.): Das Siegel. Gebrauch und Bedeutung, Darmstadt 2007.

**Simon 2002**

Simon, Achim: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert, Berlin 2002.

**Simon 1988**

Simon, Walter: Ergänzungsband zur Faksimileausgabe des Cod. Vat. Ross. 374, Weissagungen über die Päpste, Zürich 1988.

**Skinner 1989**

Skinner, Quentin: Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher, in: Belting, Hans / Blume, Dieter (Hg.): Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder, München 1989, S. 85–103.

**Slanicka 2000**

Slanicka, Simona (Hg.): Begegnungen mit dem Mittelalter in Basel. Eine Vortragsreihe zur mediävistischen Forschung, Basel 2000.

**Smith 1979**

Smith, Jeffrey Chipps: The artistic patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419–1467), Diss. Ann Arbor, 1979.

**Sommé 1989**

Sommé, Monique: Le testament d'Isabelle de Portugal et la dévotion moderne, in: Publications de Centre Européen d'Etudes burgondo-médianes 29 (1989), S. 27–45.

**Sommé 1998**

Sommé, Monique: Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XV$^{e}$ siècle, Villeneuve d'Ascq 1998.

**Sonkes 1969**
Sonkes, Micheline: Dessins du XV^e siècle: Groupe van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maitre, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style, Brüssel 1969.

**Späth 2008**
Späth, Markus: Mikroarchitektur zwischen Repräsentation und Identitätsstiftung: Die Siegelbilder englischer Klöster und Kathedralkapitel im 13. Jahrhundert, in: Kratzk, Christine / Albrecht, Uwe (Hg.): Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, Beiträge der gleichnamigen Tagung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 26. bis 29. Oktober 2005, Leipzig 2008, S. 253–277.

**Späth 2009**
Späth, Markus (Hg.): Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter: Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch, Köln 2009.

**Spencer 1978**
Spencer, John R.: Filarete's bronze doors at St Peter's: A cooperative project with complications of chronology and technique', in: Paoletti, John T. / Stedman Sheard, Wendy (Hg.): Collaboration in Italian Renaissance art, New Haven 1978, S. 33–57.

**Staehelin 1916**
Staehelin, Wilhelm Richard: Wappen aus den Konzilstagen 1431–1449, in: Schweizer Archiv für Heraldik, 1 (1916), S. 1–12, 64–70, 138–146.

**Staehelin 1917**
Staehelin, Wilhelm Richard: Wappenbuch der Stadt Basel, Basel 1917.

**Stange 1951**
Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Bd. 4, München, Berlin 1951.

**Starn 1994**
Starn, Randolph: Ambrogio Lorenzetti, The Palazzo pubblico, Siena, New York 1994.

**Steiner 1988**
Steiner, Peter B.: Tintorettos «Himmelfahrt Mariae» aus dem Bamberger Dom und die Erneuerung der kirchlichen Kunst in Süddeutschland nach dem Konzil von Trient, in: Petzet, Michael (Hg.): Die Bamberger «Himmelfahrt Mariae» von Jacopo Tintoretto: internationales Kolloquium in München, 27. und 28. Januar 1986 und Restaurierungsbericht / Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1988, S. 53–60.

**Stejskal/Voit 1991**

Stejskal, Karel / Voit, Petr: Iluminované rukopisy doby husitské, Ausst.-Kat., Prag 1991.

**Sterling 1971**

Sterling, Charles: Observations on Petrus Christus, in: The Art Bulletin, 53 (1971), S. 1–26.

Sterling 1983 Sterling, Charles: Enguerrand Quarton: Le Peintre de la Pietà d'Avignon, Paris 1983.

**Sterling 1986**

Sterling, Charles: L'influence de Konrad Witz en Savoie, in: Revue de l'art, 71 (1986), S. 17–32.

**Stieber 1978**

Stieber, Joachim W.: Pope Euginius IV, the Council of Basel and the secular and ecclesiastical authorities in the Empire. The conflict over supreme authority and power in the Church (Studies in the History of Christian Thought 13), Leiden 1978.

**Stieber 1992**

Stieber, Joachim W.: Amédée VIII et le concile de Bâle, in: Andenmatten, Bernard / Paravicini Bagliani, Agostino (Hg.): Amédée VIII – Félix V premier duc de Savoie et pape (1383–1451), Lausanne 1992, S. 339–362.

**Stieldorf 1970**

Stieldorf, Andrea: Siegelkunde. Basiswissen, Hannover.

**Stirnemann/Rabel 2005**

Stirnemann, Patricia / Rabel, Claudia: The «Trés Riches Heures» and two artists associated with the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck, in: Burlington Magazine, 147 (2005), S. 534–538.

**Straub 1988**

Straub, Theodor: Bayern im Zeichen der Teilungen und Teilherzogtümer, in: Spindler, Max / Kraus, Andreas (Hg.): Handbuch der bayerischen Geschichte, 2. Bd., München 1988, S. 196–287.

**Strauss 1912**

Strauss, Bruno: Der Übersetzer Nicolaus von Wyle, in: Palaestra CXVIII, Berlin 1912.

**Strnad 1979**

Strnad, Alfred A.: Bessarion verstand auch Deutsch, in: Gatz, Erwin (Hg.): Römische Kurie, kirchliche Finanzen, Vatikanisches Archiv: Studien zu Ehren von Hermann Hoberg, Bd. 2, Rom 1979, S. 869–881.

**Strnad/Walsh 1991**

Strnad, Alfred A. / Walsh, Katherine: Basel als Katalysator. Persönliche und geistige Kontakte der habsburgischen Erbländer im Umfeld des Konzils, in: Rück, Peter (Hg.): Die Eidgenossen und ihre Nachbarn, Marbach an der Lahn 1991, S. 131–191.

**Stückelberg 1903**

Stückelberg, Ernst: Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters, Zürich 1903.

**Stückelberg 1925**

Stückelberg, Ernst Alfred: Die Totenschilde der Kartäuserkirche in Basel, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 23 (1925), S. 281–296.

**Suckale 1993**

Suckale, Robert: Johannes von Metz, ein Altersgenosse Stefan Lochners: der Oberrhein als Zentrum kunstlerischer Innovation in der Konzilszeit, in: Zehnder, Frank Günter (Hg.): Stefan Lochner Meister zu Köln: Herkunft, Werk, Wirkung, Katalog Wallraf-Richartz Museum Köln, Köln 1993, S. 35–46.

**Suckale 1998**

Suckale, Robert: Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'«ars nova» en Haute Rhénanie au XV$^{e}$ siècle, in: Revue de l'Art, 120 (1998), S. 58– 67.

**Suckale 2001**

Suckale, Robert: Rogier van der Weyden und die Kunst Italiens, in: Städel-Jahrbuch, 18 (2001), S. 37–58.

**Sudmann 2005**

Sudmann, Stefan: Das Basler Konzil. Synodale Praxis zwischen Routine und Revolution, Frankfurt am Main u. a. 2005.

**Suida 1909**

Suida, Wilhelm: A newly-discovered picture by Conrad Witz, in: Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. 15, no. 74 (1909), S. 107–109.

**Swoboda 1969**

Swoboda, Karl M. (Hg.): Gotik in Böhmen. Geschichte und Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei, München 1969.

**Tacke/Irsigler 2011**

Tacke, Andreas / Irsigler, Franz (Hg.): Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2011.

**Tatzreiter 1994**

Tatzreiter, Richard: Zwischen Schisma und Union, Das ökumenische Konzil von Basel-Ferrara-Florenz (1431–1439) in seiner geschichtlichen Bedeutung für die Unions-

bestrebungen und Unionsverhandlungen zwischen lateinischer und byzantinischer Kirche, [o.O.] 1994.

**Terzoli 2005**

Terzoli, Maria Antonietta: Aeneas Silvius Piccolomini und Basel (Enea Silvio Piccolomini e Basilea), Basel 2005.

**Terzoli 2006**

Terzoli, Maria Antonietta (Hg.): Enea Silvio Picclomini. Uomo di lettere e mediatore di culture. Gelehrter und Vermittler der Kulturen, Internationaler Studienkongress, Basel 21.–23. April 2005, Basel 2006.

**Thielemann 2002**

Thielemann, Andreas: Altes und Neues Rom: Zu Filaretes Bronzetür. Ein Drehbuch, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 63 (2002), S. 33–70.

**Thürlemann 1993**

Thürlemann, Felix: Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grablegung: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins, in: Pantheon, 51 (1993), S. 18–45.

**Thürlemann 2002**

Thürlemann, Felix: Robert Campin, der Meister von Flémalle, München 2002.

**Thurmann 1987**

Thurmann, Peter: Symbolsprache und Bildstruktur. Michael Pacher, der Trinitätsgedanke und die Schriften des Nikolaus von Kues, Frankfurt am Main u. a. 1987.

**Thurner 2002**

Thurner, Martin (Hg.): Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien, Berlin 2002.

**Tönnesmann 2006**

Tönnesmann, Andreas: Enea Silvio und die Architektur, in: Terzoli, Maria Antonietta (Hg.): Enea Silvio Picclomini. Uomo di lettere e mediatore di culture. Gelehrter und Vermittler der Kulturen, Internationaler Studienkongress, Basel, 21.–23. April 2005, Basel 2006, S. 313–340.

**Toussaint 1942**

Toussaint, Joseph: Les relations diplomatiques de Philippe le Bon avec le Concile de Bâle (1431–1449), Leuven 1942.

**Troescher 1954**

Troescher, Georg: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800, Baden-Baden 1954.

**Troescher 1966**

Troescher, Georg: Burgundische Malerei, Berlin 1966.

**Troescher 1967**

Troescher, Georg: Die Pilgerfahrt des Robert Campin. Altniederländische und südwestdeutsche Maler in Südfrankreich, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 9 (1967), S. 100–134.

**Tschudin 1955**

Tschudin, Friedrich Walter: Alte Basler Papiermarken, 2 Bde., Basel 1955.

**Tschudin 1991**

Tschudin, Peter F.: Schweizer Papiergeschichte, Basel 1991.

**Überwasser 1955**

Überwasser, Walter: Konrad Witz und sein Konzilsaltar in Basel zur Versöhnung von Ost und West des Abendlandes, in: Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 3, Berlin 1955, S. 25–27.

**Überwasser 1956**

Überwasser, Walter: Die Kirche von Blansingen und ihre Bilder, in: Badische Heimat, 36 (1956), S. 81–102.

**Überwasser 2005**

Überwasser, Walter: Die Peterskirche zu Blansingen, Regensburg 2005.

**Vagedes 1981**

Vagedes, Arnulf: Das Konzil über dem Papst? Die Stellungnahmen des Nikolaus von Kues und des Panormitanus zum Streit zwischen dem Konzil von Basel und Eugen IV., 2 Bde., Paderborn 1981.

**van Buren/Edmunds 1974**

van Buren, Anne / Edmunds, Sheila: Playing cards and manuscripts: Some widely disseminated fifteenth-century model sheets, in: The Art Bulletin, 1 (1974), S. 12–30.

**Vandenberghe 1992**

Vandenberghe, Stéphane: Brügger Bildhauerkunst und Kunstgewerbe in Europa, in: Vermeersch, Valentin (Hg.): Brügge und Europa, Antwerpen 1992, S. 298–317.

**van der Horst / Klamt 1991**

van der Horst, Koert / Klamt, Johann-Christian (Hg.): Masters and miniatures. Proceedings of the congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10–13 December 1989), Gent 1991.

**van Dieten**

van Dieten, Jan Louis: Art. «Ferrara-Florenz», Konzil von, in: LexMa, Bd. 4, München 1989, Sp. 390–393.

**van Haegen 2001**

van Haegen, Pierre Louis: Der Der frühe Basler Buchdruck, Ökonomische, soziopolitische und informationssystematische Standortfaktoren und Rahmenbedingungen, Basel 2001.

**van Miegroet 1986**

van Miegroet, Hans J.: De invloed van de vroege Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15de eeuw op Konrad, Brüssel 1986 (= Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der schone kunsten; Nr. 42)

**Vavra 1984**

Vavra, Elisabeth: Art. «Kunst», in: Kühnel, Harry (Hg.): Alltag im Spätmittelalter, Graz 1984, S. 271–353.

**Végh 1993**

Végh, János: Die Bildnisse Kaiser Sigismunds von Luxemburg: Typus und Individuum in den Herrscherdarstellungen am Ende des Mittelalters, in: Gaehtgens, Thomas W. (Hg.): Künstlerischer Austausch: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992, Bd. II, Berlin 1993, S. 127–138.

**Vermeersch 1976**

Vermeersch, Valentin: Grafmonumenten te Brügge voor 1578, 3 Bde., Brügge 1976.

**Vernet 1961**

Vernet, André: Les manuscrits grecs de Jean de Raguse († 1443), in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 61 (1961), S. 75–108.

**Voigt 1960**

Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, oder, das erste Jahrhundert des Humanismus, 2 Bde., Berlin 1960.

**Voigt 1973**

Voigt, Klaus: Italienische Berichte aus dem spätmittelalterlichen Deutschland. Von Francesco Petrarca zu Andrea de' Franceschi (1333–1492), Stuttgart 1973.

**von der Hardt 1697–1742**

von der Hardt, Hermann: Magnum oecumenicum Constantiense concilium, Frankfurt, Leipzig, Helmstedt 1697–1742.

**von Greyerz 2006**

von Greyerz, Kaspar: Basel zur Holbein-Zeit, in: Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532, Katalog Kunstmuseum Basel 2006, München u. a. 2006, S. 72–78.

**von Heusinger 1953**

Heusinger, Christian von: Studien zur oberrheinischen Buchmalerei und Graphik im Spätmittelalter, Diss. Univ. Freiburg i. Br., 1953.

**von Heusinger 1959**

von Heusinger, Christian: Spätmittelalterliche Buchmalerei in oberrheinischen Frauenklöstern, in: Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, 107 (1959), S. 136–160.

**von Naredi-Rainer 2007**

von Naredi-Rainer, Paul u. a. (Hg.): Kunst in Tirol, Innsbruck 2007, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, S. 523–526.

**von Scarpatetti 1974**

Scarpatetti, Beat Matthias von: Die Kirche und das Augustiner-Chorherrenstift St. Leonard in Basel, Basel, Stuttgart 1974.

**von Scarpatetti 2015**

von Scarpatetti, Beat: Die Rechnungsbüchlein der Basler Münsterfabrik im Spätmittelalter, in: Freunde der Basler Münsterbauhütte: Jahresbericht 2015, S. 44–53.

**von Schlosser 1902**

von Schlosser, Julius: Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XIX (1902), S. 279–286 und 318–326.

**von Wilckens 1975**

von Wilckens, Leonie: Die Prophetie über die Päpste in deutschen Handschriften, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 28 (1975), S. 171–180.

**Wacker 2002**

Wacker, Gisela: Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke, Diss. Univ. Tübingen, 2002.

**Wackernagel 1885**

Wackernagel, Rudolf: Andrea Gatari von Padua. Tagebuch der Venezianischen Gesandten beim Concil zu Basel (1433–1435), in: Basler Jahrbuch 1885, S. 1–58.

**Wackernagel 1889**

Wackernagel, Rudolf: Das Lehenbuch des Bistums Basel, in: Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 4 (1889), S. 267–270.

**Wackernagel 1890/91**

Wackernagel, Rudolf: Die Glasgemälde der Basler Kartause, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Jg. 23, 1890, S. 369–381 und Jg. 24, 1891, S. 432–435.

**Wackernagel 1911**

Wackernagel, Rudolf: Geschichte der Stadt Basel II, Basel 1911.

**Wagner 2008**

Wagner, Berit: Bilder ohne Auftraggeber: der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert, mit Überlegungen zum Kulturtransfer, Diss. Univ. Bern, 2008.

**Wagner 2014**

Wagner, Berit: Bilder ohne Auftraggeber: der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert mit Überlegungen zum Kulturtransfer, Petersberg 2014.

**Warburg 1902**

Warburg, Aby: Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien I, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 23 (1902), S. 247–66.

**Warburg 1920**

Warburg, Aby: Heidnisch-antike Weissagungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Philosophisch Historische Klasse, 26, Heidelberg 1920.

**Warnke 1980**

Warnke, Martin: Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge, in: Hofmann, Werner / Syamken, Georg / Warnke, Martin: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt am Main 1980, S. 53–83.

**Weissen 1995**

Weissen, Kurt: Die Bank von Cosimo und Lorenzo de' Medici am Basler Konzil (1433–1444), in: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 82/3 (1995), S. 350–386.

**Weissen 2001**

Weissen, Kurt: Florentiner Bankiers und Deutschland 1275–1475, Habilitationsschrift Basel 2001, S. 117, Onlinepublikation, Zugriff 03.05.2011, http://kweissen.ch/docs/weissen%20-%202000%20-%20Habil%20-%20ganz.pdf

**Wenzel 2006**

Wenzel, Horst: Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur, in: Ders. / Jaeger, Stephen C. (Hg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten, Berlin 2006, S. 17–43.

**Wenzel/Jaeger 2006**

Wenzel, Horst / Jaeger, Stephen C. (Hg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten, Berlin 2006.

**Werner 1995**

Werner, Michael: Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kulturtransfer-Forschung, in: Jordan, Lothar / Kortländer, Bernd (Hg.): Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa, Tübingen 1995, S. 20–33.

**Werner 2005**

Werner, Michael: Transfer und Verflechtung. Zwei Perspektiven zum Studium soziokultureller Interaktionen, in: Mitterbauer, Helga / Scherke, Katharina (Hg.): Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart. Wien 2005, S. 95–108.

**Werner/Zimmermann 2002**

Werner, Michael / Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft, 28/4 (2002), S. 607–636.

**Werner/Zimmermann 2004**

Werner, Michael / Zimmermann, Bénédicte: De la comparaison à l'histoire croisée. Paris u. a. O. 2004.

**Widmer 1959**

Widmer, Berthe: Enea Silvios Lob der Stadt Basel und seine Vorlagen, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 58/59 (1959), S. 111–138.

**Widmer 1960**

Widmer, Berthe (Hg.): Enea Silvio Piccolomini. Papst Pius II. Ausgewählte Texte aus seinen Schriften, Basel, Stuttgart 1960.

**Widmer 1990**

Widmer, Berthe: Kulturelles Leben in Basel unter dem Einfluss des hier tagenden Konzils (1431–1449), in: Unsere Kunstdenkmäler, 2 (1990), S. 139–151.

**Wilhelm 1983**

Wilhelm, Johannes: Augsburger Wandmalerei 1368–1530. Künstler, Handwerker und Zunft, Augsburg 1983.

**Wilhelmi 2002**

Wilhelmi, Thomas: Humanistische Gelehrsamkeit im Umkreis der Basler Kartause, in: Lorenz, Sönke (Hg.): Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski, Stuttgart 2002, S. 21–27.

**Wilson/Wilson 1984**
Wilson, Adrian / Wilson, Joyce Lancaster (Hg.): A medieval mirror. Speculum humanae salvationis 1324–1500, Berkely, Los Angeles, London 1984.

**Wingenroth/Gröber 1908/09**
Wingenroth, Max / Gröber, Konrad: Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg, Bischofs von Konstanz, und die Malerei während des Konstanzer Konzils, in: Schau ins Land, Teil 1, 1908, S. 69–104 u. Teil 2, 1909, S. 17–48.

**Wirth 2000**
Wirth, Jean: Soll man Bilder anbeten?: Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient, in: Dupeux, Cécile / Jezler, Peter (Hg.): Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille? Katalog Bernisches Historisches Museum, München 2000, S. 28–37.

**Witzig-Hager 2004**
Witzig-Hager, Madelaine: Der Feldbacher Altar – ein Spiegel der niderländischen ars nova am Bodensee, Lizentiatsarbeit Universität Zürich 2004.

**Wohlmuth 1990**
Wohlmuth, Josef: Bild und Sakrament im Konzil von Trient, in: Stock, Alex (Hg.): Wozu Bilder im Christentum?: Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990, S. 87–103.

**Wolff, Martha 1982**
Wolff, Martha: Some manuscript sources for the Playing-Card Master's Number Cards, in: The Art Bulletin, vol. 64, no. 4 (1982), S. 587–600.

**Wolff 2002**
Wolff, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.

**Wolff 2009**
Wolff, Ruth: «Siegel-Bilder»: Überlegungen zu Bildformularen und -ebenen am Beispiel italienischer Siegel um 1300, in: Späth, Markus (Hg.): Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch, Köln u. a. 2009, S. 149–166.

**Woolridge Rowlands 1983**
Woolridge Rowlands, Eliot: Filippo Lippi's stay in Padua and its impact on his art, Ann Arbor, Mi. 1983.

**Worm 2008**
Worm, Andrea: Das illuminierte Wort. Bildprogramme und Erzählstrukturen historisierter Initialen zur Genesis, in: Ehrich, Susanne / Ricker, Julia (Hg.): Mittelalterliche Weltdeutung in Wort und Bild, Weimar 2008, S. 99–132.

**Wüstefeld 1990**
Wüstefeld, Wilhelmina C. M.: Der Meister der Katharina von Kleve, ca. 1430–1460, in: Defour, Henri u. a. (Hg.): Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei, Stuttgart, Zürich 1990, S. 146–184.

**Zadnikar 1983**
Zadnikar, Marijan (Hg.): Die Kartäuser, Köln 1983.

**Zanichelli 1994**
Zanichelli, Giuseppa Z.: Luminatum et ligatum fuit de manu mea. Codici miniati padani: scriptoria e commitenza, Catalogo della mostra Parma 1995, Galleria Nazionale, Parma 1994.

**Zippel 1963**
Zippel, Gianni: Gli inizi dell'Umanesimo tedesco e l'Umanesimo italiano nel XV secolo, in: Bollettino dell? Istituto storico Italiano per il medio evo, 75 (1963), S. 345–389.

# Personenregister

Alemagna, Giovanni d' (Giovanni da Ulma, Giovanni Teutonico) 37, 204
Alfons V., König von Aragón-Neapel-Sizilien 21
Albergati, Niccolò 22, 29, 102, 117, 123, 125, 128, 129, 132, 147, 171–174
Aleman, Ludwig von 20, 144f., 151, 155f., 201 (Fn. 89)
Alexander V., Papst 220, 229
Amaral, Ludovicus de 148
Andlau, von (Familie) 146
Angelico, Fra 245, 279
Angler, Gabriel 32f.
Appulbius, Robertus 143f., 147, 150
Arnoldi, Heinrich 125, 130 (Fn. 39)
Aurispa, Giovanni 25, 181 (Fn. 5)

Bally, Jeanne de 166
Bapteur, Jean 36f., 205, 276
Baldo da Monterchio, Giovanni di 194f., 200
Beaumetz, Jean de 107
Beinheim, Heinrich von 146
Belle, Yolente 169
Bembo, Bonifacio 241, 245, 286
Benedikt XI., Papst 222
Benedikt XIII., Papst 220 (Fn. 170), 227
Bernards, Catherine 166
Besozzo, Michelino Molinari da 247
Bessarion, Basilius 278
Billant, Pierre du 40
Bonifaz VIII., Papst 213, 221
Bonifaz IX., Papst 214, 217, 219, 235
Bossio, Franziskus von 155
Brogny, Jean de 55f.
Brouwer, Adolf 128, 130
Brown, Thomas 150
Bruni, Leonardo 51, 53
Bruno von Köln 135–140
Bryde, Joos 169
Büchel, Emanuel 135 (Fn. 63), 139, 156 (Fn. 165)
Buer, Albert 128–130
Buldesdorf, Nikolaus von 235

Caccia, Stefano 25, 29
Campin, Robert 32, 36, 38, 97f., 101, 106, 110, 166f.
Campo, Heymericus de 28, 280
Candia, Anthonius de 76, 285
Capodilista, Giovanni Francesco 46
Capra, Bartolomeo della 149
Capranica, Domenico 48
Carillo, Alfons, Kardinal 129, 132, 151, 155
Cartagena, Alfonso (Alonso de Santa María de Cartagena) 38, 148
Cennini, Cennino 63
Cervalos, Johannes von 148
Cervantes, Johannes de 147
Cesarini, Guilliano 18f., 20, 24, 40, 92, 117, 131 (Fn. 41), 132
Coblenz, Peter von 152
Cölestin V., Papst 210, 221
Colombe, Jean 275
Colonia, Juan de (Hans von Köln) 38f.
Constance, Hance de 97
Correr, Antonio 259f.
Cortese, Cristoforo 199
Cosenza, Telesforo di 235
Culemborg, Zweder von 38, 99f. 132, 155, 186f.

Daret, Jacques 102
Donato, Pietro 25, 184, 193–205, 207
Doupont, Amaury 166
Dour, Jean de 161
Dousa, Georgius 215
Dubos, Jean 166f.
Dupont, Isabelle 166

Ensinger, Matthäus 36, 93–95, 119
Eselweg, Johannes 127f.
Eugen IV., Papst 18–24, 115–117, 188f., 222, 231, 255–258, 278
Escornaix, Marguerite d' 162
Eyck, Barthélemy d' 110f., 269f.
Eyck, Hubert van 97, 100
Eyck, Jan van 84, 97, 100, 104–106, 117, 185

Fabri, Felix 45
Felix V. (Amadeus VIII.), Papst 16, 20f. 48, 53f., 56, 78, 115, 188f., 205–209, 231, 235f., 251, 256, 260–262, 286f.
Ferdinand II., von Tirol 237
Filarete 278
Fiore, Joachim de 211
Fontaine, Jean de 168
Francesca, Piero della 246, 279
Friedrich I. Barbarossa 141
Friedrich II., röm.-dt. König und Kaiser 244
Friedrich III., röm.-dt. König und Kaiser 20, 66, 78
Friedrich zu Rhein 73, 152, 187–193

Gallion, Robert 155
Gatari, Andrea 40, 45–48, 117, 202, 246f.
Gilgenberg, Hans 72, 83
Glaser, Ludman 152
Glaser, Michel 72, 152
Gobierde, Marguerite 164
Golin, Bartholome 77
Gozzoli, Benozzo 228, 279
Grassi, Giovannino de 247
Grautwaut, Kean de 164
Grautwaut, Nicaise de 164f.
Gregor VII., Papst 260
Gregor XI., Papst 214
Gregor XII., Papst 219, 227
Grübel, Heinrich 137f.
Guicciardini (Familie) 136f.
Guise, Constantin 139

Hachberg, Otto III. von 84
Hager, Claus 76
Halbysen d.Ä., Heinrich 265
Haller, Jost 75, 134
Hamaide, Thierry de la 165
Hannekart, Jacquemart 166
Harlebeke, Catherine de 161
Hasenburg, Zbyněk von 199
Herentals, Petrus de 99, 186
Hus, Jan 248

Innozenz III., Papst 261
Innozenz VII., Papst 219
Isabella von Portugal 124, 128, 131–133, 148, 151, 157–176, 286

Jean de Valois, Duc de Berry 244, 284
Johannes VIII. Paläologos 23–25, 246, 278f.
Johannes XXII., Papst 224
Johannes XXIII., Papst 211, 221, 227, 229
Joseph II., Patriarch von Konstantinopel 23f., 246, 278
Juan II., König von Kastilien 148, 151
Jünteler, Margareta 267
Jünteler, Bernhard 267

Karl der Kühne 148, 167, 172, 159
Kleve, Katharina von 209, 248, 269
Kleve, Margarethe von 78
Kremer, Bernhard 76, 285
Kues, Nikolaus von 20, 23, 25–29, 33, 57, 117, 256–260

Laib, Conrad 86
Lambecius, Petrus 215
Lamy, Péronet 77, 193f., 205–209, 287
Langdon, Johannes 150f., 155f.
Lauber, Diebold 249
Lederhoser, Johann 138
Le Franc, Martin 29, 206
le Maire, Jeanne 162
Leo VI., byzant. Kaiser 212f., 215
li Rois, Brice 164
Lippi, Fra Filippo 103, 204
Lochner, Stefan 86, 117
Lorenzetti, Ambrogio 56, 58, 284
Ludwig VIII. von Bayern-Ingolstadt 148
Ludwig, Herzog von Savoyen 205f.
Lüdenscheid, Heinrich Kotlo von 127
Lusignan, Hugo de 99f., 186f.

Mairesse, Isabelle 164
Malstein, Peter von 72, 76
Mantegna, Andrea 37
Martin V., Papst 18, 200, 221, 228

Masaccio 96
Meder, Clawsen 93f.
Medici, Cosimo de' 279
Medici, Giovanni di Cosimo de' 103
Megenberg, Konrad von 249
Meister des Jünteler-Epitaphs 266f.
Meister E. S. 134, 266
Meister Ingold 240
Meister von 1445 83–85
Meister von 1446 266
Meister von Boucicaut 194
Meister der Colmarer Kreuzigung 191
Meister von Flémalle 108f., 111, 167
Meister von Sierentz 66, 84, 134, 271
Meister der Spielkarten 134, 207–209, 231, 238, 248, 265f., 287
Meister von Uttenheim 270f.
Meister der Vullenhoe-Bibel 99, 183–186
Meister des Zbyněk von Hasenburg 197, 199
Meister des Zweder van Culemborg 98f.
Metz, François de 54–56, 58
Mézières, Philippe de 163
Moiien, Jean 162
Moncada, Odo de 151
Monte Canito, Johannes de 147
Monthouz, Philibert de 276f.
Moser, Lukas 84, 86
Multscher, Hans 86, 109

Neustück, Johann Jacob 139
Ner, Johannes 146
Nikolaus, Dominikanermönch 192
Nikolaus III., Papst 212–215, 217, 219
Nikolaus IV., Papst 220
Noxeto, Petrus de 25
Nuñez, Alvaro 148

Ockham, Wilhelm von 13f.
Oening, Hans 267
Oening d.J., Hans 267
Offenburg, Henman 66, 143
Ornós, Jordi d' (Georg von Ornós) 130, 132f., 135, 151

Panigallis, Andreas de 136
Paris, Peter von 77
Pavia, Belbello da 247
Paschalis II., Papst 260
Petrus Christus 37, 168–170, 286
Phébus, Gaston 244
Philipp der Gute 145, 159, 167, 169, 174f., 244
Piccolomini, Enea Silvio (Pius II.) 13, 25f., 28f., 33, 45, 48–53, 56f., 58, 60, 63–68, 78, 165, 284
Pietro, Zanino di 199
Pinocti, Guillermo 208
Pisanello, Antonio 25, 39, 246f., 279
Pisani, Ugolino 25
Pius II., Papst, siehe Piccolomini, Enea Silvio
Pizolpasso, Francesco 25, 182 (Fn. 6)
Plouvier, Etienne 135
Plovis, Peter von 77
Pollart, Johannes 144
Polton, Thomas 128, 151, 155f., 157
Pontanus, Ludovicus 155
Prischuch, Thomas 211f., 227
Prokop, Andreas 78

Ragusa, Johannes Stojkovic von 25, 123, 209f.
Reich, Peter 146, 151
Reno, Johannes 106
René I. d'Anjou 23, 40, 111
Rheinfelden, Johannes von 238f., 240
Richental, Ulrich 248
Röllis, Hans 76, 285
Rotberg, von (Familie) 146f.
Rote, Peter von 76
Rudolph IV., Erzherzog von Österreich 190
Rüsch, Nikolaus (Meister Lawelin) 72f., 74, 78, 87f., 133, 139
Rutenzwig, Hans 165
Rynesse, Petrus de 145

Saint Michel, Jean de 147
Schenkenstein, Graf Wilhelm IV. Schenk von 272–274
Schlettstadt, Hans von (Tiefental, Hans von) 74f., 107
Segovia, Johannes von 25, 78, 117, 235, 254

Senn von Münsingen, Johann 190
Sequeira, Domingos Antonio de 167 (Fn. 221)
Sigismund, röm.-dt. König und Kaiser 19, 23, 39f., 117, 138, 278
Sliffer, Cristen 149
Sluter, Claus 106, 108
Spinelli, Parri 57 (Fn. 221)
Steinbeck, Winand 125
Steinacker, Heinrich 72, 76
Stock, Hans Ludman 76
Stocker, Hans 73f., 139, 191
Stockt, Vrancke van der 39f.
Succa, Antoine de 169
Sünder, Kaspar 138
Switzer (Schweizer), Heinrich 78, 189

Teck, Ludwig von 155
Traversari, Ambrogio 25, 278
Trilline, Petrus de la 149
Tscheni, Claus 76
Tychter, Hans 76, 285
Tudeschi, Niccolò 25

Ungarn, Johannes von 125f.
Urban II., Papst 260
Utrechter Meister 186

Vechta, Konrad von 197
Visconti, Filippo Maria 23, 245
Visen, Jean de 171
Visen, Louis de 171
Vitelleschi, Bartolomeo 54
Vullenhoe, Heinrich von 184

Wardenberg, Johann Maiger von 80, 157, 231
Wenzel IV. 191, 197
Werdenberg-Trochtelfingen, Agnes von 272
Weyden, Rogier van der 32, 72, 105, 166–168
Witz, Hans 37, 274f.
Witz, Konrad 15, 34–36, 52–63, 86–120, 229–232, 236–238, 240–251, 266–271, 275–277, 283–285, passim
Wolkenstein, Oswald von 273

Wülflinger, Rudolf 137, 149
Wurstisen, Christian 141–143
Wyle, Nikolaus von 48

Zabarella, Francesco 227
Zibol, Burkhart 155
Zibol, Jakob 125, 129

# Ortsregister

Aix-en-Provence 110
Ambras, Schloss 237f.
Amsterdam 80, 215
Annecy 276f.
Arezzo 246, 279
Arras 102, 174 (Fn. 177)
Augsburg 75

Basel passim
  Augustinerkloster 71
  Barfüsserkirche 48
  Elendkreuzkapelle 74, 107
  Freie Strasse 82, 88, 94
  Haus zum Christoffel 67
  Kartause St. Margaretenthal 99, 121–178, 184, 186 (Fn. 21), 285f.
  Kaufhaus 81f., 114
  Kloster Klingental 65
  Kornhaus 73, 88
  Kornmarkt 73
  Leonhardskirche 38, 92f., 115, 117–119
  Münster 17, 47, 73f., 89 (Fn. 101), 117, 154, 165, 189f., 202
  Offenburgerhof 66
  Petersplatz 48
  Peterskirche 47f., 107, 272
  Predigerkirche 45, 92, 117, 123, 202, 209f., 249
  Rheintor 67, 78, 82
  Riehentor 82, 107
  Spalentor 73
  Steinentor 66, 73
  Zeughaus 48
Bathala 167, 169
Beaune 175
Bern 39, 152, 232, 238
Birseck, Schloss 73, 152
Bourguillon 85, 153
Brixen 270
Brügge 162f.
Brüssel 175
Burgos 38f.

Caudry 165
Chambéry 274
Champmol 106–108, 158, 175f., 277

Delsberg, Schloss 73, 146, 152
Dijon 90, 107f., 171

Feldbach, Kloster 268
Ferrara 22–24, 67, 278
Florenz 23f., 50f., 65, 68, 228, 238, 278f.
Freiburg i. Ü. 95, 152

Genf 52f., 55, 61, 274, 276, 283, passim
Gent 100, 102, 175
Gosnay 158, 174–176

Hagenau 249

Köln 28, 39, 50, 74f.
Königsfelden 141
Konstantinopel (Byzanz) 24, 210, 212, 215f., 222, 245
Konstanz 84, 114, 137f., 227f., passim
Kreta 76, 285

Landschlacht 140
Lausanne 21

Mailand 58, 247
Mons 166
Montmirey-la-Ville, Château de 168f.
München 75, 245

Noyon 258f.
Nürnberg 38, 74 (Fn. 21), 105, 125

Padua 37, 46, 199f., 204
Passau 74f.
Pavia 25
Prag 197
Rheinau, Kloster 266f.
Ripaille 189, 205
Rom 24, 32, 57f., 62, 278f.

Saint-Omer 175
St. Ursanne 152
Savoyen 36f., 53f., 56, 61–63, 274–277, 205f., 208f., 248, 269, passim
Schlettstadt 74, 140f.
's-Hertogenbosch 175
Siena 56f.
Speyer 194
Strassburg 39, 58, 65, 74f., 112, 125, 200, 240, 266

Thann 74, 153
Thonon 231
Tournai 157f., 161–167, 286
Turin 37, 206f.

Utrecht 38, 99, 186, 269

Ypern 169

# Abbildungsnachweis

*Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechtsinhaber ausfindig zu machen. Sollte uns dies in Einzelfällen nicht gelungen sein, werden berechtigte Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.*

Abb. 1: London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0915.1001. © Trustees of the British Museum.

Abb. 2, 10: Strassburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Inv.-Nr. 97. Foto: Musées de Strasbourg, M. Bertola.

Abb. 3: © Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv.-Nr. 1843-10. Foto: Flora Bevilacqua.

Abb. 4: © Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv.-Nr. 1843-10/bis. Foto: Flora Bevilacqua.

Abb. 5: © Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv.-Nr. 1843-11. Foto: Flora Bevilacqua.

Abb. 6: © Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv.-Nr. 1843-11/bis. Foto: Flora Bevilacqua.

Abb. 7: bpk / The Metropolitan Museum of Art (50113879).

Abb. 8: Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1920.107. Foto: A. Eaton.

Abb. 9: Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 32. Foto: Martin P. Bühler.

Abb. 11: Riggenbach, Rudolf: Schmuck der Mauern und Tore, in: Baer, Casimir Hermann: Vorgeschichte, römische und fränkischen Zeit; Geschichte und Stadtbild; Befestigungen, Areal und Rheinbrücke; Rathaus und Staatsarchiv (= Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. I), Basel 1932, S. 205.

Abb. 12: Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.896. Foto: P. Portner.

Abb. 13: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Ms. germ. fol. 19.

Abb. 14, 18, 19, 22, 25–27: Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 1598; 640; 1468; 642; 645; 643; 644. Foto: Martin P. Bühler.

Abb. 15: Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1888.43.a. Foto: M. Babey.

Abb. 16: © Musée des Beaux-Arts de Dijon, Inv.-Nr. D 161 B. Foto: François Jay.

Abb. 17: Basel, Kunstmuseum, Schenkung Emilie Linder, Dienast-Sammlung 1860, Inv.-Nr. 639. Foto: Martin P. Bühler.

Abb. 20: Basel, Kunstmuseum, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Inv.-Nr. 1469. Foto: Martin P. Bühler.

Abb. 21: Basel, Kunstmuseum, Schenkung Emilie Linder, Dienast-Sammlung 1860, Inv.-Nr. 641. Foto: Martin P. Bühler.

Abb. 23: © Musée des Beaux-Arts de Dijon, Inv.-Nr. D 161 A. Foto: François Jay.

Abb. 24: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. 1701. Foto: Jörg P. Anders.

Abb. 28: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 0087, fol. 422r.

Abb. 29: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Manuscrit Latin 432, fol 2v.

Abb. 30: bpk / Kupferstichkabinett, SMB, KdZ 1971. Foto: Jörg. P. Anders.

Abb. 31: Basel, Staatsarchiv Basel-Stadt, Siegelsammlung, Sammlung Weber. Foto: Jana Lucas.

Abb. 32: Beenken, Hermann: Hubert und Jan van Eyck, München 1941, Abb. 97.

Abb. 33: de Tolnay, Charles: Le Maître de Flémalle et le Frères van Eyck, Brüssel 1939, Abb. 5.

Abb. 34: Troescher, Georg: Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1932, Tafel XXXI.

Abb. 35: (Oben) Amsterdam, Rijksmuseum, Inv-Nr. SK-A-2399. (Unten) Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. 2659.

Abb. 36: KHM-Museumsverband, Inv.-Nr. Kunstkammer 5003, 5004.

Abb. 37: Foto: Stefan King.

Abb. 38: Série chartes, Porrentruy, Archives de l'ancien Évêché de Bâle.

Abb. 39: Basel, Historisches Museum.

Abb. 40–47: © Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt. Foto: Erik Schmidt.

Abb. 48: Kunstverlag Josef Fink.

Abb. 49, 51–60: Foto: Jana Lucas.

Abb. 50: © Kantonale Denkmalpflege Aargau.

Abb. 61–64: Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.673. Foto: HMB P. Portner.

Abb. 65: Thomas Nugent d'après Alfred Ramé, A. Morel éditeur, Imprimerie Lemercier & Cie, Paris 1870.

Abb. 66–67: © KIK-IRPA, Brussels.

Abb. 68: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 20.669, Dist. RMN-Grand Palais, Martine Beck-Coppola.

Abb. 69: Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF), Luisa Oliveira.

Abb. 70: Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1er, Ms. II 1862/1 fol. 34r.

Abb. 71: Basel, Staatsarchiv Basel-Stadt, Nebenarchive, Klosterarchiv, Kartaus Q 5. Foto: Jana Lucas.

Abb. 72, 73: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, B.I.3, fol. 7r. Foto: Jana Lucas.

Abb. 74: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, B.I.3, fol. 1r. Foto: Jana Lucas.

Abb. 75: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, A.N. VIII 28, fol. 9r. Foto: Jana Lucas.

Abb. 76: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, A.N. VIII 29, fol. 8r. Foto: Jana Lucas.

Abb. 77, 78: Karlsruhe, Generallandesarchiv, Hfk-Hs. 133.

Abb. 79: Porrentruy, Archives de l'ancien Évêché de Bâle, Cod. 298A, fol. 2.

Abb. 80: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 180, fol. 11v.

Abb. 81: © 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8700, fol. 3r.

Abb. 82: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844, fol. 26v.

Abb. 83: © 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8700, fol. 122v.

Abb. 84: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844, fol. 143v.

Abb. 85: Turin, Archivio di Stato, Ms. J.b. II.6, fol. 6r.

Abb. 86: Turin, Biblioteca Reale, Ms. Varia 168, fol.113r.

Abb. 87: Turin, Archivio di Stato, Ms. J.b. II.6., fol. 75r.

Abb. 88: Geisberg. Max: Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten, Strassburg 1905, Taf. 15.

Abb. 89: Turin, Archivio di Stato, Ms. J.b. II.6., fol. 4v.

Abb. 90: Geisberg. Max: Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten, Strassburg 1905, Taf. 8.

Abb. 91: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, A. N. IV. 2, fol. 265v. Foto: Jana Lucas.

Abb. 92: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 557r.

Abb. 93: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 557v.

Abb. 94: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 558r.

Abb. 95: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 559r.

Abb. 96: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 559r.

Abb. 97: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 559v.

Abb. 98: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 560r.

Abb. 99: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 560v.

Abb. 100: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 561r.

Abb. 101: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 561v.

Abb. 102, 152: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 562r.

Abb. 103, 152: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 562v.

Abb. 104: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 563r.

Abb. 105: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 563v.

Abb. 106: Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, E. I. 4a, fol. 564r.

Abb. 107–122: Special Collections of the University of Amsterdam, Ms. VI E 8, fol. 1v-9r.

Abb. 123: © 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. lat. 3818, fol. 23.

Abb. 124–126: Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

Abb. 127–130, 136, 139, 142, 144–146, 149–151: KHM-Museumsverband, Inv.-Nr. Kunstkammer 5036, 5070, 5049, 5022, 5018, 5062, 5041, 5024, 5071, 5069, 5053, 5019, 5068.

Abb. 131: Bergamo, Fondazione Accademia Carrara, Inv.-Nr. 06AC00889/01-26.

Abb. 132: bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen (50010305), Inv.-Nr. WAF 36.

Abb. 133: Degenhart, Bernhard: Antonio Pisanello, Wien 1940, Abb. 99.

Abb. 134: © The Art Institute of Chicago, Magaret Day Blake Collection, Inv.-Nr. 1961.331, recto.

Abb. 135: RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 2452. Foto: Michel Urtado.

Abb. 137, 138: Meiss, Millard / Kirsch, Edith W. (Hg.): The Visconti Hours, New York 1972, LF 134v, LF 34.

Abb. 140: Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs 1, fol. 58r.

Abb. 141: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 300, fol. 138r.

Abb. 143: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 300, fol. 163v.

Abb. 147, 148: Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.692 u. 1875.23. Foto: M. Babey.

Abb. 152: Siehe Abbildung 102 und 103.

Abb. 153: Basel, Staatsarchiv Basel-Stadt, Klosterarchiv St. Alban, Urk. Nr. 291.

Abb. 154: © Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, XX. HA, Schiebl. 11, Nr. 17.

Abb. 155: Sella, Pietro (Hg.): I sigilli dell'Archivio Vaticano, Vatikanstadt 1937–1947, Tav. IV, No. 145.

Abb. 156: Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Inv.-Nr. 1.

Abb. 157: Historisches Museum Thurgau, T 117.

Abb. 158: Neustift, Augustiner Chorherrenstift.

Abb. 159: Sammlung Würth, Inv.-Nr. 6468. Foto: Ivan Baschang, München/Paris.

Abb. 160: © The Frick Collection, Inv.-Nr. 81.1.172.

Abb. 161: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. 1646. Foto: Jörg P. Anders.

Abb. 162: Neapel, Museo e Real Bosco di Capodimonte – su concessione del Ministero dei beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Inv.-Nr. Q 4.

Abb. 163: Foto: Jana Lucas.

# ABBILDUNGEN

**Abb. 1** Vrancke van der Stockt: Eine religiöse Prozession, 15. Jh. Feder und braune Tinte über schwarzer Kreide auf Papier. London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

**Abb. 2** Konrad Witz: Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff, um 1440/1445. Mischtechnik auf Holz, ganzflächig mit Leinwand kaschiert. Strassburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame.

**Abb. 3** Konrad Witz: Der wunderbare Fischzug, Flügel des Petrusaltars, signiert und datiert 1444 auf dem Originalrahmen. Mischtechnik auf Tannenholz, beidseitig mit Leinwand kaschiert. Genf, Musée d'art et d'histoire.

**Abb. 4** Konrad Witz: Die Befreiung Petri, Flügel des Petrusaltars, 1444. Genf, Musée d'art et d'histoire.

**Abb. 5** Konrad Witz: Die Anbetung der Könige, Flügel des Petrusaltars, 1444. Genf, Musée d'art et d'histoire.

**Abb. 6** Konrad Witz: Der Stifter vor der Muttergottes, Flügel des Petrusaltars, 1444. Genf, Musée d'art et d'histoire.

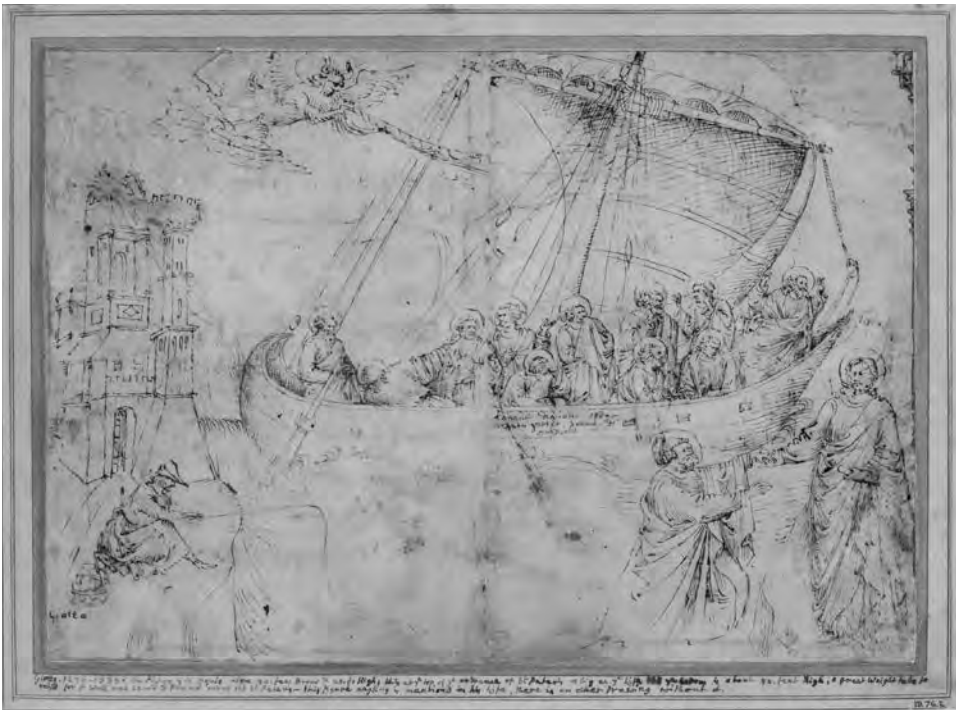

**Abb. 7** Parri Spinelli: Zeichnung der Navicella nach Giotto, um 1420. Feder und braune Tinte über schwarzer Kreide auf Papier. New York, The Metropolitan Museum of Art.

**Abb. 8** Basler Wollwirkerei: Drei Szenen aus der Christusvita mit acht Heiligen, um 1440/1450. Basel, Historisches Museum.

Kopierschutz

**Abb. 9** Meister von Sierentz: Die Mantelteilung des heiligen Martin, um 1445/1450. Mischtechnik auf Tannenholz. Basel, Kunstmuseum.

**Abb. 10** Konrad Witz: Die heiligen Katharina und Maria Magdalena in einem Kirchenschiff, um 1440/1445 (siehe Abb. 2). Detail: Ladentisch mit zum Verkauf dargebotenen Skulpturen und Heiligenbild. Strassburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame.

**Abb. 11** Ansicht der Stadt Basel mit Rheintor und Riehentor, aus: Chronik des Diebold Schilling, 1511–1513. Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek.

**Abb. 12** Anonym: Basler Erdbebenbild, Kopie von 1573 nach einem Bild aus dem 15. Jh. Öl auf Leinwand. Basel, Historisches Museum.

**Abb. 13** Engel mit dem Wappen der Stadt Basel, fol. 19 aus: Otto von Passau, Die Vierundzwanzig Alten, datiert 1448. Berlin, Staatsbibliothek.

Kopierschutz

**Abb. 14** Meister von 1445: Die Speisung der heiligen Antonius und Paulus, 1445. Mischtechnik auf Tannenholz. Basel, Kunstmuseum.

**Abb. 15** Michael Glaser (?): Marientod aus Notre-Dame-de-la-Visitation, Bourguillon, Mitte 15. Jh. Glasmalerei. Basel, Historisches Museum.

**Abb. 16** Konrad Witz: Der heilige Augustinus, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Mischtechnik auf Eichenholz, flächig mit Leinwand kaschiert. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

Kopierschutz

**Abb. 17** Konrad Witz: Der heilige Bartholomäus, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

Kopierschutz

**Abb. 18** Konrad Witz: Synagoge, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

Kopierschutz

**Abb. 19** Konrad Witz: Ecclesia, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

Kopierschutz

**Abb. 20** Konrad Witz: Engel der Verkündigung, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

Kopierschutz

**Abb. 21** Konrad Witz: Abisai vor David, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

Kopierschutz

**Abb. 22** Konrad Witz: Sibbechai und Benaja, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

**Abb. 23** Konrad Witz: Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

**Abb. 24** Konrad Witz: Die Königin von Saba vor Salomo, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

Kopierschutz

**Abb. 25** Konrad Witz: Abraham vor Melchisedek, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

Kopierschutz

**Abb. 26** Konrad Witz: Esther vor Ahasver, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

Kopierschutz

**Abb. 27** Konrad Witz: Antipater vor Julius Caesar, Tafel des Heilsspiegelaltars, um 1435. Basel, Kunstmuseum.

**Abb. 28** Fol. 422r mit Darstellung der heiligen Dorothea aus: Meister des Zweder von Culemborg, Egmont Brevier, um 1435/1440. New York, Pierpont Morgan Library.

**Abb. 29** Kardinal Hugo von Lusignan erhält ein Buch, Titelzierseite, fol. 2v aus: Petrus de Herentals, Collectarium in Psalmos, 1. Hälfte 15. Jh. Paris, Bibliothèque nationale de France.

**Abb. 30** Umkreis des Konrad Witz: Maria mit dem Kind im Wohngemach, um 1440/1450. Federzeichnung. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

**Abb. 31** Siegel des Johannes Reno, um 1440. Basel, Staatsarchiv Basel-Stadt.

**Abb. 32** Jan van Eyck: Die heilige Barbara, 1437. Öl auf Eichenholz. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

**Abb. 33** Meister von Flémalle: Die heiligen Jakobus der Ältere und Klara, um 1430. Öl auf Eichenholz. Madrid, Museo del Prado.

**Abb. 34** Claus Sluter: Der Prophet Daniel, Mosesbrunnen, begonnen um 1396, aufgestellt 1402. Stein, farbig gefasst. Dijon, Chartreuse de Champmol.

**Abb. 35** Barthélemy d'Eyck: (oben) Stillleben mit Büchern, um 1443–1445. Öl auf Holz. Amsterdam, Rijksmuseum; (unten) Der Prophet Jesaja, um 1443–1445. Öl auf Holz. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

**Abb. 36** Böhmisch: Sogenanntes Wiener Musterbuch, um 1410/1420. Silberstiftzeichnungen auf Papier, montiert auf Ahorntäfelchen. Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 37** Die Geburt Christi, Relief am sogenannten Schnegg (Treppenturm aus Sandstein), um 1438. Konstanz, Münster Unserer Lieben Frau.

**Abb. 38** Bleibulle des Basler Konzils, Urkunde vom 21. Oktober 1434. Porrentruy, Archives de l'ancien Évêché de Bâle.

**Abb. 39** Plan der Basler Kartause St. Margarethental von Isaac Mentzinger, ca.1775. Zellen E und F der Herzogin Isabella von Portugal (heute abgebrochen), Altäre und Wandmalereien gestiftet von Herzogin Isabella von Portugal (1), ursprünglicher Standort der Votivtafel der Herzogin Isabella von Portugal (2).

**Abb. 40** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Mischtechnik. Basel, Kartause St. Margarethental.

1. Bildfeld: Am Totenlager des Pariser Theologen Raymond Diocrès wird das Totenoffizium verlesen. Bei der Stelle «Antworte mir» erhebt sich Diocrès von seinem Lager und ruft laut aus, dass er nach dem Urteil Gottes gerecht verurteilt sei.

**Abb. 41** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Basel, Kartause St. Margarethental.

2. Bildfeld: Während des auf den folgenden Tag verschobenen Amtes wiederholt sich der Vorgang. Der aufgerichtete Tote wendet sich nun an Bruno und seine Gefährten, die von hinten ans Lager treten.

**Abb. 42** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Basel, Kartause St. Margarethental.

3. Bildfeld: Der Tote wird mit einer Bahre weggehoben und in den Sarg gelegt, nachdem er am dritten Tag erneut bezeugt hat, dass er nach dem Urteil Gottes auf ewig verdammt sei.

**Abb. 43** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Basel, Kartause St. Margarethental.

4. Bildfeld: Geläutert durch dieses Erlebnis beschliessen Bruno und seine Gefährten sich auf Wanderschaft zu begeben, um dem Gericht Gottes zu entgehen. Sie treffen auf einen Einsiedler, der ihnen rät, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen.

**Abb. 44** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Basel, Kartause St. Margarethental.

5. Bildfeld: Bischof Hugo von Grenoble hat sich in vollem Ornat auf ein reich ausgestattetes Bett gelegt. Er träumt, dass sieben Sterne zu seinen Füssen niederfallen. Zugleich sieht er ein abgelegenes Tal seiner Diözese, das ausserhalb des Tores im Hintergrund der nächsten Szene wiedergegeben ist.

**Abb. 45** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Basel, Kartause St. Margarethental.

6. Bildfeld: Der Traum bewahrheitet sich mit der Ankunft von Bruno und seinen Gefährten. Bruno umarmt den thronenden Bischof, während sich seine Gefährten niederknien. Sie bitten um ein abgeschiedenes Stück Land im Gebirge, um ein Kloster zu errichten.

**Abb. 46a** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Basel, Kartause St. Margarethental.

7. Bildfeld, linker Teil: Bruno und seine Gefährten verabschieden sich von Bischof Hugo. Sie tragen bereits Ordenskleider.

**Abb. 46b** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Basel, Kartause St. Margarethental.

7. Bildfeld, rechter Teil: Die Gefährten errichten ein erstes Gebäude, die spätere «Grande Chartreuse», während Bruno mit einem Bruder im Gespräch an einer Quelle sitzt.

**Abb. 47** Anonym: Wandmalereien mit der Bruno-Legende, um 1440. Basel, Kartause St. Margarethental.

8. Bildfeld: Ein Bote übergibt auf einer Brücke dem Abt die bischöfliche Schenkungsurkunde. Am rechten Ende der Brücke erhebt sich die fertiggestellte «Grande Chartreuse».

**Abb. 48** Heinrich Grübel, Kaspar Sünder, Johann Lederhoser: Bilderfries mit Szenen aus der Geschichte der Orden und des Mönchtums, 1417. Konstanz, Dreifaltigkeitskirche.

**Abb. 49** Wappenscheibe des Henman Offenburg, nach 1429. Glasmalerei. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 50** Basler Werkstatt (?): Der heilige Bernhard umarmt den gekreuzigten Heiland, um 1435. Glasmalerei. Wettingen, ehemaliges Zisterzienserkloster.

**Abb. 51** Totenschild des Zweder von Culemborg, 1433. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 52** Totenschild des Ludovicus Pontanus, 1439. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 53** Totenschild des Franziskus von Bossio, Bischof von Como, 1434. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 54** Totenschild des Robert Gallion, 1436. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 55** Totenschild des Ludwig von Teck, Patriarch von Aquileia, 1439. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 56** Totenschild des Johannes Langdon, Bischof von Rochester, 1439. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 57** Totenschild des Thomas Polton, Bischof von Worcester, 1433. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 58** Totenschild des Alfons von Carillo, Kardinal von St. Eustach, 1434. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 59** Wappenschild des Burkhart Zibol, 1433. Öl auf mit Pergament überzogenem Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 60** Gedenktafel des Ludwig von Aleman, um 1438. Öl auf Nadelholz. Basel, Kartause St. Margarethental.

**Abb. 61** Votivtafel der Isabella von Portugal, nach 1440. Gravierte Messingplatte mit Zinnanteil, Kalksteinrahmen. Basel, Historisches Museum.

**Abb. 62** Votivtafel der Isabella von Portugal, nach 1440, Ausschnitt des Textfeldes mit der Datierung.

**Abb. 63** Votivtafel der Isabella von Portugal, nach 1440, Rückseite.

**Abb. 64** Votivtafel der Isabella von Portugal, nach 1440, Detail (siehe Abb. 61).

**Abb. 65** Chromolithografie nach der Votivtafel der Isabella von Portugal, 19. Jh.

**Abb. 66** Votivtafel der Marguerite d'Escornaix, um 1461/62. Nivelles, Abtei Sainte-Gertrude.

**Abb. 67** Votivtafel des Jean Dubos und der Catherine Bernards, um 1438. Tournai, Kathedrale Notre-Dame.

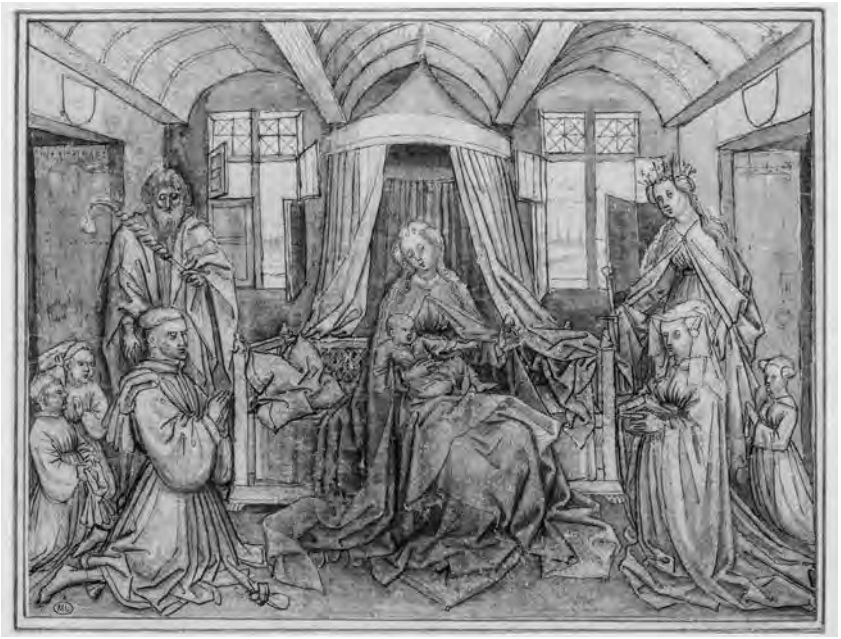

**Abb. 68** Anonym: Madonna mit Stifterfamilie und Heiligen, um 1435.
Feder mit Tinte auf Papier. Paris, Musée du Louvre.

**Abb. 69** Domingos Antonio de Sequeira: Madonna mit Kind und Philipp dem Guten, Isabella von Portugal sowie Karl dem Kühnen im Gebet, um 1808. Bleistift auf Papier. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga.

**Abb. 70** Antoine de Succa: Skizze mit Philipp dem Guten, in: Les Mémoriaux, Skizzenbuch, um 1601–1615. Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1er.

**Abb. 71** Brief Kardinal Niccolò Albergatis an die Herzogin von Burgund, Isabella von Portugal, 11. März 1434. Basel, Staatsarchiv Basel-Stadt.

**Abb. 72** Beginn des Buches Genesis, fol. 7r aus: Heinrich von Vullenhoe, Biblia latina, Pars prima, 1435. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 73** Initiale I, Christus als Salvator Mundi, vom Beginn des Buches Genesis, fol. 7r aus: Heinrich von Vullenhoe, Biblia latina, Pars prima, 1435 (siehe Abb. 72).

**Abb. 74** Hieronymus in der Schreibstube, Detail von fol. 1r aus: Heinrich von Vullenhoe, Biblia latina, Pars prima, 1435.

**Abb. 75** Zierseite, fol. 9r aus: Breviarum Friderici de Rheno episcopi Basiliensis, Pars hiemalis, 1437–1439. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 76** Zierseite, fol. 8r aus: Breviarum Friderici de Rheno episcopi Basiliensis, Pars aestivalis, 1437–1439. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 77** Lehensbuch des Friedrich zu Rhein, um 1440. Buchdeckel mit Wappen. Karlsruhe, Generallandesarchiv.

**Abb. 78** Belehnung des Grafen von Pfirt, Titelminiatur aus: Lehensbuch des Friedrich zu Rhein, um 1440. Karlsruhe, Generallandesarchiv.

**Abb. 79** Ein Engel präsentiert den von Mitra und Bischofsstab überragten Wappenschild des Friedrich zu Rhein, fol. 2 aus: Lehensbuch des Friedrich zu Rhein *in copia,* um 1440. Porrentruy, Archives de l'ancien Évêché de Bâle.

**Abb. 80** Péronet Lamy: Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, fol. 11v des Lektionars Ms. M. 180, um 1436. New York, Pierpont Morgan Library.

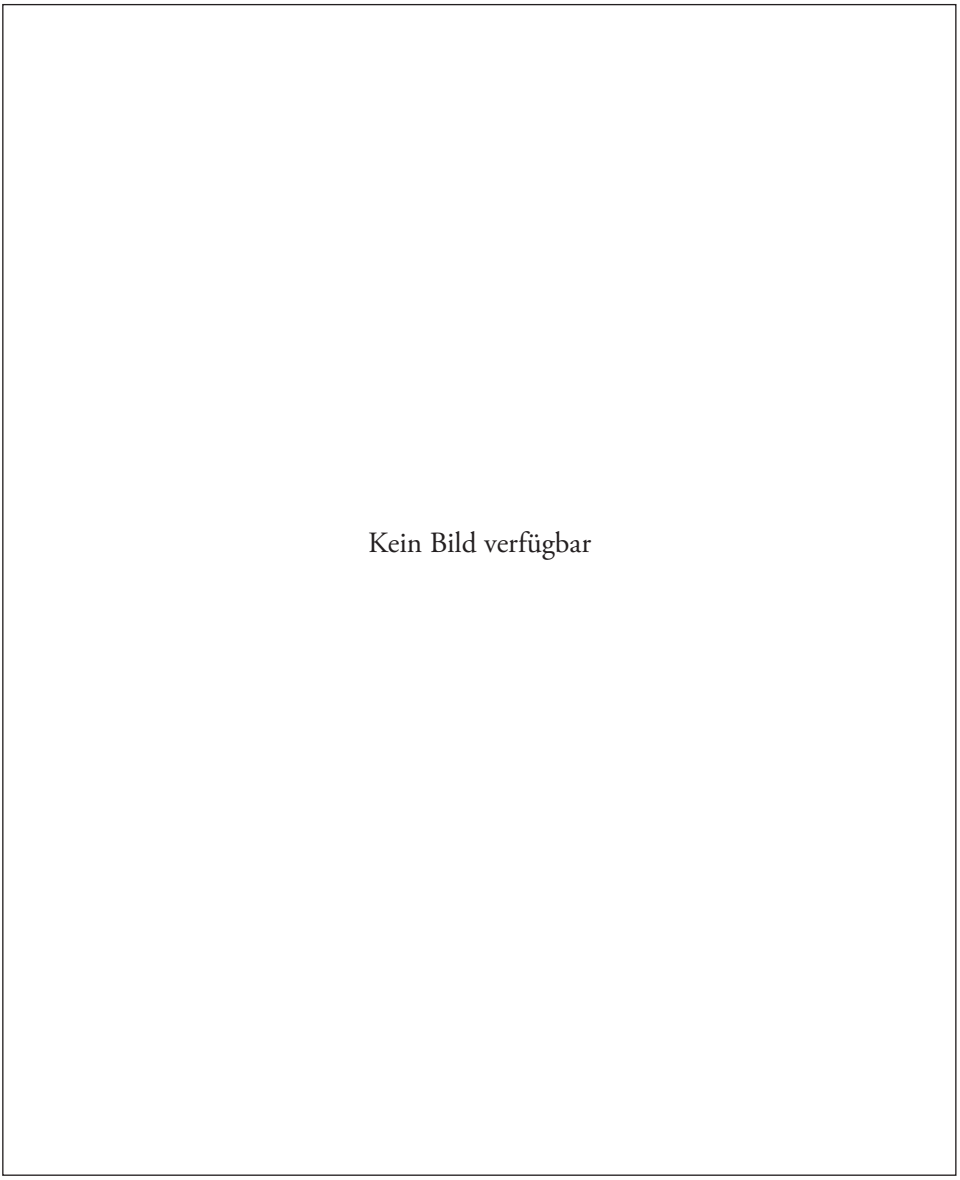


**Abb. 81** Titelzierseite, fol. 3r aus: Pontifikale des Pietro Donato, um 1433–1436. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abgebildet in: Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln (Hg.): Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, Katalog Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Stuttgart, Zürich 1992, S. 319.

**Abb. 82** Fol. 26v aus: Meister des Zbyněk von Hasenburg, Missale, 1409. Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

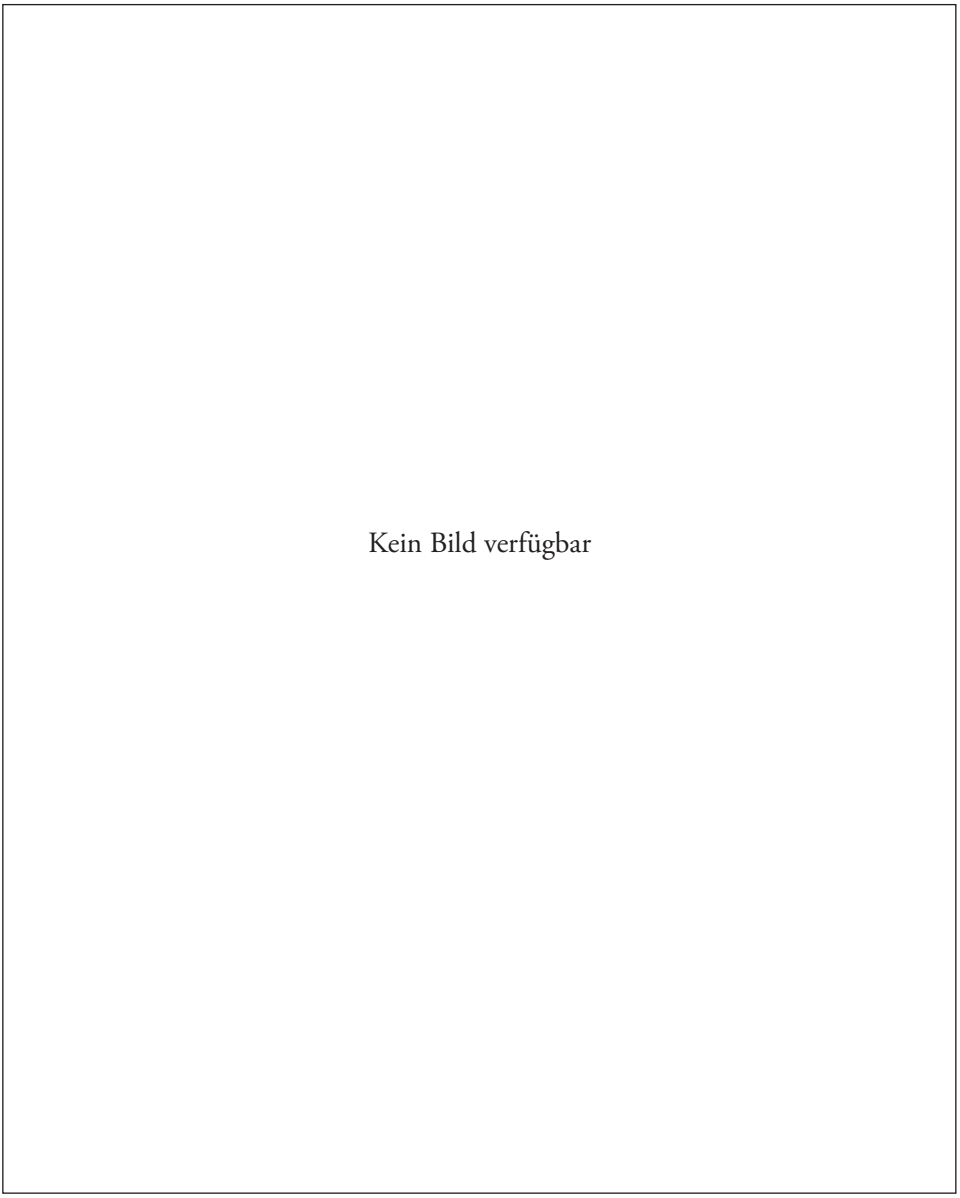


**Abb. 83** Kanonbild mit der Kreuzigung Christi, fol. 122v aus: Pontifikale des Pietro Donato, um 1433–1436. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abgebildet in: Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln (Hg.): Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, Katalog Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Stuttgart, Zürich 1992, S. 319.

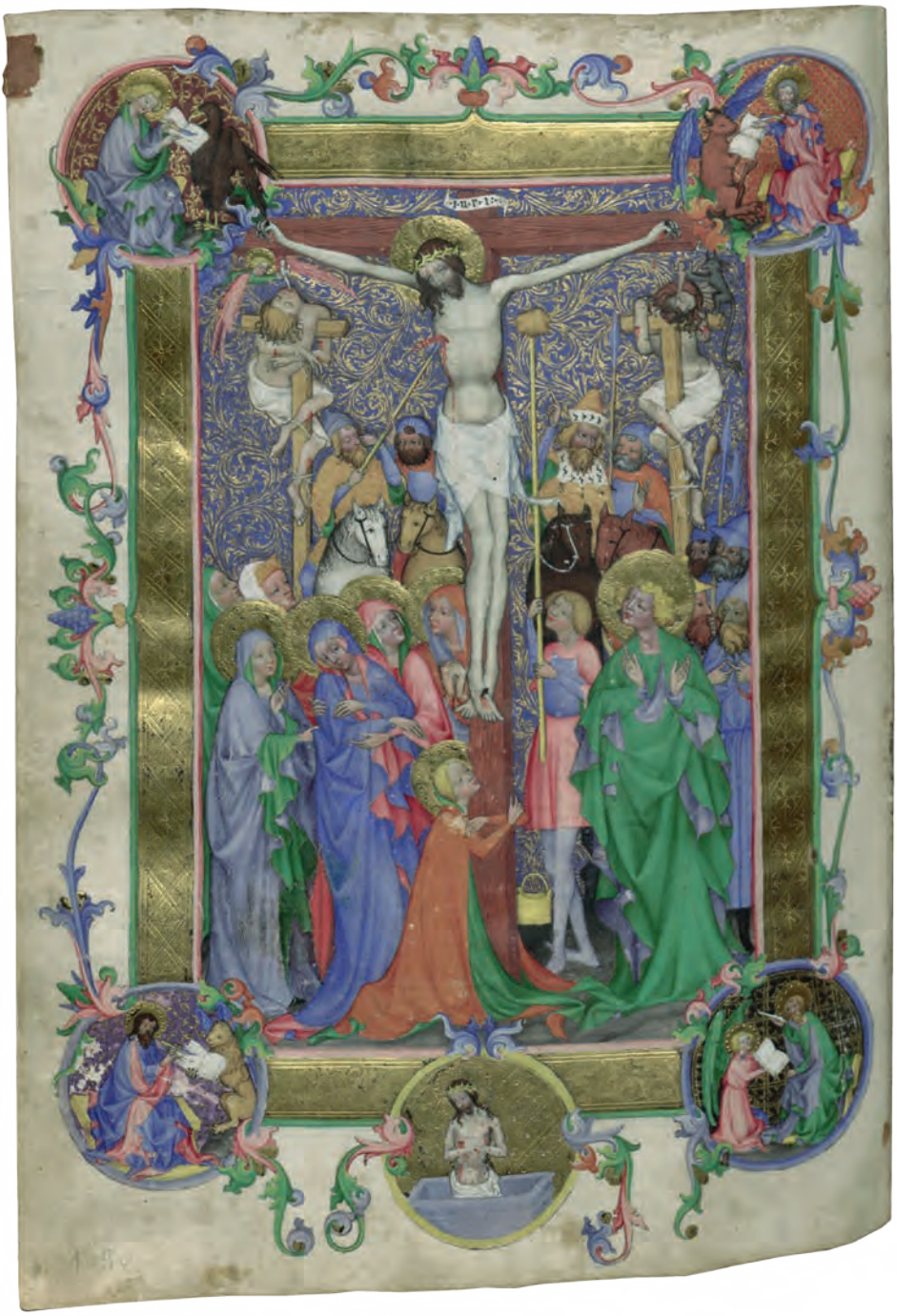

**Abb. 84** Kanonbild mit der Kreuzigung Christi, fol. 143v aus: Meister des Zbyněk von Hasenburg, Missale, 1409. Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

**Abb. 85** Initiale am Beginn von Jesaja 45,8 («Rorate celi de super…»), fol. 6r aus: Péronet Lamy, Missale, um 1445. Turin, Archivio di Stato.

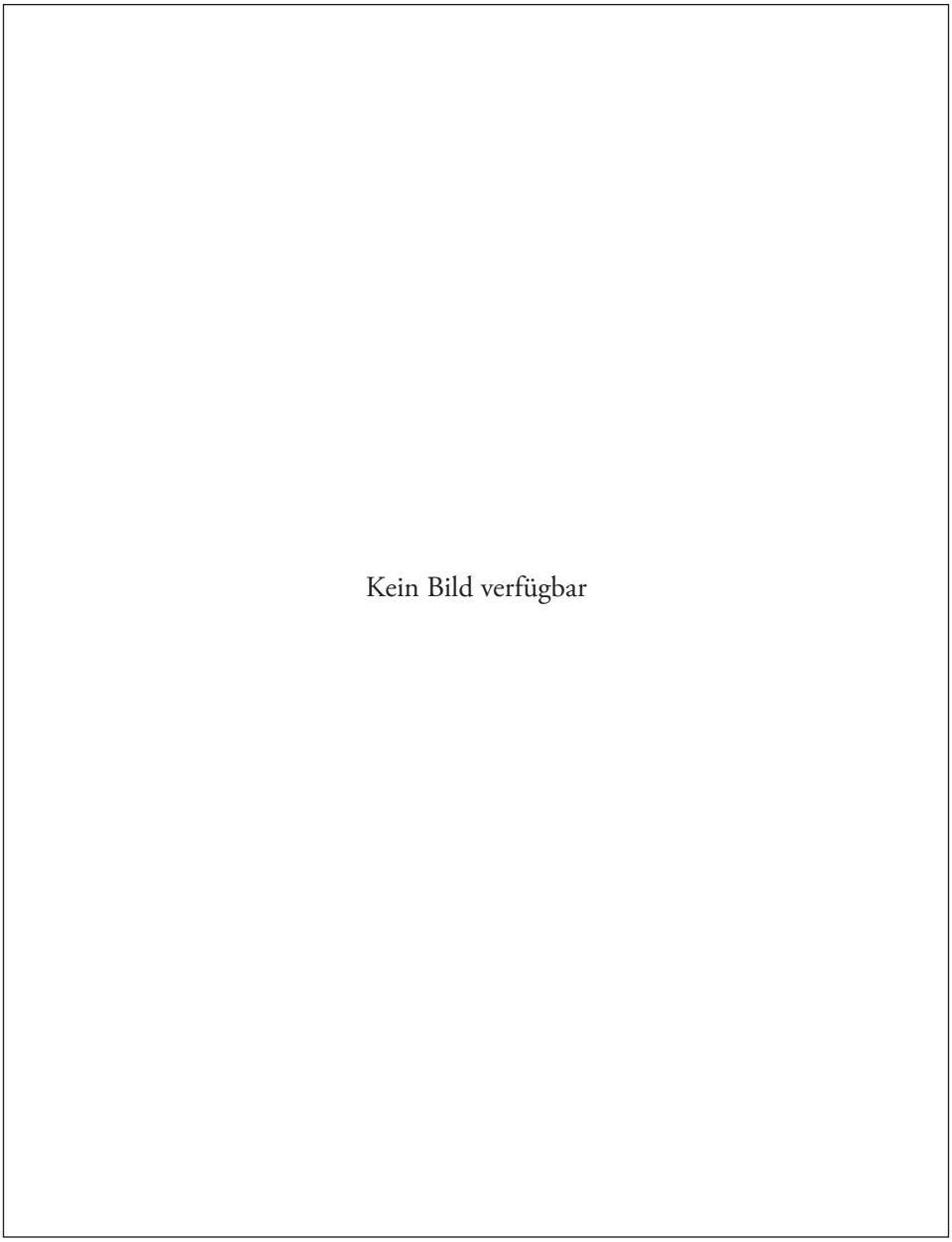


**Abb. 86** Beginn des Kanongebets «Te igitur», fol. 113r aus: Péronet Lamy und Werkstatt, Missale, 1443–1445. Turin, Biblioteca Reale.

Pagella, Enrica / Rosetti Brezzi, Elena / Castelnuovo, Enrico (Hg.): Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, Katalog Palazzina della Promotrice delle Belle Arti Turin, Mailand 2006, S. 182, Abb. 105.

**Abb. 87** Bordüre mit Vogel, Detail aus: Péronet Lamy, Missale, um 1445. Turin, Archivio di Stato.

**Abb. 88** Meister der Spielkarten: Vogel-Acht, um 1440. Kupferstich-Spielkarte. Paris, Bibliothèque nationale de France.

**Abb. 89** Bordüre mit Hirsch, Detail aus: Péronet Lamy, Missale, um 1445. Turin, Archivio di Stato.

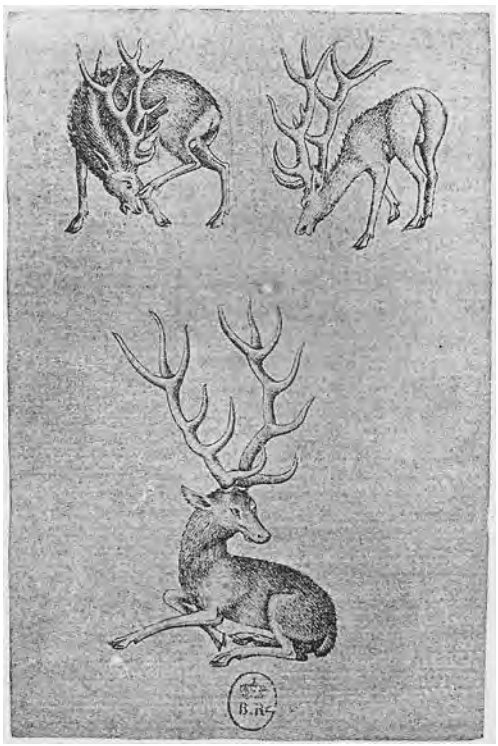

**Abb. 90** Meister der Spielkarten: Hirsch-Drei, um 1440. Kupferstich-Spielkarte. Paris, Bibliothèque nationale de France.

**Abb. 91** Johannes diktiert seinem Schreiber das Evangelium, fol. 265v aus: Neues Testament, zweite Hälfte 11. oder Anfang 12. Jh. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 92** 1. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 93** 2. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 94** 3. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 95** 4. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 96** 5. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 97** 6. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 98** 7. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 99** 8. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 100** 9. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 101** 10. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 102** 11. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 103** 12. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 104** 13. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 105** 14. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 106** 15. Vatizinium der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel, Universitätsbibliothek.

**Abb. 107, 108, 109, 110** Leo-Orakel, fol. 1v, 2r, 2v, 3r aus: Codex Amstelodamensis Graecus VI E 8, 2. Hälfte 16. Jh. Amsterdam, Special Collections of the University of Amsterdam.

**Abb. 111, 112, 113, 114** Leo-Orakel, fol. 3v, 4r, 4v, 5r aus: Codex Amstelodamensis Graecus VI E 8, 2. Hälfte 16. Jh. Amsterdam, Special Collections of the University of Amsterdam.

**Abb. 115, 116, 117, 118** Leo-Orakel, fol. 5v, 6r, 6v, 7r aus: Codex Amstelodamensis Graecus VI E 8, 2. Hälfte 16. Jh. Amsterdam, Special Collections of the University of Amsterdam.

**Abb. 119, 120, 121, 122** Leo-Orakel, fol. 7v, 8r, 8v, 9r aus: Codex Amstelodamensis Graecus VI E 8, 2. Hälfte 16. Jh. Amsterdam, Special Collections of the University of Amsterdam.

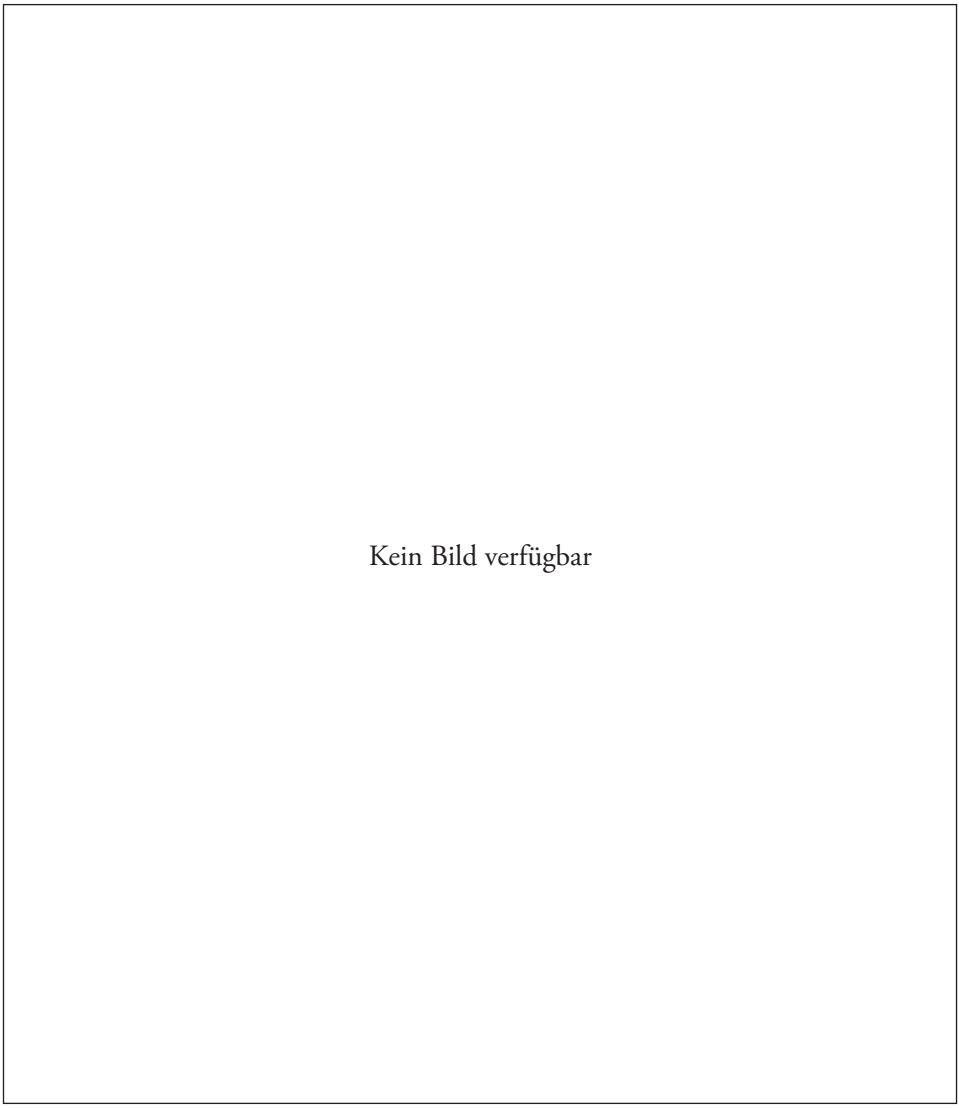


**Abb. 123** Stadtarchitektur, fol. 23 aus: Papstvatizinien, mittelitalienisch, um 1410–1415. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Degenhart, Bernhard / Schmitt, Annegrit: Corpus der italienischen Zeichnungen. Teil 1: Süd- und Mittelitalien, 3. Bd. (Tafeln 1–195), Berlin 1968, Tafel 169 g.

**Abb. 124, 125, 126** Südwestdeutsch (Oberrhein): Stuttgarter Kartenspiel, 1427/1431. Hirsch-Drei, Falken-Ober, Falken-König. Temperafarbe, Zwischgold über rotem Bolus und verschiedene Metallauflagen auf Kreidegrund, Papier zu Karton verleimt. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

**Abb. 127, 128, 129, 130** Werkstatt des Konrad Witz: Ambraser Hofjagdspiel, um 1445. Hunde-Fünf, Falken-Königin, Reiher-Unter, Reiher-König. Aquarell und Deckfarbe auf geleimter Pappe aus mehreren Lagen Papier. Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 131** Visconti-Sforza Tarocchi, um 1445. Kaiser. Tempera und punziertes Blattgold auf Karton. Bergamo, Fondazione Accademia Carrara.

**Abb. 132** Fra Angelico: Die heiligen Kosmas und Damian und ihre Brüder vor dem Prokonsul Lysias, Predellentafel des San-Marco-Altars, um 1440. Pappelholz. München, Alte Pinakothek.

**Abb. 133** Pisanello: Johannes VIII. Paläologos zu Pferd und drei andere Personen, 1438. Feder mit brauner Tinte auf Papier. Paris, Musée du Louvre.

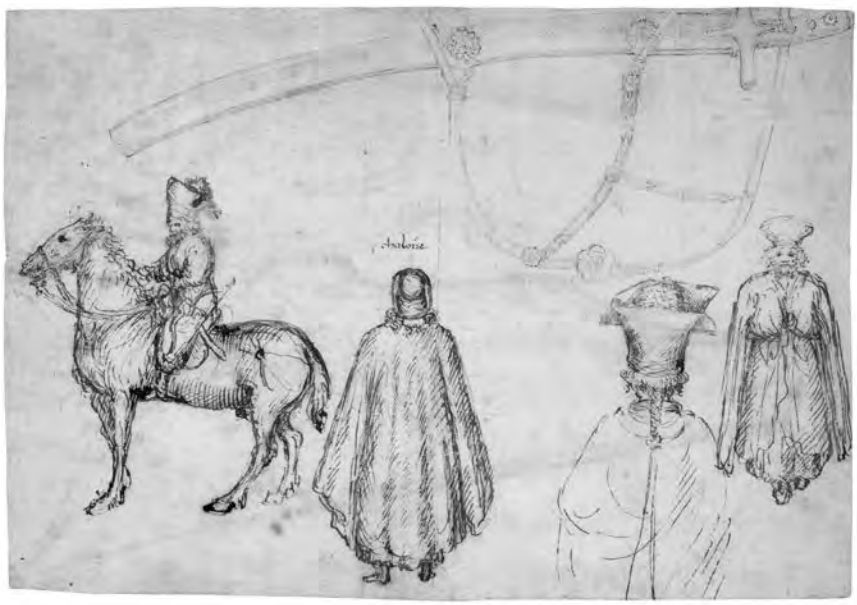

**Abb. 134** Pisanello: Vier Personen aus dem Zug des Johannes VIII. Paläologos, 1438. Feder mit brauner Tinte auf Papier. Chicago, Art Institute.

**Abb. 135** Pisanello (?): Zeichnung eines Falken, 1. Hälfte 15. Jh. Metallstift auf Pergament. Paris, Musée du Louvre.

**Abb. 136** Werkstatt des Konrad Witz: Ambraser Hofjagdspiel, um 1445. Falken-Eins. Aquarell und Deckfarbe auf geleimter Pappe aus mehreren Lagen Papier. Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 137** Die Steinigung Achans, aus: Giovannino dei Grassi, Belbello da Pavia, Visconti-Stundenbuch, Ende 14. Jh. / 1. Hälfte 15. Jh. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale.

**Abb. 138** Falken in den Bordüren, Detail aus: Giovannino dei Grassi, Belbello da Pavia, Visconti-Stundenbuch, Ende 14. Jh. / 1. Hälfte 15. Jh. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale.

**Abb. 139** Werkstatt des Konrad Witz: Ambraser Hofjagdspiel, um 1445. Falken-Sechs. Aquarell und Deckfarbe auf geleimter Pappe aus mehreren Lagen Papier. Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 140** Verbrennung des Jan Hus, Detail von fol. 58r aus: Ulrich Richental, Chronik, um 1464. Konstanz, Rosgarten Museum.

**Abb. 141** Werkstatt des Diebold Lauber: Ein Falkner lockt seinen Falken, fol. 138r aus: Konrad von Megenberg, Das Buch der Natur, um 1442–1448? Heidelberg, Universitätsbibliothek.

**Abb. 142** Werkstatt des Konrad Witz: Ambraser Hofjagdspiel, um 1445. Federspiel-König. Aquarell und Deckfarbe auf geleimter Pappe aus mehreren Lagen Papier. Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 143** Werkstatt des Diebold Lauber: Darstellung eines Löfflers, fol. 163v aus: Konrad von Megenberg, Das Buch der Natur, um 1442–1448? Heidelberg, Universitätsbibliothek.

**Abb. 144, 145, 146** Werkstatt des Konrad Witz: Ambraser Hofjagdspiel, um 1445. Reiher-Zwei, Falken-Unter, Falken-Ober. Aquarell und Deckfarbe auf geleimter Pappe aus mehreren Lagen Papier. Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 147** Werkstatt des Konrad Witz: Herold. Wandmalerei vom Totentanz des Predigerklosters, um 1440, teilweise mit Übermalungen des 16.–19. Jh. Basel, Historisches Museum.

**Abb. 148** Werkstatt des Konrad Witz: Äbtissin. Wandmalerei vom Totentanz des Predigerklosters, um 1440. Basel, Historisches Museum.

**Abb. 149, 150** Werkstatt des Konrad Witz: Ambraser Hofjagdspiel, um 1445. Reiher-Fünf, Reiher-Neun. Aquarell und Deckfarbe auf geleimter Pappe aus mehreren Lagen Papier. Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 151** Werkstatt des Konrad Witz: Ambraser Hofjagdspiel, um 1445. Details der Karten Reiher-Ober und Reiher-Unter. Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 152** Details des 12. und 13. Vatiziniums der Handschrift «De papalistis», um 1440. Basel. Universitätsbibliothek.

**Abb. 153** Bleibulle des Konzils von Konstanz, 1417. Basel, Staatsarchiv Basel-Stadt.

**Abb. 154** Halbbulle Felix' V. vor der Krönung 1440. Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz.

**Abb. 155** Siegel des Antonio Correr, 1431–1445: Himmelfahrtsdarstellung mit den zwölf Aposteln, darunter ein Mitra tragender Kardinal. Rom, Archivio Segreto Vaticano.

**Abb. 156** Meister des Jünteler-Epitaphs: Jünteler-Epitaph (Kreuztragung und Kreuzigung), 1449. Tempera und Harzöl auf Föhrenholz. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen.

**Abb. 157** Anonym: Feldbacher Altar, um 1450/1460. Mischtechnik auf Fichtenholz. Frauenfeld, Historisches Museum Thurgau.

**Abb. 158** Meister von Uttenheim: Augustineraltar, Werktagsseite, um 1455. Malerei auf Holz. Neustift, Augustiner Chorherrenstift.

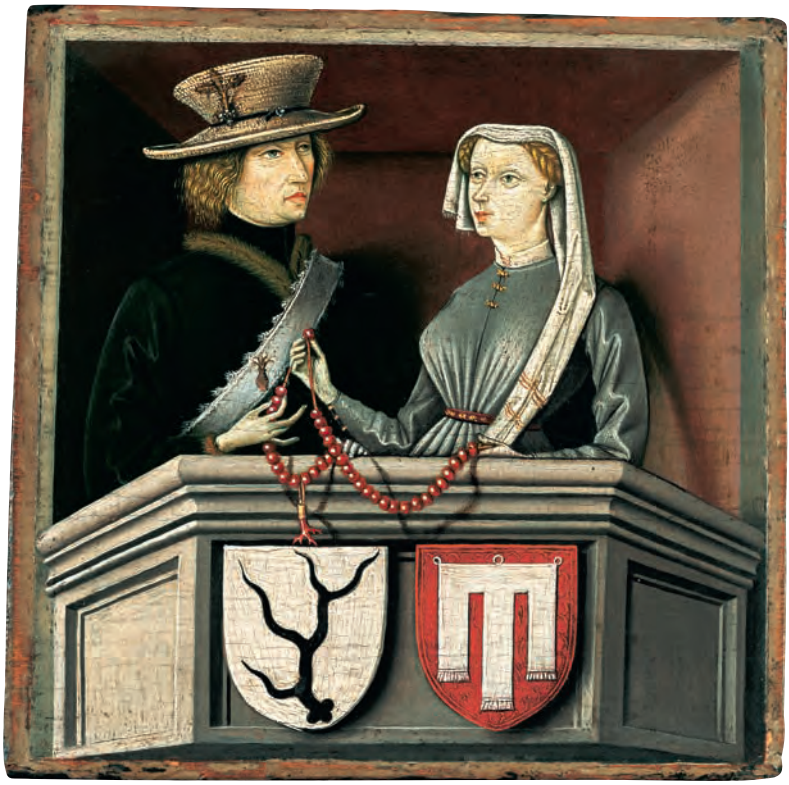

**Abb. 159** Schwäbischer Meister, vermutlich Konstanz: Bildnis des Ehepaares Wilhelm IV. Graf Schenk von Schenkenstein und Agnes Gräfin von Werdenberg-Trochtelfingen, um 1455? Lindenholz. Schwäbisch Hall, Sammlung Würth.

**Abb. 160** Anonym: Beweinung Christi, um 1450. Tempera und Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen. New York, The Frick Collection.

**Abb. 161** Anonym: Kreuzigung mit Stifter, um 1440/1450. Ehemals Holz, auf Leinwand übertragen. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

**Abb. 162** Anonym: Die heilige Familie mit den heiligen Barbara und Katharina in einer Kirche, um 1450. Mischtechnik auf Eichenholz. Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

**Abb. 163** Anonym: Gemalte Grabnische des Philibert de Monthouz, 1458. Annecy, St. Maurice.

Das Signet des 1488 gegründeten Druck- und Verlagshauses Schwabe reicht zurück in die Anfänge der Buchdruckerkunst und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es ist die Druckermarke der Petri; sie illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29: «Ist nicht mein Wort wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmettert?»

Seit dem Sommer des Jahres 1431 reisten zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten aus Kirche und Politik nach Basel, um ein Generalkonzil abzuhalten, welches fast zwei Jahrzehnte dauern sollte. Die Stadt entwickelte sich für kurze Zeit zum «Mittelpunkt der Christenheit», wie es der italienische Humanist Enea Silvio Piccolomini formulierte. Mit den Konzilsteilnehmern gelangte ein enormes Bildwissen in die Rheinstadt. Dies gilt als ein Grund, weshalb während des Konzils zahlreiche Werke geschaffen wurden, die Kenntnisse von Malerei und Skulptur verschiedenster Regionen verraten. Hervorgegangen ist daraus ein polyphoner Klang der europäischen Kunst an der Schwelle vom Mittelalter zur Renaissance.

Jana Lucas zeichnet ein lebendiges Bild des künstlerischen Austauschs im Kontext des Basler Konzils und bietet damit erstmals eine umfassende Zusammenschau des Kunstgeschehens im konziliaren Basel. Die Stadt tritt als eine Art Scharnier der bedeutenden Kunstzentren Europas am Beginn der Renaissance hervor. Zugleich betont die Autorin den eminent eigenständigen Charakter der oberrheinischen Künstler, allen voran von Konrad Witz. Ihm und seinen Zeitgenossen gelang es, sich die auf verschiedenen Wegen in die Konzilsstadt gekommenen künstlerischen Anregungen und Innovationen zu je eigenem Ausdruck anzuverwandeln.

*Jana Lucas*, geb. 1981, studierte Kunstgeschichte, Philosophie sowie Kommunikations- und Medienwissenschaft in Leipzig und Bologna. Nach dem Studium forschte sie im Rahmen eines SNF-Graduiertenprogramms an der Universität Basel zur Kunst des Basler Konzils. Anschliessend war sie als Kuratorin am Historischen Museum Thurgau tätig. Zurzeit arbeitet sie als Autorin und Ausstellungsmacherin bei der international tätigen Agentur Steiner Sarnen Schweiz.

Schwabe Verlag Basel
www.schwabeverlag.ch