

Die Bildwerke des Basler Münsters im Lichte der neuesten Forschung

Autor(en): **Escher, K.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **22 (1920)**

Heft 2

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-159899>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Bildwerke des Basler Münsters im Lichte der neuesten Forschungen.

Von *K. Escher*.

Im Herbst 1918 konnte Herr Bernhard Wolf, Photograph in Basel, seine während einer Reihe von Jahren vorbereitete mustergültige Arbeit, die der photographischen Aufnahme von Ansichten architektonischer Details von Bildwerken und Wandgemälden des Basler Münsters galt, abschließen. Ausstellungen in Basel, Zürich und Bern machten die Öffentlichkeit auf die verdienstvolle Leistung, aber ebenso sehr auf den doch größtenteils unbekanntem Reichtum an Skulpturen und Gemälden aufmerksam. Das vollständige Verzeichnis aller Photographien nebst Einführung, Abbildungen und zwei Plänen enthält des Verfassers „Katalog der Basler Münsterphotographien, von Bernhard Wolf. Basel, Helbing und Lichtenhahn, 1918“. In der Zeitschrift „Die Schweiz“ (XXII Nr. 11) gab Herr Dr. Jules Coulin, Direktorialassistent an der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, der sich um den Ausbau der Sammlung der Münsterphotographien und deren Herausgabe großes Verdienst erworben hat, eine orientierende Übersicht. Unter dem Gesichtspunkt der durchaus religiös gefärbten, mittelalterlichen Dogmatik, aber natürlich auch unter Berücksichtigung des freien, wilden, rein weltlichen Humors betrachtete der Verfasser die Bildwerke und Wandgemälde in derselben Zeitschrift, Bd. XXIII, Nr. 3 und 4: „Die Bildwerke des Basler Münsters als Illustration der mittelalterlichen Weltanschauung“. Die folgenden Zeilen enthalten nun erstens eine Orientierung über den gegenwärtigen Stand der die Bildwerke des Basler Münsters betreffenden Forschungen, zweitens eine nach bestimmten, durch neueste Untersuchungen eruierten Gesichtspunkten durchgeführte Aufteilung des Materials und drittens im Anschluß daran eine Erörterung über die Anwendbarkeit des heute sehr umstrittenen Begriffes mittelalterlicher Weltanschauung.

I.

Für die Einführung seines Katalogs hat der Verfasser vor allem die „Baugeschichte des Basler Münsters“¹⁾, verfaßt von *Karl Stehlin* und *Rudolf Wackernagel*, als unentbehrliche Grundlage benützt. Im folgenden sollen aber nur die nachher publizierten Forschungen aufgezählt werden. Über die ursprüngliche, romanische Gestalt der Fassade brachte *Albert Rieder*²⁾ sehr wertvolle

¹⁾ Herausgegeben vom Münsterbauverein. Basel 1895. Dazu Aufnahmen von Kelterborn.

²⁾ *Albert Rieder*, Zur Baugeschichte des Basler Münsters. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde III p. 299 ff.

Aufschlüsse: Nachdem 1185 das von Heinrich II. reich beschenkte Münster, dessen Prachtstück die kurz vor 1185 entstandene „Galluspforte“ als Hauptportal bildete, z. T. abgebrannt war — Chor nebst zweitürmiger Fassade waren noch stehen geblieben — begann man mit dem Neubau des nach Süden verbreiteten Langhauses, schleifte Chor und Südturm (Martinsturm) und errichtete hinter der alten romanischen Fassade eine provisorische. Als dann in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Fassadenfrage in den Vordergrund des Interesses trat, beschloß man, das zwar schöne, aber doch nicht mehr moderne Hauptportal an den nördlichen Querflügel, d. h. die Galluskapelle zu versetzen, von der es seither den Namen trägt. Rieder teilt ferner mit, daß Chorbau und Krypta erst nach 1225 begonnen und der Chor 1231 noch nicht fertig war ¹⁾. — Georg Dehio hat den Ursprung des für die Choranlage gewählten Polygons in Burgund vermutet; Basel dürfte die Anlage nach Freiburg und Pfaffenheim vermittelt haben ²⁾. Den Beweis für die Tätigkeit lombardischer Maurer möchte er in der auch in Speier und Gebweiler nachweisbaren Einbindung der Bogensteine in die Mauer sehen (vgl. Porta Nigra in Trier). — Die Galluspforte ist das Objekt vieler Studien gewesen; wenn Rahn ³⁾ die Vorbilder für die Statuen in Burgund, Lindner ⁴⁾ in der Provence suchte, so findet heute seine auch von Woermann ⁵⁾ übernommene Ansicht, daß es sich um Werke eines vielgereisten Meisters handle, der viele Einflüsse verarbeitet hat, seine Bestätigung. Unter Heranziehung des Architektonischen darf vermutet werden, daß der Meister, wenn anders Architekt und Bildhauer ein und dieselbe Person waren, mit dem elsässischen Kunstkreis vertraut gewesen, vielleicht in ihm aufgewachsen war. (Freisäulen in rechtwinklig einspringenden Wandungen und Kugelornament; Gebweiler, 1182 ⁶⁾; Sigolsheim; diesem Typus gehören mithin auch die Portale der Stiftskirche von Neuchâtel und St. Ursanne an.) Die Begleitung des Portaleingangs durch eine Folge von reliefierten flachen Nischen findet sich, freilich in sehr rudimentärer Form, an der Stiftskirche von Andlau, auf welche auch Cohn-Wiener hingewiesen hat ⁷⁾. Aber auch oberitalienische Einflüsse sind leicht nachweisbar: die Art, wie ein Rankenornament die Stirnseite des Eingangs verziert und am Architrav vorbeiführt, hat sein Analogon im Hauptportal des Doms von Modena; eine ähnliche Einrahmung des Bogenfeldes zeigt auch St. Zeno in Verona. Eine Wandung mit drei verschiedenartigen Säulenschäften weist der Dom von Ferrara (1135) auf, wo die beiden Johannes, ähn-

¹⁾ Ders. a. a. O. p. 304.

²⁾ G. Dehio, Zur Geschichte der gotischen Rezeption in Deutschland. Die polygonalen Chöre. Zeitschrift für Geschichte der Architektur III p. 49 ff.

³⁾ J. R. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz p. 266.

⁴⁾ Arthur Lindner, Die Basler Galluspforte und romanische Bildwerke der Schweiz. Straßburg 1899.

⁵⁾ K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker III 2. Aufl. p. 301.

⁶⁾ Hausmann und Polaczek, Denkmäler der Baukunst im Elsaß. Straßburg 1906. Text p. 27.

⁷⁾ E. Cohn-Wiener, Die italienischen Elemente der romanischen Kirchenarchitektur Elsaß-Lothringens. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911 p. 116 ff. Als verbindendes Element gilt ihm das Königreich Arelat.

lich wie am Dom von Piacenza, wenigstens als Zwickelfiguren auftreten. Gedrehte Säulenschäfte finden wir in Modena, Cavagnolo al Po, in Zara und Traù; auch die Kapitelle, sofern sie romanisch sind, weisen auf italienische Vorbilder¹⁾. Für die in flache Nischen eingestellten Evangelistenstatuen kann das Portal des Meisters Nikolaus (Prototyp für Freiburg) am Dom von Ferrara (1135 fertig) mit seinen kleinen, in Nischen hineingestellten Statuen die erste Anregung gegeben haben, doch empfing der Meister dann in Frankreich viel nachhaltigere Eindrücke, eine Ansicht, die ich nachträglich bei Reiche²⁾ bestätigt finde. Wenn ihm Nordfrankreich (Chartres und seine Gruppe) zunächst den imposanten Anblick großer Statuenreihen vermittelte, so dürfte es nicht vollkommen ausgeschlossen sein, daß er, wie Lindner³⁾ annimmt und Vöge⁴⁾ nicht direkt bestreitet, auch in Toulouse gewesen ist; die sprühende Lebendigkeit der dortigen Schule hat er freilich nicht im entferntesten erreicht; wenn von einem Einfluß von jener Seite überhaupt gesprochen werden darf, so beschränkt er sich auf gewisse Eigentümlichkeiten in Faltenwurf und Haarbehandlung⁵⁾. Vielleicht sah er aber auch nur diejenigen Statuen an der Kathedrale von Chartres, die Vöge einer Toulousaner Hand zuweist⁶⁾. Die Werke der Barmherzigkeit finden sich bekanntlich auch, von Benedetto Antelamis Hand dargestellt, am Baptisterium von Parma. Lindner glaubt (p. 25) beide auf französische Quellen zurückführen zu können. M. Kemmerich hat das Tympanon auf die Porträts untersucht⁷⁾, und Sanoner hat der Galluspforte eine ikonographische Untersuchung gewidmet, ohne darin wesentlich Neues zu bieten⁸⁾. Den lombardischen Einfluß im Basler Münster hat auch E. A. Stückelberg in den heute im historischen Museum befindlichen Löwen und Elefanten als Säulenträgern nachgewiesen⁹⁾. Neue Untersuchungen widmete Ernst Cohn-Wiener¹⁰⁾ den meistumstrittenen Bildwerken des Münsters, der

¹⁾ Abbildungen der italienischen Denkmäler bei: Venturi, *Storia dell' arte italiana* III p. 13, 189, Rivoira, *Le origini dell' architettura lombarda* p. 236, 237. M. G. Zimmermann, *Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*. Leipzig 1897. Abb. 25. Verfasser findet seine Ableitungen durch W. Vöge, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25 p. 412 Anm. 11 bestätigt. Vöge bestritt (*Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 p. 102) mit Recht die von Weese angenommene Beeinflussung der Galluspforte durch die Skulpturen von Autun und Vézelay.

²⁾ Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn. Diss. Straßburg 1905 p. 9, 17.

³⁾ a. a. O. p. 29.

⁴⁾ *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25 p. 412 Anm. 11. Von R. Reiche *Op. cit.* p. 3 ff. p. 18 zugunsten gemeinsamer byzantinischer Quellen (ohne spezielle Namhaftmachung solcher) bestritten. Hinweis auf Byzanz schon bei Lindner p. 36.

⁵⁾ Über Meister Gilabertus vgl. O. Grautoff in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1914/15 p. 81.

⁶⁾ W. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*. Straßburg 1894. Abb. 24.

⁷⁾ M. Kemmerich, *Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland*. Leipzig 1909. p. 147 ff.

⁸⁾ G. Sanoner, *Analyse iconographique de la porte Saint-Gall de l'ancienne cathédrale de Bâle*. *Revue de l'art chrétien* NS. XVI 1905 p. 162 ff.

⁹⁾ E. A. Stückelberg, *Denkmäler zur Basler Geschichte* I Tf. 7. Erwähnt sei auch die Gesamtdarstellung von H. Trog in „Die Rheinlande“ 1900 I 1.

¹⁰⁾ Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin IV 1912. Referat von Martin Wackernagel in *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* XII 1913 p. 64.

Apostel- und Vinzenztafel: unter Hinweis auf die „karolingische Renaissance“ datiert er sie wegen der antikisierenden Anklänge ins 9. Jahrhundert; es käme also den Basler Bildwerken entwicklungsgeschichtlich eine Zwischenstellung zwischen dem Sarkophag Ludwigs des Frommen, einem Frühwerk einer streng antikisierenden nordischen Schulgruppe, und den um 1000 entstandenen Bronzewerken aus dem Kreis Bernhards von Hildesheim zu. Beziehungen der Vinzenztafel zur hellenischen und karolingischen Kunst hat auch E. A. Stückelberg zur Diskussion gebracht ¹⁾. Arthur Lindner hat auch die nach dem Vorbild der Vinzenztafel gefertigten, ziemlich rohen reliefierten Pfeiler vom Lohnhof in Basel, heute im Hist. Museum daselbst, veröffentlicht ²⁾. Während Lindner auf südfranzösische Vorbilder wies, suchte Vöge ³⁾ solche in überzeugender Weise in byzantinischen Elfenbeintafeln ⁴⁾; neue, zusammenfassende Untersuchungen über diese wichtigen Denkmäler fehlen noch. Auffallenderweise ist die Möglichkeit, sie auf Grund byzantinischer Elfenbeine ins Ende des 12. oder auch ins 13. Jahrhundert zu datieren, in der Literatur noch nie erörtert worden. — Die ikonographische Bedeutung des romanischen Skulpturenzyklus im Chor als Darstellung des Erlösungsgedankens hat Goldschmidt ⁵⁾ überzeugend dargetan. L. Lommis widmete speziell der dazu gehörenden Darstellung der Himmelfahrt Alexanders des Großen eine Untersuchung ⁶⁾.

Weniger reichlich ist die Literatur über die gotischen Skulpturen. Wölfflin hat in einer Studie über das Grabmal der Königin Anna die Ergänzungen als zum Teil falsch nachgewiesen und durch Vergleiche mit architektonischen Details die Entstehung auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts festgelegt ⁷⁾. Die sog. „Frau Welt“ und der „Verführer“, die Moriz Eichborn im Zusammenhang mit den verwandten Gruppen an den Münstern von Freiburg i. Br. und Straßburg besprach ⁸⁾, bedeuten nach Altwegg eine der törichten Jungfrauen und den Verführer ⁹⁾. Eine übersichtliche Darstellung der Basler Plastik im 14. und 15. Jahrhundert verfaßte Daniel Burckhardt ¹⁰⁾ und z. T. auf ihn ge-

¹⁾ E. A. Stückelberg, Denkmäler zur Basler Geschichte I Taf. 8. Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 1915 p. 54.

²⁾ Anzeiger für schweizerische Altertumskunde XXXI 1898 p. 17 ff.

³⁾ a. a. O. p. 103.

⁴⁾ Repertorium für Kunstwissenschaft 22 p. 102, 25 p. 425 f.

⁵⁾ Adolf Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des 12. Jahrhunderts. Berlin 1895. p. 70 ff. — W. Vöge, Repertorium für Kunstwissenschaft 22 p. 102, 25 p. 425 f.

⁶⁾ L. Lommis, Alexander the Great's celestial journey. The Burlington Magazine 1918 p. 136, 177.

⁷⁾ Heinrich Wölfflin, Das Grabmal der Königin Anna im Münster zu Basel. Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums 1894 p. 151 ff. Vgl. Kurt Moriz Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Straßburg 1899 p. 307 ff.

⁸⁾ Kurt Moriz Eichborn Op. cit. p. 288 ff.

⁹⁾ Wilhelm Altwegg, Die sogen. Frau Welt am Basler Münster. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XIII p. 194 ff.

¹⁰⁾ Abschnitt über Bildnerei in „Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert“ p. 348. Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. Basel 1901.

stützt, M. Wackernagel ¹⁾. Den Chorstühlen mit ihren köstlichen Schnitzereien hat J. Scheuber ²⁾ eine eingehende Darstellung mit vollständiger Fixierung des Tatbestandes gewidmet. Über die hier dargestellten Musikinstrumente hat Ed. Bernoulli ³⁾ wertvolle Aufschlüsse veröffentlicht. Über die Grabmäler im Münster verdanken wir E. A. Stückelberg ⁴⁾ eine eingehende Beschreibung.

2.

Das Basler Münster ist das an verschiedenartigen Skulpturen reichste Baudenkmal unseres Landes; dieser Bilderbestand illustriert die geistigen und künstlerischen Strömungen vom hohen Mittelalter bis zum Vorabend der Reformation, wenn man von den Epitaphien des 15.—19. Jahrhunderts absehen will. Verschiedene Gegenstände, wie z. B. jüngstes Gericht, kluge und törichte Jungfrauen, Apostel, das Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde erscheinen sogar in ganz verschiedenen Stilformen, und ebenso begegnen uns Fabelwesen aus romanischer wie aus spätgotischer Zeit. Die Grabmäler zeigen bei aufmerksamer Betrachtung zwei grundverschiedene Auffassungen des Toten. Wenn man auf der einen Seite die reiche Bilderfülle zu einer Zusammenfassung nach großen Gesichtspunkten auffordert und dazu angetan scheint, sie als Illustration des Glaubens und Denkens jener Jahrhunderte anzusehen, die gemeinhin als Mittelalter gelten, so erhebt sich andererseits gebieterisch die Frage, ob Werke von so verschiedenartigem Stilcharakter unter dem Sammelbegriff „Mittelalter“ gefaßt werden dürfen. Auf Grund neuer kunstwissenschaftlicher Darstellungen müßte die Antwort verneinend lauten. In Burgers Handbuch für Kunstwissenschaft läßt Georg Vitzum das Mittelalter mit dem 13. Jahrhundert schließen, Arthur Weese ⁵⁾ die Neuzeit mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnen. Der Kampf mit der begrifflichen Scholastik bedeutet in der Kunst das Eindringen des Realismus; die realen Werte ersetzen die alten Begriffe. Verstärkt durch die profane Kunst, erprobt sich der neue Tatsachensinn an den herkömmlichen, gegebenen Inhalten. Während die ältere Kunst für das Irdische nur Symbole verwandte, die Menschen und ihre Umgebung also nur soweit darstellte, als es zum Verständnis wirklich nötig war, beruht die Kunst der neuen Zeit auf Identität von Daseinsform und Wirkungsform. Am eingehendsten hat neuerdings Dvořák ⁶⁾ die gemeinsame und pa-

¹⁾ Basel, in der Sammlung: Berühmte Kunststätten.

²⁾ Joseph Scheuber, Die mittelalterlichen Chorstühle der Schweiz. Straßburg 1910. p. 93 ff.

³⁾ Eduard Bernoulli, Alte volkstümliche Musikinstrumente in deutschschweizerischen, besonders in baslerischen Darstellungen. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XVII p. 206 ff.

⁴⁾ E. A. Stückelberg, Die mittelalterlichen Grabmäler des Basler Münsters. Beilage zum Jahresbericht des Vereins für das Historische Museum 1895.

⁵⁾ F. Burger, Handbuch für Kunstwissenschaft. Skulptur und Malerei in Frankreich vom 15. bis zum 17. Jahrhundert p. 35 ff.

⁶⁾ Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Verlag R. Oldenbourg, München und Berlin, 1918. Anzeige Kunstchronik und Kunstmarkt NF. XXX p. 237 ff.

rallele Wandlung von philosophischen Anschauungen und künstlerischer Auffassung erörtert. Er sucht die allgemeinen geistigen Grundlagen der mittelalterlichen Kultur aus den Schriften der großen Denker zu eruieren, d. h. das jeweilige Verhältnis des Menschen zu den transzendental religiösen Ideen und den realen Tatsachen und der Natur festzulegen. Der keineswegs leicht zu verfolgende Gedankengang Dvořáks würde, auf einzelne typische Beispiele des Basler Münsters angewendet, fol-

gendermaßen lauten: Die Vinzenztafel mit ihrer Verwendung spätantiker *illusionistisch-malerischer*¹⁾ Vorbilder stellt also eine späte Nachahmung jener Auflösung der Form in farbige Werte, in Licht und Schatten dar, „die äußerste Grenze, zu der die klassische Kunst in dem Streben nach der Objektivierung der Naturphänomene gelangte“. Aber dieser „auf sensueller Überzeugungskraft allein beruhende illusionistische Stil“ wurde vom „abstrakten“, *übersinnlichen* des hohen Mittelalters (Galluspforte, Erlösungszyklus im Chorumgang, Frieze der Krypta, Architektentafel, Glücksrad u. s. f.) abgelöst. Wie erklären sich gegenüber dem Stil der Vinzenztafel die starre, säulenhafte Haltung der Evangelisten, die geometrische Anlage der Gewänder, die schematische Be-



Abb. 1. Pyramus und Thisbet. Kapitell im Chorumgang.

handlung der Haare, die übermäßig großen, aber ausdrucksvollen Augen, wie bei den Werken der Barmherzigkeit oder den Skulpturen im Chorumgang die Beschränkung der Szenerie auf das unbedingt Nötige? Ist diese Reduktion der Darstellungsmittel immer noch als das Unvermögen barbarischer, künstlerisch noch unentwickelter Perioden, des Verfalls nach der Blüte antiker Kultur, oder ist sie nicht vielmehr als notwendiger Ausfluß der ganzen menschlichen Vorstellung zum Diesseits und Jenseits anzusehen? Das menschliche Erkenntnisvermögen, die *vis cognoscitiva*, so führt Dvořák²⁾ aus, gestattet durch göttliche Gnade dem Menschen, tiefer in die Geheimnisse der Natur einzudringen als durch die vielfach täuschenden

¹⁾ Op. cit. p. 30.

²⁾ Op. cit. p. 35 f.

Sinne allein, ihrem Trugspiel *muß die Kunst die durch höhere geistige Einsicht geläuterte Form entgegensetzen*. „Der Ausgangspunkt dieser Einsicht war aber für den mittelalterlichen Menschen nicht die Natur, sondern die Gotteslehre, das durch Gottes Gnade der Menschheit gewährte Bewußtsein, daß über den nur relativen Naturwerten eine Welt übersinnlicher Ordnung, Bestimmung und Zweckmäßigkeit steht, die nur dem nachsinnenden Geiste und der inneren Erfahrung erfaßbar ist, ein Aufbau des begrifflichen Seins, in dem die wahrhaft realen Substanzen enthalten sind, wogegen die sinnlich erfaßbare Erscheinung nur seine letzte und niedrigste Emanation bedeutet, und von dem aus die Welt verstanden und gewertet sein muß. Diesem Grundzug der mittelalterlich spiritualistischen Weltanschauung entsprechend, konnte auch die Kunst nicht von Naturnachahmung zu ihren höchsten Idealgütern fortschreiten, sondern schlug einen umgekehrten Weg ein, indem sie durch natürliche Formen eine a priori gegebene ideale Konzeption zu erläutern sich bemühte. Nicht als eine imago soll die künstlerische Form der natürlichen gegenüberstehen, *sondern nur als eine similitudo soll sie mit ihr verbinden und ihre Aufgabe darin bestehen, das imperfectum der sinnlichen Wahrnehmung durch das perfectum der den Erscheinungen zugrunde liegenden, dem menschlichen Geiste geoffenbarten göttlichen Gedanken zu ersetzen*. Es kommt deshalb nicht auf die Gleichmäßigkeit des Grades der Naturanschauung an, wohl aber auf die innere Disziplin des abstrakten Gefüges: Während die Annäherung an die Wirklichkeit schwankend bleibt, werden die neuen idealen Schemen konsequent weiter entwickelt, und ihre Norm ist so bindend, daß sie selbst dort angewendet wird, wo die Absicht der Naturwiedergabe den Zweck der Darstellung bedeutet — man könnte sagen gerade dort als Norm der tieferen Sachkenntnis — etwa wie man sich noch heute in einer wissenschaftlichen Darstellung einer linearen Abstraktion und Betonung des Wesentlichen mit Ausschluß aller anderen Momente der sinnfälligen Erscheinung zu bedienen pflegt.“ Im Gegensatz zu früheren Erklärern der „abstrakten“ Kunst des hohen Mittelalters, die in ihr den Ausdruck Minderwertigkeit des Irdischen gegenüber dem Ewigen, Unsichtbaren sehen wollten, erklärt also Dvořák die abstrakt gesetzmäßige Form als Symbol der Substanz des Göttlichen, als Verständlichmachung des Übernatürlichen. So geistvoll diese Darlegung auch ist, so scheint uns die Auffassung Vitztums auf breiterer Basis zu beruhen und deshalb an Glaubwürdigkeit nicht hinter diejenige Dvořáks zurückzutreten.

Auf einer ganz neuen Auffassung des Menschen beruhen nun aber die Skulpturen am unteren Teil der Münsterfassade: der herrliche Portalschmuck, dann die Statuen von Heinrich und Kunigunde neben dem Portal ¹⁾ und ihre Partner, der Verführer und die törichte Jungfrau (gegen 1300). Daran schließen sich, aus einer etwas späteren Epoche (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts), die unteren Königsstatuen am Georgsturm und im Inneren das Grabmal der Königin Anna und ihres Söhnchens Karl. Die ältere Gruppe dürfte, wie die Statuen

¹⁾ Katalog der Basler Münsterphotographien Nr. N 3.

der heil. Kunigunde und der törichten Jungfrau am besten zeigen, ein Nachleben der von Frankreich aus nach Deutschland verpflanzten Frühgotik bedeuten; an Stelle der starren Frontalität des romanischen Stils ist der elastische Körperschwung mit der für den ganzen Aufbau so wichtigen Verlegung des Körpergewichts nach einer Seite getreten. Auf dem viel besser proportionierten Körper ist das Gewand nicht als ornamentales Gebilde gleichsam angewachsen, sondern es entfaltet, von der Lage des Körpers und seiner Teile regiert, doch ein reiches Eigenleben mit breiten und schmalen, höheren und niedrigeren Faltenkämmen und Schattentälern, mit weichen und großen Kurven und geistvollem sich auf dem Boden Ausbreiten. Auf diesen schlanken und geschmeidigen Körpern sitzen jugendliche, anmutige Köpfe mit gewinnendem Lächeln, mit sorgfältig aber nicht kleinlich durchmodellierten Zügen, die, auch ohne besonderen Ausdruck, mehr Lebenswahrheit enthalten als die summarisch behandelten Köpfe des romanischen Stils. Wenn der Meister der Galluspforte aus schematischen Köpfen allzugroße Augen starr herausblicken ließ und die Haare entweder als kurze Locken dicht auf den Schädel legte (Petrus) oder lang über die Schultern herabfallen ließ, so hielten die gotischen Meister einmal zunächst darauf, daß das ganze Antlitz die Seele spiegle, und modellierten deshalb das Gesicht reicher durch, gaben den einzelnen Teilen des Auges ganz verschiedene Linien, behandelten den Mund feiner, detaillierten die Hände viel mehr, behandeln die Haare, ähnlich wie das Gewand, plastisch selbständiger und reicher an Einzelmotiven. Betrachtet man die halben und ganzen Figuren von Engeln, Propheten etc. in zweien der Bogenläufe des Hauptportals, so gewinnt man den Eindruck, als ob die Figuren erst jetzt ihre Gebärden- und Mienensprache gefunden hätten. Und die Weinranken und vollends die Rosenzweige in den zwei anderen Bogenläufen sowie die Glätte eines Kapitells am Hauptportal ¹⁾ können die Meinung aufkommen lassen, die Künstler hätten den Reichtum der ihnen täglich sichtbaren Pflanzenwelt erst jetzt gegen stilierte altertümliche Ornamentik eingetauscht. Eine nähere Betrachtung der Figuren läßt nun aber leicht ein gewisses Schema in der Faltenwiedergabe, in den Gesichtstypen, in der Gebärdensprache, sie läßt auch eine bestimmte Anzahl von Typen in der Haarbehandlung erkennen. Das heißt also: die gotischen Künstler haben gegenüber den romanischen Meistern nach größerer Fülle an Erscheinungen gestrebt, und sie haben diese durch Abwechslung in Haltung, Mienen, Gebärden, Tracht und Haarmodellierung stärker voneinander unterschieden; aber auf diesem Weg zur Individualisierung sind sie stehen geblieben, um doch wieder einem allgemeinen Ideal zu huldigen. Mit hinreißender Wucht hatte sich gelegentlich innerhalb der Frühgotik der Realismus gemeldet, auch an Stellen, wo es sich nicht, wie z. B. in Naumburg, um Porträtfiguren im strengsten Sinn des Wortes handelte. Aber der Idealismus als künstlerischer Ausdruck des mittelalterlichen Spiritualismus hielt ihn noch längere Zeit auf. Er siegte sogar im Grabmal, das erst seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts

¹⁾ Op. cit. N 32.

regelmäßig Porträtstatuen bringt. Die Grabfigur der Königin Anna ¹⁾ ist ein typisches Beispiel für den gotischen Idealismus sowohl in den Gesichtszügen, die nichts bieten als das allgemeine Schönheitsideal, das sich auch bei Engeln und Heiligenfiguren findet, als auch in der Gewandung, die, wie bei den Königen am Georgsturm, ihr ornamentales Eigenleben auf Kosten des Körpers entfaltet; die Stoffe haben bestimmte, als allgemeine Schönheitsformeln geltende Konfigurationen zu bilden, dem Körper ist alle Herrschaft über das Gewand entzogen.

Dvořák versucht nun nachzuweisen, daß diese Stilrichtung auf ein ganz anderes Verhältnis des Menschen zur äußeren Welt zurückgeht, das den Menschen als geistige Potenz auffaßt, ihn als intellektuelle und ethische Existenz würdigt und somit auch den sinnlichen Werten eine relative Anerkennung zuteil werden läßt. Diese Rückkehr zur Natur vollzog sich, nicht nur gegenständlich sondern auch formal, seit dem 12. Jahrhundert ²⁾. „Sie beruhte auf dem allgemeinen geistigen Ausgleich mit dem Diesseits, das man als Schauplatz verdienstvoller Taten und als notwendige Vorstufe des ewigen Seins der Auserwählten gelten ließ. In der Kunst kam dieser Ausgleich darin zum Ausdruck, daß die Natur nicht mehr grundsätzlich als bedeutungslos für die Auffassung der künstlerischen Aufgaben angesehen, sondern diesen unter bestimmten Einschränkungen neu erschlossen wurde.“ Die sinnliche Schönheit erhielt wieder Raum in der Kunst, aber nicht absolut wie in der griechischen, sondern nur als Ausdruck der ethischen Vollkommenheit; ohne das „honestum“ gab es für die Gotiker keine echte Schönheit. Der neue Realismus kehrte sich durchaus nicht etwa gegen die religiöse Kultur des Mittelalters, sondern er diente im Gegenteil zu ihrem Ausbau, „entwickelte sich auf deren Grundlage und in ihrem Rahmen“; dieser Realismus ist dem christlichen Spiritualismus der mittelalterlichen Welt unterworfen. Das passendste Motto zur Darstellung der gotischen Skulptur dürfte das Wort des Thomas von Aquino sein: „Gott freut sich schlechthin aller Dinge, weil jedes mit seinem Wesen in tatsächlicher Übereinstimmung steht.“

Die drei Freskenzyklen in der Krypta ³⁾ (Ende des 14. Jahrhunderts bis ca. 1420) lassen es freilich bei Anläufen zu einem neuen realistischen Stil bewenden. Wohl sind die Gebäude durch Linearperspektive als dreidimensionale Gebilde vorgeführt; aber kraft des neutralen Hintergrundes wirken die Kompositionen doch vollständig flächenhaft. Der altertümliche Maler des Protoevangeliums vereinigte sogar noch in verschiedener Richtung mehrere Szenen auf einer Gewölbekappe und übersäte, um den mittelalterlichen Teppichcharakter nachdrücklich zu betonen, seine Hintergründe mit roten Sternen. Der Maler der Jugend Christi isolierte die Figuren und unbedingt notwendigen Vorsatzstücke auf einer Art Bodenkulisse; aber er tat nichts, um die Szenen mit dem Raum in Verbindung zu bringen und beschränkte die Erzählung noch

¹⁾ Op. cit. N 64 a.

²⁾ Dvořák Op. cit. p. 66.

³⁾ Katalog der Basler Münsterphotographien Serie V 52—57, N 24—28.

auf das unbedingt Nötige, während der Meister der Nikolaus- und Margaretha-Legende figurenreichere Episoden mit geschickter bewegten und mehr individualisierten Gestalten bringt.

Diese Freskenzyklen leiten also ins 15. Jahrhundert hinüber, das im Basler Münster ganz besonders reich vertreten ist; die oberen Teile des Georgturms zieren die Statuen der heiligen drei Könige, die zur Madonna am Fassadengiebel gehören, und diese Madonna mit dem Christusknaben und einem Laute spielenden Engel bildet mit den zwei jüngeren Statuen des Kaiserpaares eine Dreiergruppe, welche geschickt den Giebel belebt und dessen Fenster einfaßt ¹⁾ (ca. 1420—30). In jene Zeit gehört auch die Halbfigur eines Engels im Wolkenkranz am Helm des Georgturms ²⁾ und eine bärtige Halbfigur mit Spruchband ³⁾ ebenda. Um 1450 dürften die Chorstühle mit ihrem unerschöpflich reichen Schmuck an Holzschnitzereien, z. T. älteren Datums, entstanden sein. Aus dem Jahr 1465 stammt der Taufstein mit der Darstellung der Taufe Christi und Heiligenfiguren, u. a. Petrus und Paulus; auf den Ecken des Sockels sitzen vier Männergestalten als Erinnerungen an die Paradiesflüsse ⁴⁾. Hans von Nußdorfs prächtige Kanzel (1486) trägt, im Maßwerk versteckt, einige charakteristische Prophetenköpfe ⁵⁾. Die Gruppe der spätgotischen Skulpturen schließt mit dem Utenheimgrabmal im großen Kreuzgang 1501 (s. u.).

Die Giebelstatuen führen, unter Anknüpfung an die Vergangenheit, schon sehr entschieden in die Neuzeit hinein. Der gotische Schwung klingt nur noch ganz leise nach; wohl verschwindet der Körper immer noch unter den Faltenmassen, und noch immer begrenzen das Gewand ornamentale Schlingensäume; aber die Anordnung der Falten trägt dem Sitzen bzw. Stehen der Figuren Rechnung, gehorcht also nicht mehr nur ornamentalen Intentionen. Mag das derbe, bäurische Gesicht der Madonna und des Christusknaben der Ungeschicklichkeit des Bildhauers zuzuschreiben sein, soviel ist sicher, daß er im Kaiserpaar trotz der die Haare darstellenden gotischen Wellenlinien doch ein ganz anderes Ideal verfolgte als der Künstler der Portalfiguren: jene Zeit verstand offenbar die ideale Jugendschönheit als Zeichen innerer Vollkommenheit nicht mehr, sondern sie wollte die heiligen Gestalten aus der täglichen Umgebung genommen wissen; so meißelte der Künstler zur Verbildlichung des seit Jahrhunderten verstorbenen Kaiserpaares ein biederes altes Bürgerpaar, das ad hoc mit Kronen und Attributen versehen ist. Knorrige alte Männer sind auch die Apostel und Heiligen am Taufstein. Das Utenheimgrab zeichnet sich gerade durch die Mannigfaltigkeit seiner Typen aus, und vollends an den Chorstühlen finden wir eine reiche Auswahl von Charakteren und Altersstufen beiderlei Geschlechts. Durchgeistigte Köpfe alter Männer erscheinen im Maßwerk der Kanzel; ältere und jüngere, vorzüglich voneinander unterschiedene Chorherren zieren die großen Seiten-

¹⁾ Op. cit. Serie IV 49.

²⁾ Op. cit. N 36.

³⁾ Op. cit. N 39.

⁴⁾ Op. cit. Serie VII 80.

⁵⁾ Op. cit. Serie VII 79.

wangen an den Hochsitzen der Chorstühle ¹⁾. An einzelnen dieser Chorherrenfiguren wie an dem zugehörigen Bischof und ebenso an sitzenden Prophetenfiguren, die sich unter diesen befinden, gewahren wir, mit reich und voll strömendem Faltenwerk verbunden, weiche Kurven und Schlängelsäume, ähnlich wie an den Frühwerken des 15. Jahrhunderts. Aber am Taufstein tragen die Figuren Gewänder mit dem für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts so charakteristisch hart gebrochenem, knitterigen Faltenwerk, das am Utenheimgrab ²⁾ unruhig und wirr über die Körper hinplätschert; man steht wieder einer ähnlichen Erscheinung wie im 14. Jahrhundert gegenüber: das Gewand beansprucht eigene, vom Körper unabhängige, rein ornamentale Wertung; das intensivere und viel nachdrücklicher unterschiedene Gefühlsleben, das sich in stärkerer Körperbewegung ausdrückt, und die viel eingehendere und naturalistischere Behandlung aller Körperteile, die ein noch viel eindrucklicheres Spiel von Lichtern und Schatten mit sich bringt, als es die Gotik der romanischen Kunst gegenüber getan hatte, verlangte einen solchen Gewandstil. In einer Gruppe von Figuren offenbart nun jede ihr eigenes, von dem der anderen verschiedenes Gefühlsleben, während sich die Hochgotik noch mit der individuellen Abwandlung einer und derselben Grundstimmung begnügt hatte. Man vergleiche daraufhin die Heiligen in den Bogenkehlen des Utenheimgrabes mit den Engeln und Propheten des Hauptportals ³⁾. Ja, während der Gotiker gegenüber dem Meister der Galluspforte sein Thema der psychologisch so sehr dankbaren klugen und törichten Jungfrauen beseelte, atmen die Figuren der Chorstühle, der Rücklehnen, Knäufe und Miserikordien ein Leben aus, als ob sie nicht dekorative Stücke sondern Teilnehmer einer wichtigen Begebenheit wären. Nichts erscheint dieser Zeit mehr klein und unwichtig; das auswählende Prinzip der früheren Epochen ist von dem die Wirklichkeit ausschöpfenden entthront. Man kann nun die Entwicklung von einer allgemeinen, summarischen, auf Linienornament ausgehenden Stilisierung (romanischer Stil) durch eine die Merkmale besser betonenden (Gotik) bis zur mehr oder minder gelungenen Abschrift der Wirklichkeit (Spätgotik) nicht nur an allen menschlichen Figuren, sondern auch an den *Tierdarstellungen*, den natürlichen wie den Fabelwesen, nachweisen. Man vergleiche z. B. die verschiedenen Löwen an der Galluspforte ⁴⁾ (Kapitelldekoration und Emblem des Markus), an den Gesimsen der Krypta ⁵⁾, am Fries über den Blendarkaden des Chors ⁶⁾ im Durchgang zum großen Kreuzgang ⁷⁾ sowie am Pyramuskapitell ⁸⁾ mit den Löwen an den Chorstühlen (Zwickelfüllung und Medaillon, beides an den Hochsitzen) ⁹⁾, und zu den gleichen

¹⁾ Op. cit. N 69—71.

²⁾ Op. cit. N 218.

³⁾ Op. cit. Serie XIII 173—176.

⁴⁾ Op. cit. Serie II 20.

⁵⁾ Op. cit. Serie V 60.

⁶⁾ Op. cit. Serie IV 44.

⁷⁾ Op. cit. N 12.

⁸⁾ Op. cit. N 48.

⁹⁾ Op. cit. N 70.

Resultaten, daß die Charakterisierung immer ausführlicher und besser wird, führt auch die Betrachtung der Hirsche ¹⁾ (Fries außen am Chor und Zwickelfüllung der Chorstühle) (Nr. 71) ²⁾, der Bären (Fries an einem Kryptapfeiler) ³⁾, Kapitell im Chorungang ⁴⁾, an welchen nicht alle Tiere zoologisch bestimmbar sind (Nr. 45, 48), Knauf am Chorgestühl (Nr. 142) ⁵⁾, der Stiere (Emblem des Lukas an der Galluspforte ⁶⁾, Relief an einer Chorstuhlwanne, Nr. 126) ⁷⁾, der Hunde (Jagden an den Friesen der Kryptapfeiler ⁸⁾ und am Fries über den Blendarkaden ⁹⁾; Knauf eines Chorstuhls ¹⁰⁾ sowie der Vögel. Während die romanischen Künstler an den Vogelkapitellen der Galluspforte, am Adler des Johannes ¹¹⁾ ebenda, an Friesen in der Krypta ¹²⁾, am Chorungang ¹³⁾ und auf der Vinzenztafel ¹⁴⁾ den Körper und z. T. auch Flügel und Schwanz gleichmäßig mit rundlichen, schuppenartigen Federn bedecken und nur die äußersten Federn von Flügeln und Schwanz länger gestalten, während sie also hier ziemlich schematisch verfahren, gelingen ihnen doch der Flug und gewisse Wendungen vorzüglich (Vinzenztafel, Fries in der Krypta) ¹⁵⁾.



Abb 2. Miserikordie des Chorgestühls.

¹⁾ Op. cit. N 45, 48.

²⁾ Op. cit. N 71.

³⁾ Op. cit. Serie V 59 N 23.

⁴⁾ Op. cit. Serie VI 77.

⁵⁾ Op. cit. N 142.

⁶⁾ Op. cit. Ser. II 24.

⁷⁾ Op. cit. N 126.

⁸⁾ Op. cit. Serie V 58, 62, 63.

⁹⁾ Op. cit. Serie IV 42—44.

¹⁰⁾ Op. cit. N 146.

¹¹⁾ Op. cit. Serie II 22.

¹²⁾ Op. cit. Serie V 61.

¹³⁾ Op. cit. Serie IV 45.

¹⁴⁾ Op. cit. Serie VI 67.

¹⁵⁾ Op. cit. Serie V 61.

Im Schiff des Münsters versuchte ein unbeholfener Steinmetz am Kapitell einer Halbsäule zwei dicke Adler zu meißeln, wobei er aber Kopf, Bauch, Beine, Flügelansatz und Federn jedesmal wieder anders charakterisierte¹⁾. Die Spätgotik (Chorstühle, Nr. 54) umreißt die Federn schärfer, unterscheidet sie in ihrer Länge mehr, gibt jeder eine Mittelrippe und zuweilen auch einen Rand, so daß durch das Lichterspiel der Eindruck glänzenden, lichtreflektierenden Gefieders entsteht; einzelne Federpartien liegen flach auf dem Körper, andere scheinen sich zu sträuben (Eule, verschiedene Adler²⁾ Nr. 99, 136, Hahn auf dem Eierkorb, Pelikan³⁾ und Phönix⁴⁾ Nr. 69, alle an den Chorstühlen). Zum älteren Repertoire an Tieren, zu dem noch Hase (unter dem Hornbläser am Strebepfeiler⁵⁾, Fries in der Krypta⁶⁾ Nr. 13, Pfeilergesims im Schiff⁷⁾, Affe, Eber, Steinbock, Esel und Einhorn (Fries über den Blendarkaden des Chors)⁸⁾ gehören, kommen aus gotischer Zeit Schafe (Fresken des Protoevangeliums in der Krypta)⁹⁾ und Pferd (Martinslegende, Nr. 26¹⁰⁾, ebenda; heil. Georg und Martin, Nr. 29, 30, an der Fassade¹¹⁾. Die Chorstühle fügen ihrerseits außer den schon genannten Tieren Krebs, Storch, Schlange, Fledermaus, Schnecke und Kamel hinzu¹²⁾. Die *Fabelwesen* oder *Drôlerieen* finden schon in den romanischen Skulpturen reichliche Vertretung, hauptsächlich als Drachen (Kapitelle im Chorumgang¹³⁾, Pfeilergesims im Schiff, Gesimse zu ebener Erde des Chorumgangs¹⁴⁾, Fries Nr. 11, 14, Kapitell der Blendarkaden am Chor, daneben Vögel mit Menschenkopf, Kentaur, ein- und dreiköpfige Wesen mit Fischleib, Sirene. An einem Kapitell im Langhaus sind zwei nicht näher zu bestimmende Ungeheuer ausgemeißelt, welche einen Affen (?) und einen Hasen fressen¹⁵⁾. Bei den meisten Drachenfiguren sind nur die Flügel detailliert (Kapitell im Chorumgang), oder der Ansatz des Beines ist durch Wülste bezeichnet (Drache am Fries über den Blendarkaden). Dagegen haben die Drachen, welche z. B. am Kapitell einer Halbsäule einen Mann und eine Frau bedrohen und zu verschlingen anfangen¹⁶⁾, nicht nur viel eingehendere, aber doch noch rein schematische Behandlung der Flügel und ihrer Ansätze aufzuweisen, sondern auch Köpfe, Körper und Schwänze geben sich durch regelmäßigen Wechsel von Rinnen

1) Op. cit. Serie VI 70.

2) Op. cit. N 99, 136.

3) Op. cit. N 179.

4) Op. cit. N 69.

5) Op. cit. Serie IV 46.

6) Op. cit. N 13.

7) Op. cit. Serie VI 68.

8) Op. cit. Serie IV 40, 42, 43.

9) Op. cit. Serie V 52.

10) Op. cit. N 26.

11) Op. cit. N 29, 30.

12) Op. cit. Serie XI 148; VIII 104; N 79, Serie VIII 99, 105.

13) Op. cit. Serie VI 78.

14) Op. cit. Serie VI 71.

15) Op. cit. Serie VI 68.

16) Op. cit. Serie VI 69; N 52.

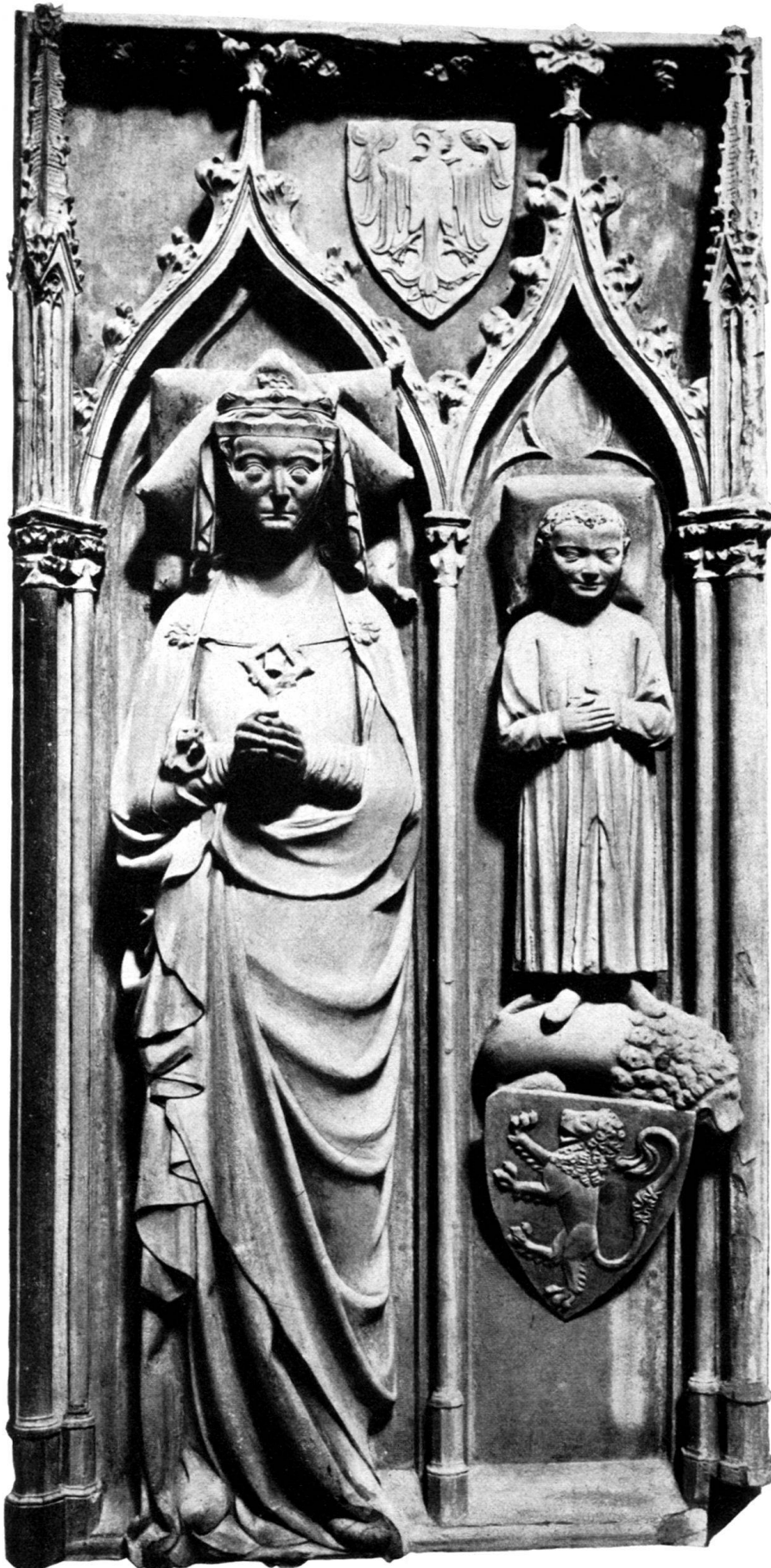
und Stegen als rauhe, faltige Materie zu erkennen. Von dieser doch einförmigen und schematischen Stoffbezeichnung und der im Grunde wenig eingehenden Charakterisierung des Wesens gehen die gotischen Bildhauer zu schärferer Modellierung der einzelnen Teile und umso besserer Unterscheidung der Stoffe über. Der Drache, den der heilige Georg erlegt ¹⁾, ist zwar noch nichts weniger als dramatisch empfunden; aber zur herkömmlichen Bezeichnung der Flügel treten die gelockte Mähne am Kopf, Hals und den Beinen und die runden Knorpel auf dem Schwanz. Diese Drachenfigur wie auch die Wasserspeier am Mittelstück der Fassade ²⁾ (Nr. 50, 51) (unter dem Hauptgesimse) und am Georgsturm (unter der mit Rosetten gefüllten Hohlkehle, also über den unteren Königsstatuen, an der oberen Galerie und am Achteck) zeigen eine plastische Betonung der Augenpartie, der Nase, des Rachens und der Pranken, so daß an Stelle der Schreckhaftigkeit mehr und mehr die burleske Komik tritt, da nicht mehr wie früher Naturformen unterdrückt und andere übertrieben werden, so daß nur wenige dieser Geschöpfe bestimmbar sind, sondern vielmehr die charakteristischen Eigenschaften gewisser Lebewesen (Hunde, Vögel etc.) in den Vordergrund treten und zugleich die Beseelung variiert und verstärkt wird. Das rein ornamentale, im Stein beschlossene Dasein der romanischen Geschöpfe weicht einem vehementen Ausbruch des Psychischen, der aber deswegen zur Komik führt, weil er sich mit diesen plumpen phantastischen Formen verbindet, weil sich also gewisse Gestalten mit Naturformen und wirklichem seelischem Leben aufspielen, obschon sie keine wirklichen Lebewesen sind. Unter diesem Gesichtspunkt sind auch die köstlichen Menschenmasken am Helm des Georgsturms zu beurteilen, während die beiden Tiermasken, welche den beiden Giebelstatuen Heinrichs und Kunigundes als Konsole dienen, mit ihren tiefen Schattenhöhlen nur eine für diesen Standpunkt sehr angemessene dekorative Wirkung beabsichtigen ³⁾.

(Fortsetzung folgt.)

¹⁾ Op. cit. Serie IV 51.

²⁾ Op. cit. Serie IV 50, 51.

³⁾ Op. cit. Serie IV 49.



Grabmal der Gertrud von Hohenberg (Königin Anna), Gemahlin König Rudolfs von Habsburg, † 16. II. 1281,
und ihres Söhnchens Hartmann, † 21. XII. 1281, im Münster zu Basel.