Von blossem Auge unsichtbar : neuentdeckte Gewölbemalereien des frühen 15. Jahrhunderts im Basler Münster

Autor(en): **Jäggi, Carola**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **56 (1999)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169574

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Von blossem Auge unsichtbar – Neuentdeckte Gewölbemalereien des frühen 15. Jahrhunderts im Basler Münster

von Carola Jäggi

Als wohl grösste Überraschung, welche die seit 1989 andauernde Innenrestaurierung des Basler Münsters bislang bereithielt, ist die Entdeckung eines einst umfangreichen und ikonographisch hochkomplexen Freskenzyklus im Gewölbe des dreijochigen Mittelschiffs zu nennen.[1] Keine Schriftquelle, keine verräterischen Putzverfärbungen, die bis dahin auf die Existenz dieser Malereien hingewiesen hätten (Abb. 1)![2] Aufmerken liessen erst einige winzige Farbpartikel, die nach Entfernung der im mittleren 19. Jahrhundert aufgetragenen Leimfarbe in Poren und Vertiefungen der ältesten Verputzoberfläche zu Tage traten.[3] Der äusserst fragmentarische Bestand an vorgefundener Farbsubstanz erlaubte zunächst allerdings keine Aussagen über Umfang oder gar Inhalt der Malereien: Ganz offensichtlich waren diese – vermutlich im Gefolge der Reformation, als man alle «Götzenbilder» aus den Kirchen entfernt haben wollte – richtiggehend abgeschabt worden,[4] da man schon damals wusste, dass ein blosses Übertünchen das «Problem» nicht dauerhaft beseitigen konnte und sich besonders die dunkleren Farben bald wieder als Schatten auf den weissgetünchten Flächen bemerkbar machen würden. Bei den jüngsten Restaurierungen merkte man nun aber, dass unsere bilderfeindlichen Vorfahren – für uns Nachgeborene ein Glück! – nicht radikal genug zu Werke gegangen waren, wurden doch dort, wo die Farbe wegen ihres besonders hohen Bindemittelanteils[5] mehrere Millimeter, ja gar Zentimeter tief in die Wand eingedrungen war, unter Fluoreszenzlicht die Ausdehnung, zum Teil gar Umrisse, selten auch Binnenzeichnungen wie Faltenwürfe oder Gesichter sichtbar. In der Folge wurde beschlossen, sämtliche Gewölbefelder des Nachts unter Bestrahlung von mehreren UV-Lampen zu fotografieren, um im wahrsten Wortsinn ein Bild von dem zu gewinnen, was für das menschliche Auge bei normalem Licht nicht wahrnehmbar ist. Es sei hier nochmals betont: Das, was auf diesen Aufnahmen sichtbar ist, sind Bindemittelrückstände, die sich nur deshalb abzeichnen, weil sie im Gegensatz zu den umgebenden Wandflächen unter UV-Licht fluoreszieren. Farben, deren Lösung weniger Bindemittel erforderte und die sich deshalb weniger tief in den Malgrund eingesogen hatten, sind hingegen – bis auf die genannten Kleinstrückstände in Putzporen und -vertiefungen – ein für alle Mal verloren. Dass sich dieser Umstand erschwerend auf die Lesbarkeit der Malereien auswirkt, versteht sich von selbst. So können zum jetzigen Zeitpunkt lediglich eine Befundbeschreibung und erste Gedanken zum Gesamtprogramm vorgelegt werden. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem neuentdeckten Zyklus und eine umfassende historische und kunsthistorische Würdigung werden zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen müssen.

Abb. 1 Basel, Münster: Mittelschiff gegen Osten (Zustand nach den jüngsten Restaurierungen).

Beschreibung

Grundsätzliches zu Dekorationssystem und Kompositionsschema

Im Vergleich zu planen Wänden bietet ein Gewölbe bereits durch seine Krümmung für einen Maler ganz spezifische Ausgangsbedingungen. Bei Grat- und Rippengewölben ist zudem die Begrenzung der einzelnen Bildfelder in der Regel bereits durch die Architektur vorgegeben. Dies gilt

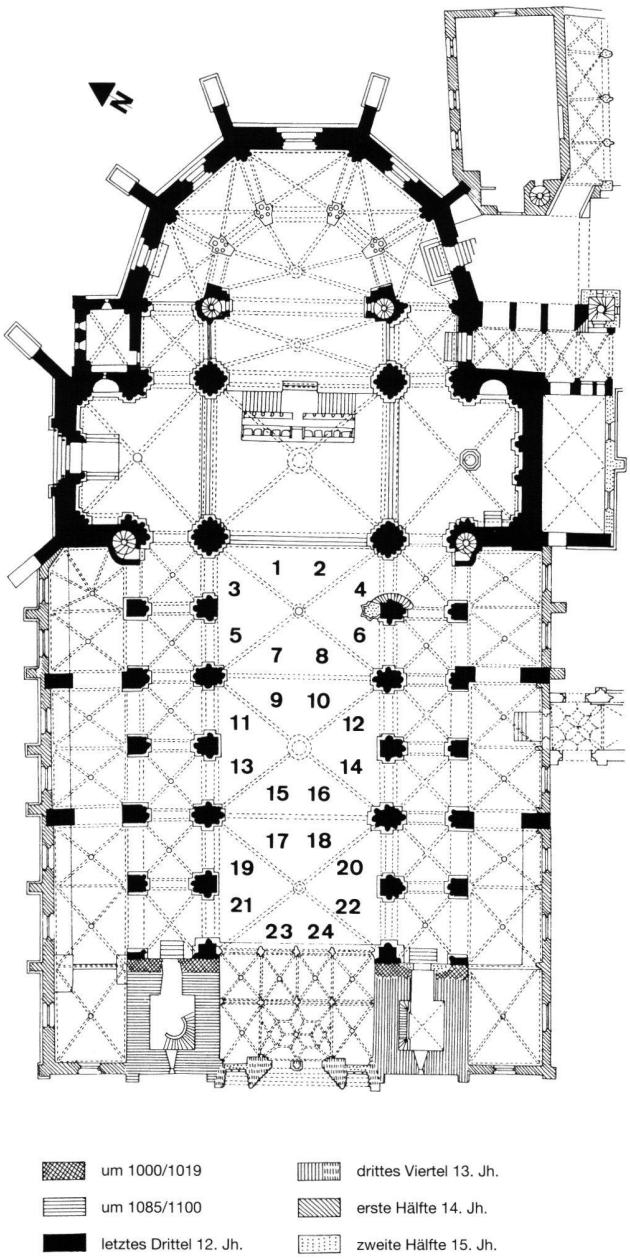

Abb. 2 Basel, Münster: Grundriss mit Eintragung der Gewölbe- bzw. Bildfelder.

auch in unserem Falle, wo die rot bemalten, durch weissen Fugenstrich skandierten Schild- bzw. Gurtbogen und die ebenfalls roten, gegen den Schlussstein hin jeweils bunt gefassten Diagonalrippen die sphärischen Dreiecke der einzelnen Gewölbekappen begrenzen.[6] Unter UV-Licht wurde nun sichtbar, dass diese Bogen einst durch weit ins Bildfeld ausgreifende Pflanzendarstellungen begleitet waren. In allen drei Jochen handelt es sich um eine Abfolge von ehemals schwarzen bzw. schwarz konturierten blauen, ausserordentlich fleischigen Krabben[7] und zarten Blumen mit schlanken grünen Stengeln und roten oder blauen Blüten, die im Ostjoch als Storchschnabel oder Nachtschattengewächs (Bittersüss?), im mittleren Joch als Rosen oder Nelken[8] und im Westjoch als Korbblütler – eine Art Margeriten mit fünf Blütenblättern – charakterisiert sind (Abb. 3, 6, 7 und 13). Im Scheitel der Kappen, wo die steigenden Pflanzenreihen aufeinandertreffen, wächst jeweils ein krautiges Blattgebilde senkrecht ins Bildfeld hinein und betont dadurch die Nahtstelle zwischen den beiden Kappenwangen, die auch als Bildträger getrennte Wege gehen, zum Teil aber ikonografisch eng aufeinander bezogen sind. Innerhalb dieser Kappenwangen – wir wollen sie hier auch Bildfelder nennen – stehen die Figuren jeweils auf einer inselartigen Standfläche ca. 6,5–7 m über dem Gewölbeansatz, und zwar parallel zu Gurt- und Schildbogen, so dass sich die Köpfe am Scheitel der Gewölbekappen zum Teil fast berühren (Abb. 14–16). Für den realen Betrachter von damals gewährleistete diese Figurenanordnung – vor allem angesichts der Steilheit des Gewölbes – eine optimale Lesbarkeit der die beiden Bildfelder einer Gewölbekappe verbindenden Handlung.[9] Agiert wird stets – sofern überhaupt eine Richtung angegeben ist – gegen den Gewölbemittelpunkt hin, wo jeweils ein reich skulptierter Schlussstein sitzt.

Die szenischen Darstellungen

Der Zyklus beginnt – zumindest was das Mittelschiff betrifft – in der östlichen Gewölbekappe des Ostjochs, das heisst über dem einst hier als Schranke zwischen Klerikerchor und Laienraum stehenden Lettner (Abb. 2).[10] Dargestellt ist die *Verkündigung an Maria* in einer ganz kanonischen Zweifigurenkomposition, wobei der Engel die südliche Wange, Maria die nördliche einnimmt (Abb. 3 und 4, Bildfelder 1 und 2). Gabriel, mit kurzgelockten Haaren und stoffreichem, im Winde flatterndem blau-rotem Gewand tritt mit weitausgebreiteten Schwingen auf sein Gegenüber zu, vor seinem linken Flügel ein Spruchband, dessen heute nicht mehr erhaltene Aufschrift den Englischen Gruss nach Lk 1, 28 («Ave Maria gratia plena dominus tecum») gezeigt haben dürfte. Maria hingegen scheint zu knien, zu ihrer Linken ein Buch, das man sich auf einem Lesepult vorzustellen hat, ausserdem eine Pflanze, in der wir ohne zu zögern die Lilie, Symbol der Jungfräulichkeit Mariens, erkennen dürfen. Offenbar ist Maria durch den herannahenden Engel von ihrer Lektüre hochgeschreckt, wendet sie doch ihr nimbiertes Haupt nach rechts und scheint es angesichts der Botschaft demütig zu neigen. Sie trägt einen blauen Mantel, der gleichzeitig als Kopfschleier dient. Ob Maria im Medium eines Spruchbandes auf die Ansprache des Engels reagierte und ob sich die Inkarnation auch bildlich manifestierte, etwa in Form der Geisttaube oder des auf einem Sonnenstrahl vom Himmel herabgesandten Christuskindes, ist am heutigen Bestand nicht mehr abzulesen.[11]

Abb. 3 Basel, Münster: Maria aus der Verkündigungsdarstellung im Ostjoch des Mittelschiffs (Bildfeld 1), Aufnahme unter UV-Licht.

Seine inhaltliche Fortsetzung findet der Zyklus in der südlichen Gewölbekappe desselben Jochs, wo die *Heimsuchung*, die Begegnung Mariens und Elisabeths dargestellt ist (Abb. 4, Bildfelder 4 und 6). Beide Frauen stehen wiederum auf inselartigen Bodenerhebungen, sind jeweils mit dem Gesicht gegen den Zenit des Gewölbes gewandt und kommunizieren mit weit ausschwingenden Spruchbändern miteinander (Abb. 6 und 7).[12] Obwohl auch hier die Schrift wieder gänzlich verloren ist, kann die östliche der beiden Figuren aufgrund ihres schulterlangen blauen

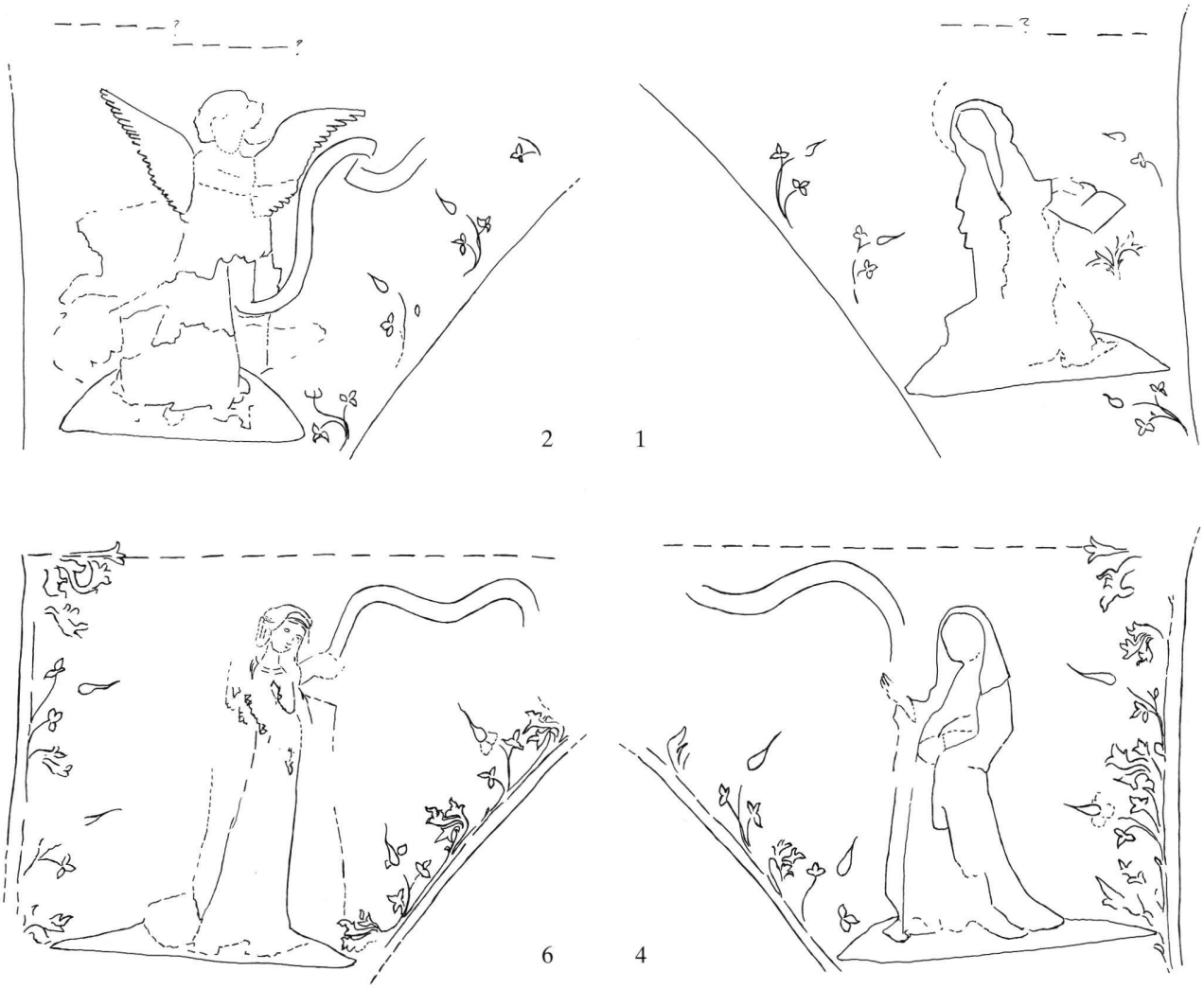

Abb. 4 Basel, Münster, Ostjoch des Mittelschiffs: Bildfelder 1 und 2 der östlichen Gewölbekappe (oben): Verkündigung; Bildfelder 4 und 6 der südlichen Gewölbekappe (unten): Heimsuchung.

Kopfschleiers als Elisabeth, die westliche mit ihrem reich gefältelten, als dichtes Liniengerüst sich abzeichnenden Schleier als Maria identifiziert werden.[13] Maria trägt hier ein blaues Untergewand und einen roten bzw. rotgefütterten Umhang.

In der Annahme, dass sich der Zyklus weiterhin im Gegenuhrzeigersinn entwickelt, wäre die Reihe nun am Westkompartiment des Ostjochs (Abb. 5, Bildfelder 7 und 8). Da die hier dargestellten Szenen aber in ihrer Deutung nicht ganz unproblematisch sind, überspringen wir zunächst diese beiden Bildfelder und gehen zur nördlichen Gewölbekappe über, wo die *Darbringung Christi im Tempel* wiedergegeben ist (Abb. 5, Bildfelder 3 und 5).[14] Auch hier ergänzen sich die Darstellungen auf den beiden Gewölbewangen wieder zu einem zusammenhängenden Ganzen: Im östlichen Bildfeld sieht man zentral Maria mit dem Jesusknaben auf dem Arm, hinter ihr wohl die Prophetin Hanna, die in ihren verhüllten Händen vermutlich die beiden als Opfergabe mitgebrachten Tauben hält. Zur Linken der beiden Frauen scheint sich eine im einzelnen nicht recht zu definierende Architektur zu erheben – vielleicht eine Abbreviatur des Tempels als Standort des im gegenüberliegenden Bildfeld 5 zu sehenden Altars. Dieser Altar steht mit seinem mächtigen Stipes und seinem phantasievollen Baldachin inklusive daran baumelndem Öllämpchen markant in der Bildmitte. Rechts, leider arg beeinträchtigt durch eine grosse Flickstelle, sieht man gerade noch den Nimbus von Simeon, dem frommen Greis, welcher als erster in dem kleinen Kind den Messias erkannte (Lk 2, 25–32).

Gehen wir daraufhin wieder zu den bereits erwähnten Bildfeldern 7 und 8 über (Abb. 5). Von der Logik her müsste hier die Geburt Jesu dargestellt gewesen sein, fällt dieses Ereignis in der Erzählung der Evangelien doch zwischen die in den angrenzenden Gewölbekappen dargestellten Szenen Heimsuchung und Darbringung. In der Tat

Abb. 5 Basel, Münster, Ostjoch des Mittelschiffs: Bildfelder 3 und 5 der nördlichen Gewölbekappe (oben): Darbringung Christi im Tempel; Bildfelder 7 und 8 der westlichen Gewölbekappe (unten): Geburt Christi (?) und Weinstock (Wurzel Jesse?).

kann in der in Bildfeld 7 sichtbaren, mit Rautenmuster überzogenen und oben und unten scharf begrenzten Fläche, deren im Detail erstaunlich feingliedriger Dekor an Brokat denken lässt[15], das Bett gesehen werden, in dem Maria ihren göttlichen Sohn zur Welt gebracht hat.[16] Maria ist dann auch – zusammen mit dem nimbierten Christus-

Abb. 6 Basel, Münster, Ostjoch des Mittelschiffs: Maria aus der Darstellung der Heimsuchung (Bildfeld 6), Aufnahme unter UV-Licht.

Abb. 7 Basel, Münster, Ostjoch des Mittelschiffs: Elisabeth aus der Darstellung der Heimsuchung (Bildfeld 4), Aufnahme unter UV-Licht.

kind – an der linken Schmalseite des Bettes zu sehen, wobei sie nicht, wie sonst üblich, halbaufgerichtet im Bett zu liegen, sondern auf dem Kopfende des Bettes zu sitzen scheint.[17] Ihr gegenüber steht ein Mann in leicht gebückter Haltung, vermutlich Josef, vor dessen Brust sich einst ein Spruchband entfaltete. Zwischen Josef und der Mutter-Kind-Gruppe, das heisst über dem supponierten Bett, erhebt sich eine seltsam gezackte Bogenarchitektur, die dem Altaraufbau in Bildfeld 5 verblüffend ähnlich ist und über die Deutung des dergestalt überhöhten Gegenstandes als Bett Zweifel aufkommen lässt.[18] Handelt es sich bei der mit Brokat überzogenen Fläche vielleicht eher um einen Altar, womit die Geburtsthese zugunsten einer anderen Deutung, etwa jener als Beschneidungsszene, fallenzulassen wäre? Auch wenn dies theoretisch denkbar ist, die Geburtsszene also aus dem chronologischen Ablauf herausgelöst und an einer anderen Stelle zur Darstellung gelangt wäre[19], spricht ein gewichtiges Argument *für* die Deutung von Szene 7 als Geburt Christi: die Darstellung in Bildfeld 8. Hier sehen wir auf einem perspektivisch gezeichneten rechteckigen Untergrund eine liegende Person und darüber eine Vielzahl von Weinblättern, die sich bei längerem Hinsehen zu einem Gesträuch formieren. Das Fehlen einer biblischen Szene mit solchen «Requisiten» zwingt uns, neben den Evangelien noch andere Quellen anzunehmen, aus denen der Maler der Basler Münsterfresken geschöpft haben könnte.[20] Fündig werden wir im sogenannten Heilspiegel (Speculum humanae salvationis), einem im 14. und 15. Jahrhundert weit verbreiteten und in zahlreichen Handschriften und Drucken überlieferten Werk aus dem 13. Jahrhundert, dessen Ziel die typologische Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Begebenheiten war. Hier finden wir sogar zwei Szenen, wo aus einer liegenden Person ein Weinstock entspriesst: die Wurzel Jesse als Typus zur Geburt Mariens und den Traum des pharaonischen Mundschenks (Gen. 40, 9–11) als Typus der Geburt Christi – beide Male also in Gegenüberstellung zu Geburtsdarstellungen.[21] Auch könnte, will man lieber symbolische Bezüge annehmen, mit der Wurzel Jesse auf die Rolle Marias als «virgo ex virga Yesse» angespielt und diese Darstellung hier als Sinnbild ihrer Jungfräulichkeit gewählt worden sein.[22] Doch welche Deutung wir auch favorisieren, beide eröffnen sie die Möglichkeit, dass wir auch in den folgenden Gewölbefeldern mit solchen typologischen, symbolisch aufgeladenen Querverweisen rechnen müssen und nicht zwingend die jeweils zwischen den zwei Szenen der drei östlichsten Gewölbekappen des Ostjochs bestehenden «einfachen» Beziehungen annehmen können.

Vor diesem Hintergrund wechseln wir in das mittlere der drei Mittelschiffgewölbe über. Die beiden Szenen der Ostkappe (Abb. 8, Bildfelder 9 und 10) entziehen sich aufgrund ihres schlechten Überlieferungszustands leider jeg-

licher Deutung, was nicht ohne Einfluss auf die Interpretation der nächsten Felder, ja des ganzen Jochs bleibt. Kein einziges Feld offenbart hier eine Komposition, die im imaginären Gedächtnis des Betrachters sofort einen Wiedererkennungseffekt auslöst. In der Annahme jedoch, dass sich das narrative Geschehen auch hier – immer vorausgesetzt, es sei auch in diesem Joch überhaupt eine *Erzählung* zur Darstellung gelangt – im Gegenuhrzeigersinn entrollte, gelangen wir in die südliche Gewölbekappe (Abb. 8, Bildfelder 12 und 14). In beiden Bildfeldern sind hier mehrfigurige Szenen wiedergegeben, ohne dass die Figuren im einzelnen scharf umrissen und benannt werden könnten. In Bildfeld 12 erkennt man im Zentrum, wiederum auf einem leicht hügeligen Bodenstreifen, eine hohe schlanke Gestalt, die sich gegen den linken Bildrand zu bewegen scheint. Zu ihrer Rechten eine weitere stehende Person, zu ihrer Linken eine unentwirrbare Anhäufung von Farbflächen. Rechts oben vermeint man allerdings einen Nimbus zu erkennen, der sich bei genauerem Hinsehen als Kreuznimbus entpuppt. Könnte es sich hier möglicherweise um die *Flucht nach Ägypten* handeln? Leider vermag auch die im selben Kompartiment dargestellte Szene (14) diese Frage nicht zu beantworten. Das einzige Element, das in diesem Bildfeld zweifelsfrei zu entziffern ist, ist eine hügelige Hintergrundslandschaft in der rechten oberen Bildecke. Davor erkennt man zwei, vielleicht gar drei Gestalten, die durch ihre Kopf- und Schulterbedeckung als Hirten identifiziert werden können. Ihnen gegenüber, auf derselben Bildebene, also ebenfalls im Hintergrund, ein rotgewandeter Engel von links, so dass wir hier wohl die *Verkündigung an die Hirten* sehen dürfen.[23] Was sich jedoch im Vordergrund befand, kann nicht mehr

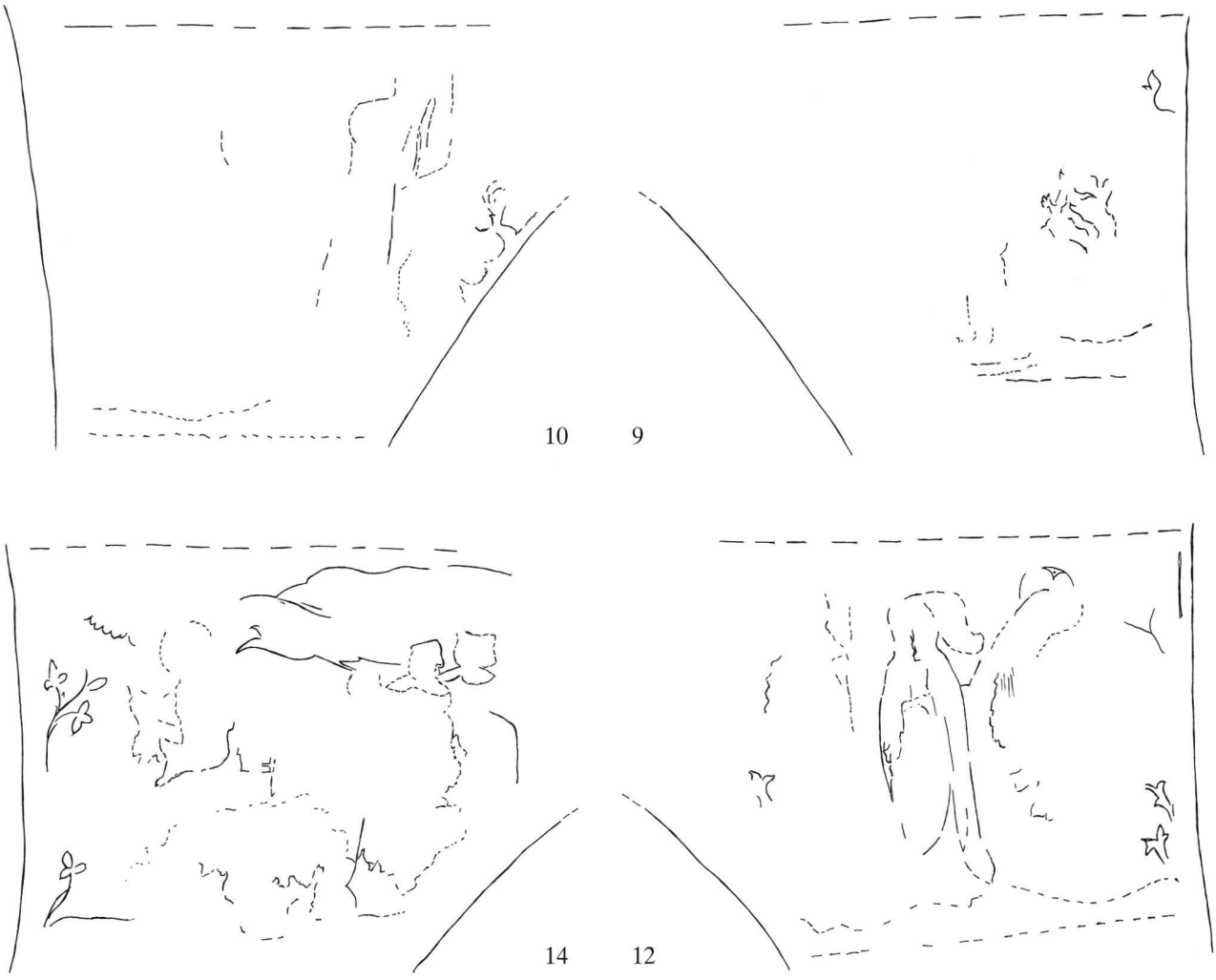

Abb. 8 Basel, Münster, mittleres Joch des Mittelschiffs: Bildfelder 9 und 10 der östlichen Gewölbekappe (oben): ungedeutete Szene; Bildfelder 12 und 14 der südlichen Gewölbekappe (unten): Flucht nach Ägypten (?) und Verkündigung an die Hirten (?).

eruiert werden; hier zeichnet sich auf der UV-Aufnahme lediglich eine dunklere Fläche ab, in der man faltenartige Binnenstrukturen zu erkennen glaubt.

Überspringen wir in der Folge auch hier wieder die beiden Darstellungen im Westjoch, wo zwar mehr zu erkennen ist, sich dadurch aber keine inhaltliche Klarheit einstellt. Nicht viel besser steht es um die beiden Bildfelder der nördlichen Gewölbekappe (Abb. 9, Bildfelder 11 und 13). In Bildfeld 11 erkennt man im Vordergrund links eine Figurengruppe, deren Mitglieder dieselben Hüte wie die in Bildfeld 14 dargestellten Hirten tragen. Am rechten Bildrand, geschickt in die Krümmung der Rippe eingepasst, eine den «Hirten» zugewandte Sitzgruppe, bestehend aus zwei oder drei Figuren, wovon die rechte, das heisst hinterste, einen grossen, flachen Hut trägt. Die ganze Komposition wird im Hintergrund durch eine dramatische Landschaftskulisse abgeschlossen, die das Geschehen im Freien lokalisiert. All dies zusammengenommen führt zwar zu keiner schlüssigen Deutung, doch lässt die charakteristische Szenerie am ehesten an eine Anbetung ähnlich derjenigen in der sog. Kaplänesakristei der Basler Peterskirche[24] denken, wobei es sich in unserem Beispiel um eine *Anbetung der Hirten* und nicht wie dort um eine Epiphaniedarstellung mit den Heiligen drei Königen handeln dürfte.[25]

Um eine Anbetungsszene scheint es auch in Bildfeld 13 zu gehen. Deutlich erkennbar ist hier die streifenförmige Standfläche, auf der links und rechts jeweils eine Person zu knien scheint oder – im Falle der rechts dargestellten Gestalt – eben im Begriffe ist, ihr Knie zu beugen. Eine weitere kniende Gestalt ist in der Bildmitte, hinter dem Bodenstreifen und nahezu frontal dem Betrachter zuge-

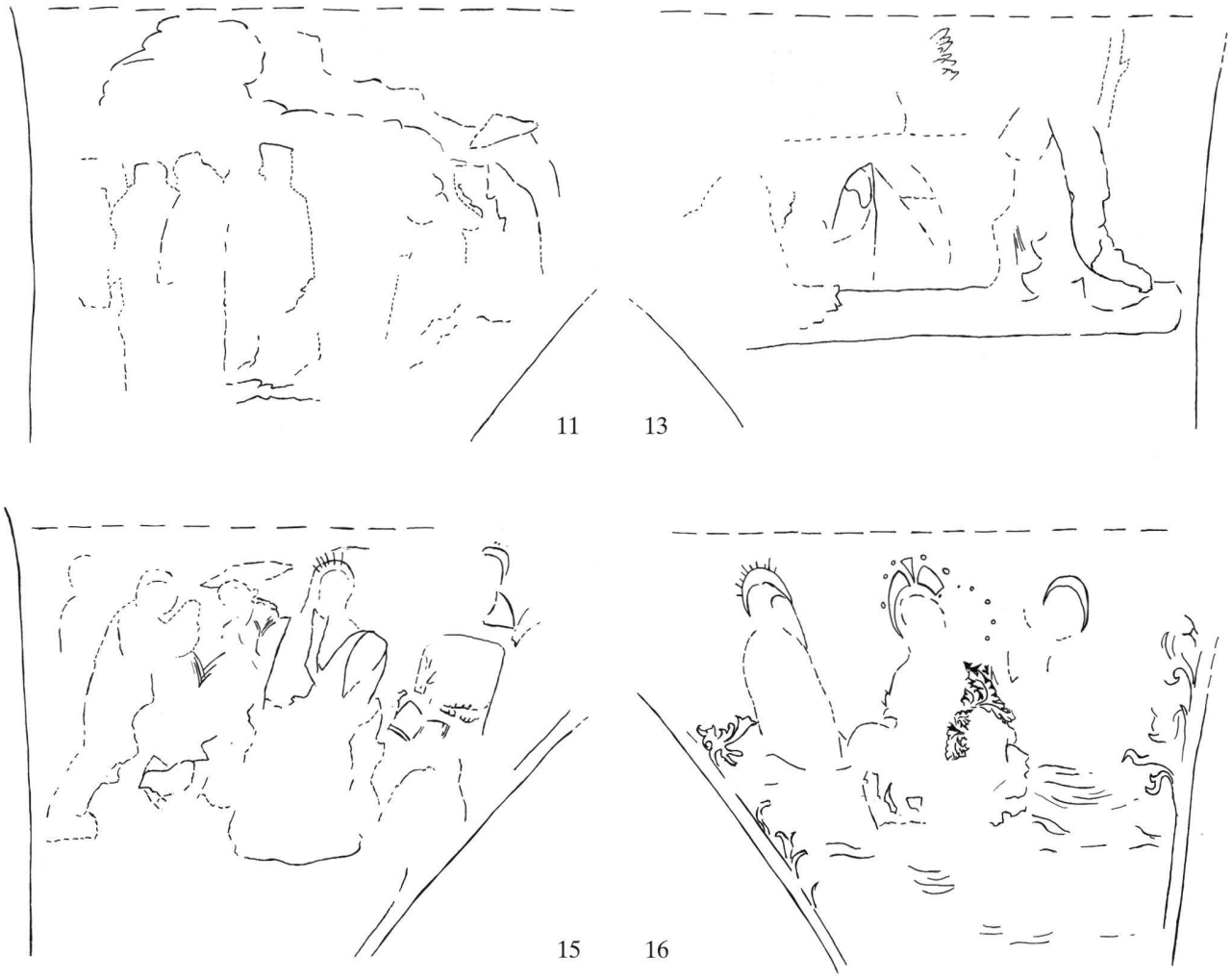

Abb. 9 Basel, Münster, mittleres Joch des Mittelschiffs: Bildfelder 11 und 13 der nördlichen Gewölbekappe (oben): Anbetung der Hirten (?) und ungedeutete Anbetungsszene; Bildfelder 15 und 16 der westlichen Gewölbekappe (unten): ungedeutete Szene und Heilige Sippe .

wandt, nur mehr schemenhaft erkennbar. Diese drei Personen scheinen sich in einem Raum zu befinden, der gegen hinten durch eine hohe Brüstung abgeschlossen ist. Darüber meint man ein gefiederartiges Gebilde wahrzunehmen, das wohl als Engelflügel zu ergänzen ist. Als weiteres Element ist ein deutlich sichtbarer Baumstamm bzw. Stock im Rücken der die Komposition gegen rechts abschliessenden Figur zu nennen. Die ganze Figurenanordnung erinnert an eine Geburtsdarstellung nach der Vision der Birgitta von Schweden († 1373), wonach Maria selbst unter

Abb. 10 Basel, Münster, mittleres Joch des Mittelschiffs: Heilige Sippe im *Hortus conclusus (*?) (Bildfeld 16), Aufnahme unter UV-Licht.

den Anbetenden des frisch geborenen Gottessohnes weilt, da sie – die Unbefleckte – durch die Geburt in keinster Weise körperlich geschwächt wurde.[26] Das Neugeborene wäre in diesem Falle auf dem Boden zwischen den Adoranten liegend zu ergänzen. Aber nochmals eine Geburtsszene? Oder wurde dieses Bildschema hier lediglich gewählt, um die Anbetung als solche ins Bild zu setzen? Könnte es sich bei den Anbetenden demzufolge auch um die drei Weisen bzw. Könige aus dem Morgenland handeln?[27] Dies sind Fragen, die beim jetzigen Stand der Dinge leider nicht zu beantworten sind.

Bei den besser erhaltenen, aber keineswegs besser deutbaren Szenen 15 und 16 in der Westkappe des Mitteljochs handelt es sich ebenfalls um Vielfigurenkompositionen (Abb. 9). Vergleichsweise gut lesbar ist Szene 16, wo im Zentrum eine reich nimbierte Gestalt in blauem Gewand sitzt, die auf ihrem linken Arm ein ebenfalls nimbiertes, mit einem roten – ehemals vielleicht rot-goldenen – Brokatgewändlein angetanes Kind zu halten scheint (Abb. 10).[28] Ohne Zweifel handelt es sich hier um Maria mit dem Jesuskind, auch wenn der grosse Nimbus durch sein markantes Dekor zunächst an einen Kreuznimbus und dementsprechend bei der solchermassen ausgezeichneten Person an Christus oder Gottvater denken lässt. Die thronende Gottesmutter wird flankiert von zwei weiteren nimbierten Gestalten, wovon die linke durch ihren Kopfschleier als alte Frau charakterisiert, die rechte hingegen mangels erkennbarer Attribute nicht zu benennen ist. Kopfzerbrechen bereitet schliesslich der wellenartige Untergrund, auf dem die drei Gestalten sitzen bzw. stehen. Handelt es sich hier um einen Flechtzaun oder aber um Wasser oder Wolken? In Zusammensicht mit den dargestellten Figuren möchte man hier am ehesten die Heilige Sippe mit Anna und Elisabeth erkennen, die nicht selten in einer Art *Hortus conclusus*, einem umzäunten Garten, dargestellt ist.[29] Sicher ist jedoch, dass wir hier keine Begebenheit aus den kanonischen Evangelien vor uns haben; vielmehr handelt es sich um eine Art «Standbild», das in seiner Komposition bereits zum nächsten Joch überleitet, wo ausschliesslich solche aus einem narrativen Kontext herausgelösten Darstellungen gewählt wurden.

Bevor wir allerdings das mittlere Joch verlassen, bleibt noch ein Blick auf Szene 15. Es handelt sich wiederum um eine Mehrfigurenkomposition, wobei hier ohne grössere Schwierigkeiten mindestens sechs Personen auszumachen sind. Dabei erscheint die Szenerie zweigeteilt, das Ganze durch einen Hügelzug hinterfangen: Links sieht man zwei Figuren, die sich einer etwas erhöht sitzenden Person – einem Kind? – zuwenden, rechts ebenfalls zwei Gestalten, wiederum vor einer erhöht sitzenden Person, doch diesmal – zumindest was die vordere der beiden Erwachsenen anbelangt – in einer Art Proskynese auf die Knie gesunken. Ihren Blick scheinen die beiden auf ein Buch geheftet zu haben, das zu Füssen der Sitzfigur aufgeschlagen daliegt. Zur Charakterisierung der einzelnen Gestalten ist zu ergänzen, dass die Kniende einen zugleich als Kopfschleier dienenden blauen Mantel trägt und in dieser Kleidung stark an die Maria in der Verkündigungsdarstellung erinnert. Die hinter ihr stehende, einen roten Mantel über blauem Untergewand tragende Gestalt ist hingegen durch einen Strahlennimbus – oder eine Zackenkrone? – ausgezeichnet.[30] Sind hier möglicherweise zwei zeitlich aufeinanderfolgende Abschnitte mit dem zwölfjährigen Christus wiedergegeben, den seine Eltern zunächst in den Tempel bringen und dann in gelehrter Disputation mit den Schriftgelehrten wiederfinden?[31] Was aber macht eine solch narrative Darstellung in Gegenüberstellung zur eben beschriebenen Heiligen Sippe? Könnten die dargestellten Personen eventuell auch die drei Weisen bzw. Könige sein, die in der linken Bildhälfte von Herodes ausgesandt werden und rechts schliesslich ihr Ziel erreicht haben? Die Charakterisierung der Dargestellten, vor allem durch ihre Kleidung, aber auch Requisiten wie das aufgeschlagene Buch, das nur schwer als Gabe der drei Weisen umgedeutet werden kann, lassen in meinen Augen die erstgenannte These favorisieren. Wir müssten demnach – in Hinblick auf das Gesamt-

programm dieses Joches – feststellen, dass hier die chronologische Abfolge von einzelnen Begebenheiten aus der Kindheit Christi aufgebrochen wurde zugunsten einer Betonung des Themas Anbetung, fällt doch auf, dass in mindestens drei der acht Bildfelder Christus adoriert wird: in Feld 11 von den Hirten, in 13 und 15 von seinen eigenen Eltern und den drei Weisen bzw. Königen. Und letztlich ist auch in Bild 16 Christus der Ausgezeichnete, wobei die Rolle Marias als Gottesmutter stets mitbetont wird.

Im Westjoch des Mittelschiffs verlassen die Malereien dann vollends den narrativen Rahmen der Evangelien (Abb. 11). In der östlichen Gewölbekappe finden wir in Feld 17 zwei Personen. Die linke, mit einem blauen Mantel über rotem Untergewand und einer seltsamen Mütze angetan, sitzt, ihr durch einen grossen Nimbus hinterfangenes Gesicht ihrem Gegenüber zugewandt. Bei dieser rechten Gestalt handelt es sich – nach den hier gut sichtbaren weichen Gesichtszügen zu urteilen – um eine junge Frau. Diese ist ebenfalls blau-rot gewandet und ausser durch einen grossen Nimbus zusätzlich durch eine liliengeschmückte Bügelkrone ausgezeichnet. Ihre rechte Hand hat sie in einem Redegestus erhoben, wie sich überhaupt ihr ganzer Körper gegen die links sitzende Gestalt hinwendet. Wie diese scheint auch sie zu thronen, kann doch der am rechten Bildrand sichtbare, auf den ersten Blick wie ein knorriger Baum wirkende Farbschatten als Thronsessel interpretiert werden. Weniger klar ist hingegen die rechts oben hinter dem nimbierten Haupt der rechts Sitzenden erkennbare Farbfläche. Genauso unklar bleibt die Identität der Dargestellten. Handelt es sich um zwei Heilige, die im Basler Münster besonders verehrt wurden? Oder um eines der im Heilspiegel erscheinenden, auf neutestamentliche

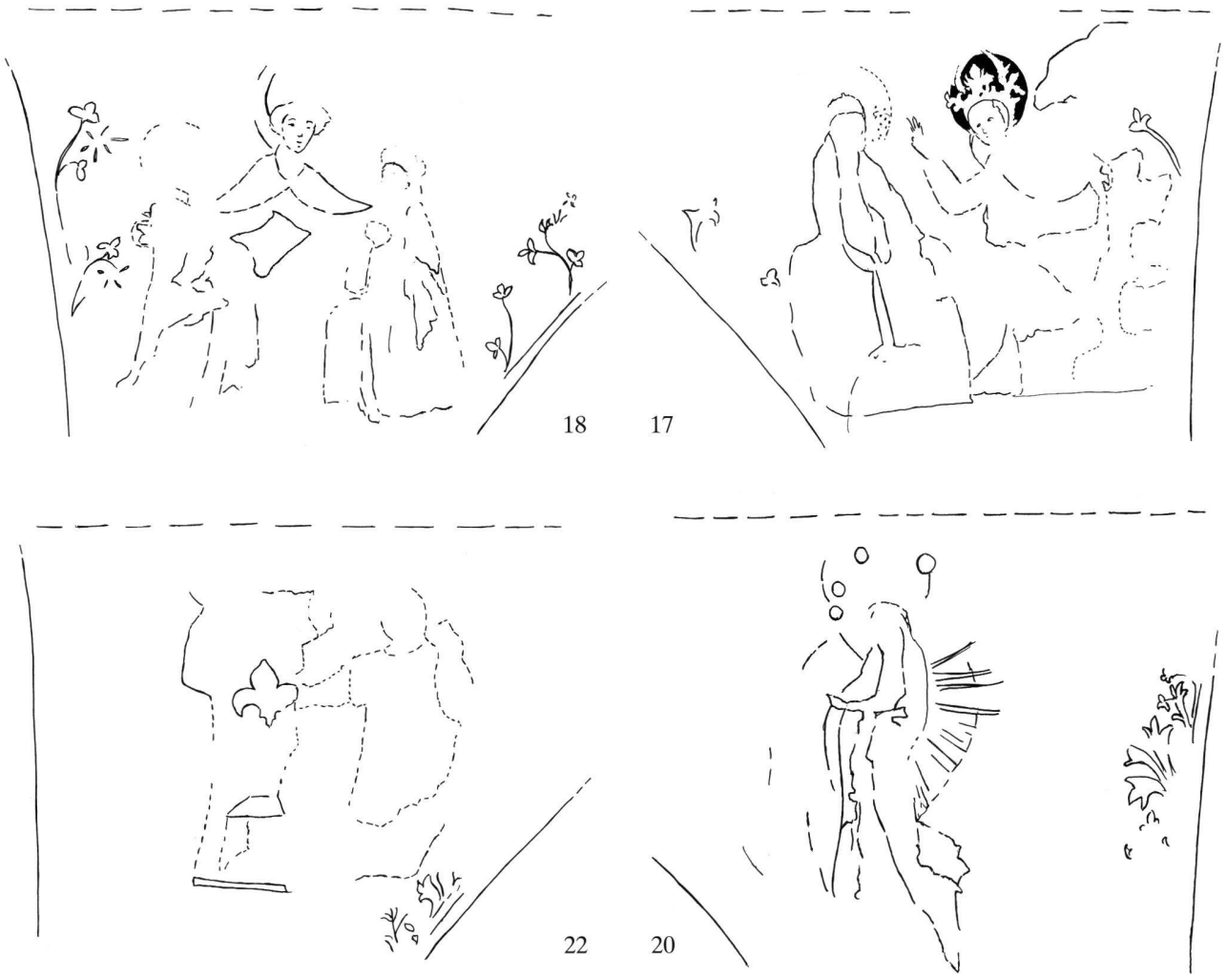

Abb. 11 Basel, Münster, Westjoch des Mittelschiffs: Bildfelder 17 und 18 der östlichen Gewölbekappe (oben): ungedeutete Figurengruppen (Patrone der Kirche?); Bildfelder 20 und 22 der südlichen Gewölbekappe (unten): Immaculata und ungedeutete Szene.

Ereignisse bezogenen Paare wie die Königin von Saba mit Salomo, Esther und Ahasver, Augustus und die tiburtinische Sibylle und so weiter?[32] Die Attribute, aber auch die Gestik der rechts Sitzenden scheinen zu keiner dieser Deutungen recht zu passen. Oder handelt es sich bei der mit der Bügelkrone ausgezeichneten Person gar um Maria selbst?[33] An wen aber wendet sie sich mit ihrem expressiven Sprechgestus? Um eine kanonische Darstellung – etwa eine Marienkrönung – handelt es sich freilich auch dann nicht. Erst weitere Forschungen werden hier allenfalls zu einer Entscheidung führen können.

Gegenüber, in Bildfeld 18, steht – oder thront? – ein jugendlicher Bischof, seine Arme wie eine Schutzmantelmadonna ausgebreitet und die Hände auf die Schultern zweier zu seinen Seiten knienden (oder ebenfalls thronenden?), jedenfalls in kleinerem Figurenmassstab wiedergegebenen Personen legend (Abb. 11). Sein nimbiertes Haupt hat er leicht nach links gewandt, wo er dem Blick des hier Knienden oder Thronenden begegnet. Wer ist dieser Bischof, wer sind seine Schützlinge? Könnte hier eventuell Pantalus dargestellt sein, der Legende nach erster Bischof von Basel und sagenhafter Gefährte der 11000 Jungfrauen?[34] Und die beiden Herrschaften zu seinen Seiten möglicherweise Kaiser Heinrich und seine Frau Kunigunde, die hier vielleicht in ihrer Rolle als Stifter bzw. Erneuerer der Münsterkirche[35] oder ebenfalls als Stadtheilige[36] erscheinen? In Zusammensicht mit der in den Bildfeldern 19 und 20 gleich zweimal dargestellten Maria, der Patronin der Basler Bischofskirche, ergäbe sich dadurch eine Art Patronatsreihe, wie sie ähnlich um 1380/90 im Medium Skulptur an der Fassade des Münsters realisiert wurde.[37]

Verlassen wir daraufhin das Ostkompartiment und gehen wiederum im Gegenuhrzeigersinn in die südliche Gewölbekappe über (Abb. 11, Bildfelder 20 und 22), obwohl hier Entsprechungen bzw. Verweise eher quer durch den Raum, zwischen den Feldern 19 und 20, zu bestehen scheinen. In Feld 20 ist Maria als *Immaculata* dargestellt, durch einschlägige Attribute wie Strahlenkranz und 12-sternigen Nimbus unzweifelhaft als solche gekennzeichnet.[38] Ihre leicht gegen links abgedrehte, in eleganter Schwingung gezeigte Gestalt steht auf einer halbrunden Erhöhung, in der wir wohl einen Halbmond erkennen dürfen.[39]

Im gegenüberliegenden Bild derselben Gewölbekappe (22) fällt zunächst eine riesenhafte stilisierte Lilienblüte ins Auge, die freilich zu keiner der beiden in diesem Bildfeld sichtbaren Figuren in eine plausible Beziehung gebracht werden kann. So erkennt man hinter dieser Blüte die schemenhaften Umrisse einer stehenden Person, nimbiert und den linken Arm in nicht recht zu definierendem Gestus erhoben. Diesem Gestus entgegnet die rechte, etwas kleinere Person, indem sie ihren rechten Arm gegen die Lilienblüte hin auszustrecken scheint. Etwa einen halben Meter unter der Lilienblüte gewahrt man zudem ein dunkles trapezförmiges Feld, nochmals etwas tiefer einen schmalen waagrechten Balken, wobei in beiden Fällen nicht klar zu entscheiden ist, ob sie in irgendeiner Weise zum Gewand der linken Gestalt gehören (Manipel? Saum eines Priestergewandes?) oder aber Teile einer Kleinarchitektur sind. Auch hier also wieder zahlreiche Unbekannte, die eine Deutung erschweren, wenn nicht verunmöglichen. Sehr hypothetisch sei hier die Deutung als Marienkrönung ausgesprochen, nicht ohne – falls dieser Vorschlag wirklich zutreffen sollte – gleichzeitig auf die unorthodoxe Komposition des Themas aufmerksam zu machen.

Wie bereits in den beiden vorhergehenden Jochen überspringen wir auch hier das Westkompartiment mit den Feldern 23 und 24 und besprechen zuerst die Felder 19 und 21 in der nördlichen Gewölbekappe des Westjochs. In der Ostwange ist hier die am reichsten dekorierte Darstellung des ganzen Zyklus anzutreffen, eine thronende Muttergottes mit Christuskind auf dem linken Arm, zu ihrer Rechten einst eine üppig blühende Lilie (Abb. 12, Bildfeld 19; Abb. 13). Maria, wiederum im blauen Mantel, sitzt auf einer Art Rasenbank – jedenfalls zieren das «Kissen» und den Thron, auf denen sie sitzt, unzählige Blüten und Blümchen, genau wie auch das Bodenstück, auf dem sich ihr wiederum blauer Mantel sowie ihr rotes Untergewand ausbreiten, von solcher Vegetation übersät ist. Nicht weniger reich dekoriert muss einst der riesenhafte Nimbus gewesen sein, der ihr vielleicht gekröntes Haupt hinterfing.[40] Auch der Heiligenschein des Christuskindes scheint einst reich verziert gewesen zu sein – vielleicht deuten die auf den UV-Aufnahmen dunkel erscheinenden Punkte auf Metallauflagen oder gar Appliken aus Edelstein.

In Bildfeld 21 (Abb. 12) ist wie bereits im südlichen Pendant eine Zweifigurengruppe zu sehen: Links eine stehende Person in äusserst eleganter Körperhaltung, die Arme vor dem Bauch angewinkelt und einen Gegenstand in Form zweier Lanzetten auf Brusthöhe haltend. Die Kopfpartie ist leider ziemlich verunklärt, so dass hieraus keine weiteren Hinweise auf die Identität dieser Person zu gewinnen sind. Aufschlussreicher ist dagegen die rechte Gestalt. In einem spitzovalen Wolkensaum erscheint hier eine Person mit Kreuznimbus, in der wir wohl Gottvater erkennen können.[41] Doch wem erscheint der Weltenherr? Könnte es eventuell Moses sein, der hier bereits die überreichten Gesetzestafeln in den Händen hält?[42] Und meint die Aureole, in der Gottvater erscheint, vielleicht den brennenden Dornbusch – ein Motiv, das typologisch wiederum auf die Jungfräulichkeit Mariens bezogen wurde?[43]

Eine ähnliche Erscheinung haben wir nun auch in Bildfeld 23, im Westkompartiment des Westjochs, vor uns (Abb. 12). Hier steht in der Bildmitte auf einer kleinen inselartigen Bodenerhebung eine nimbierte Gestalt, die – diesmal allerdings auf dem rechten Arm – das mit reichem Nimbus ausgezeichnete Jesuskind trägt. Aufgrund der Körperhaltung und vor allem der unteren Beinpartie meint man zunächst, Christophorus vor sich zu haben, doch entpuppen sich die scheinbar nackten Unterschenkel der Figur bei genauerem Hinsehen als senkrechte Faltenkaskaden eines Mantels, der vorne gerafft ist, so dass hier das hellere Untergewand sichtbar wird. Handelt es sich also erneut um die Gottesmutter? Auf der Höhe ihres Kopfes

bzw. Heiligenscheins erscheint in der rechten Bildhälfte ein weiterer Kopf mit Nimbus, den Blick deutlich nach unten gewandt. Dieser Kopf inklusive darunter erkennbarem flatterndem Gewand (?) scheint von rechts oben auf die links Stehende zuzufliegen; die Beobachtung des Restaurators, dass es sich auch hier wieder um einen Kreuznimbus handelt, lässt erneut an Gottvater denken, der als Halbfigur in einem Wolkensaum erscheint[44], ohne dass dies allerdings den Schlüssel für das Verständnis dieser Szene liefern würde.

Eine ähnlich unorthodoxe Quelle muss auch Szene 24 zugrunde liegen, wo wiederum eine Zweiergruppe zu sehen ist. Rechts thront, etwas erhöht, ein jugendlicher, bärtiger König, sein gekröntes Haupt zu seiner Rechten gewendet, wo ein älterer, ebenfalls bärtiger Mann in blauem Gewand zu knien scheint, der sich seinerseits seinem Gegenüber zuwendet (Abb. 12). Die Armhaltung des Alten ist nicht eruierbar, genausowenig wie zu entscheiden ist, ob es sich bei seinem reichen Kopfputz um eine Krone oder einen gepunkteten Pelzhut handelt.[45] In seinem Rücken ist ein Stöckchen sichtbar, das er wahrscheinlich in seiner rechten Hand hält. Auch der junge König hält in seiner erhobenen Rechten ein Stöckchen, das in Analogie zu ähnlichen Darstellungen als Szepter bzw. Richtstock interpretiert werden kann.[46] Welche Begebenheit diese Szene wiedergibt, ist höchst unklar; möglicherweise ist an Alttestamentliches zu denken, das über die genannten typologischen Werke wie Heilspiegel oder Armenbibeln Verbreitung fand. Es sei hier etwa an Antipater vor Caesar oder an Esther und Ahasverus im berühmten Heilspiegelaltar von Konrad Witz erinnert.[47] Eine Entscheidung in dieser Hinsicht wird leider auch durch die über dem Kopf

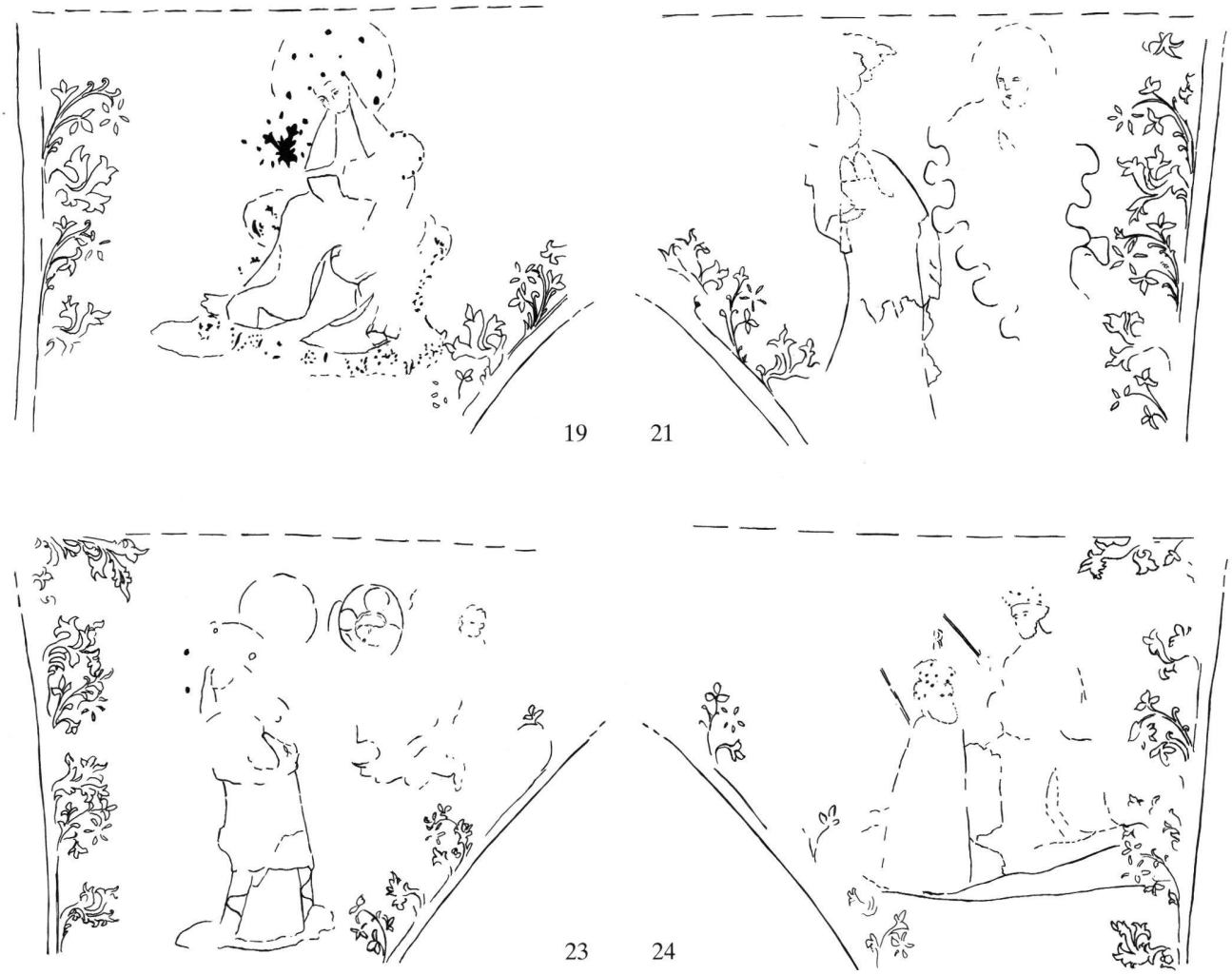

Abb. 12 Basel, Münster, Westjoch des Mittelschiffs: Bildfelder 19 und 21 der nördlichen Gewölbekappe (oben): Thronende Muttergottes mit Christuskind (?) und ungedeutete Figuren (Moses vor dem brennenden Dornbusch?); Bildfelder 23 und 24 der westlichen Gewölbekappe (unten): ungedeutete Figurengruppen.

Abb. 13 Basel, Münster, Westjoch des Mittelschiffs: Maria auf der Rasenbank? (Bildfeld 19), Aufnahme unter UV-Licht.

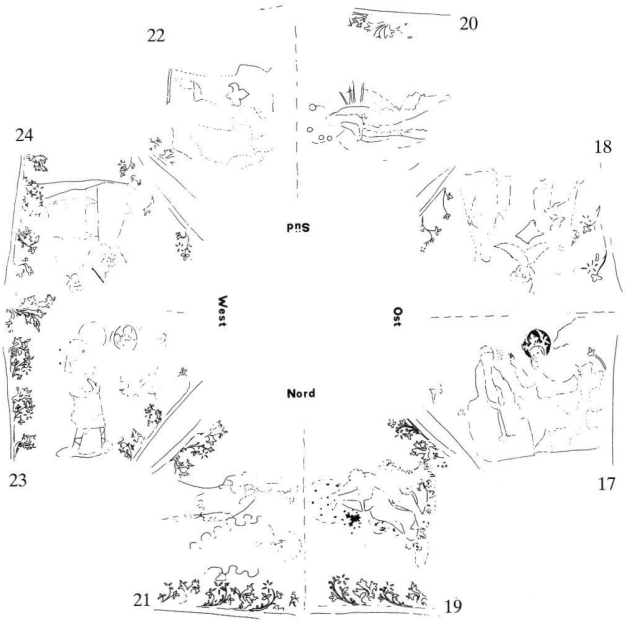

Abb. 14 Basel, Münster, Westjoch: Blick von unten ins Gewölbe mit Eintragung der festgestellten Malereireste.

des Knienden fragmentarisch erhaltene Inschrift nicht erleichtert, da einerseits der erhaltene Letternbestand – ein S, zwei unleserliche Buchstaben und schliesslich ein End-R – zu gering ist, andererseits die Schrift im Gegensatz zu den Malereien in Leimfarbe aufgetragen worden war und deshalb nicht zwingend der Ausmalungsphase zuzurechnen ist.

Zum Gesamtprogramm[48]

Wir haben im Verlauf der Beschreibung gesehen, dass es sich bei den Gewölbemalereien im Mittelschiff des Basler Münsters nicht um einen kohärenten Zyklus handelt. Beginnend im Ostjoch, scheint sich zunächst ein normaler Kindheitszyklus Christi zu entfalten (Abb. 16)[49], wobei hier die Szenen teilweise über beide Wangen der Kappen ausgebreitet sind. Bereits im Westkompartiment des Ostjochs scheint dieses Prinzip allerdings aufgebrochen, ist doch hier der an sich kanonischen Darstellung der Geburt Christi eine alttestamentliche Szene gegenübergestellt, die in den typologischen Abhandlungen des späteren Mittelalters auf die Geburt Mariens bzw. Christi bezogen wird und die Abkunft Mariens aus dem Hause Davids versinnbildlicht.

Im mittleren Joch scheinen die beiden Bildfelder der Gewölbekappen dann vollends als eigene Sinneinheiten konzipiert (Abb. 15), auch wenn hier das Thema der Anbetung verschiedentlich thematisiert wird. In kompositorischer Hinsicht fällt auf, dass wir hier zumeist Vielfigurengruppen vor uns haben, die zudem vor eindrücklichen Landschaftsprospekten agieren. Hat man im Ostjoch die Vermutung, die Figuren hätten einst scherenschnittartig vor «leerem», das heisst weissem Hintergrund gestanden, das Personal übersichtlich auf der Fläche verteilt, so muss das mittlere Joch mit seinen flächig ausgefüllten Gewölbekappen wesentlich bunter und «voller» und dadurch auch unübersichtlicher gewirkt haben. Ein nochmals ganz anderes Prinzip dann im Westjoch (Abb. 14). Hier ist alles Erzählerische zugunsten einer heute kaum mehr zu knackenden symbolischen Anreicherung zurückgenommen. Querverweise bleiben hier nicht auf die beiden Wangen der einzelnen Gewölbekappen beschränkt, sondern entfalten sich quer im Raum. Dies macht eine Deutung der einzelnen Szenen nicht einfacher. Besonders hier, im Westjoch, muss mit Textvorlagen aus den schon mehrfach genannten typologischen Werken, aber auch aus der zeitgenössischen religiösen Epik, möglicherweise gar mit einem Niederschlag von damals aktuellen theologischen Diskussionen gerechnet werden. Insgesamt scheint unbestritten, dass Maria – als Gottesmuttter und Himmelskönigin, vor allem aber als die Unbefleckte und damit von der Erbsünde Befreite – im Zentrum des Programms steht, was aufgrund ihrer Stellung als Patronin der Kirche auch kaum verwundert. Mehrfach wird die Jungfräulichkeit Mariens betont; neben der fast vordergründigen Symbolik der bei der Verkündigung und vermutlich in Bildfeld 19 darge-

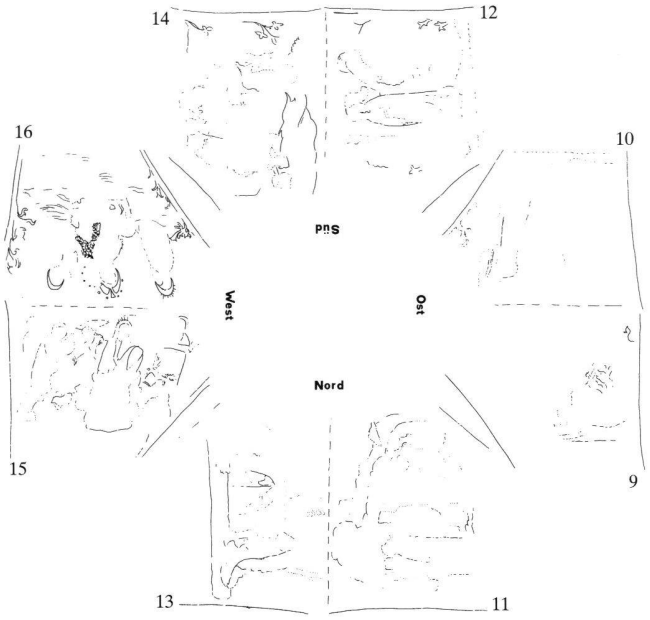

Abb. 15 Basel, Münster, mittleres Joch: Blick von unten ins Gewölbe mit Eintragung der festgestellten Malereireste.

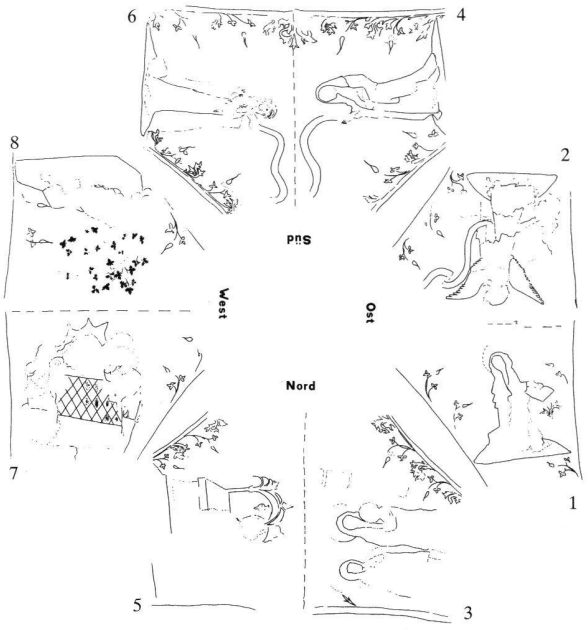

Abb. 16 Basel, Münster, Ostjoch: Blick von unten ins Gewölbe mit Eintragung der festgestellten Malereireste.

stellten Lilie und der Personifizierung der Immaculata in Bildfeld 20 ist hierbei auch die Wurzel Jesse zu nennen, die ein Sinnbild der unbefleckten Empfängnis ist.[50] Ebenso scheinen die drei heiligen Mütter in Bildfeld 16 – Anna, Maria und Elisabeth – im Dienste dieser Botschaft zu stehen, empfingen doch alle drei «auf übernatürliche Weise durch einen Gnadenakt Gottes ein Kind»[51]; dass sie sich zudem in einem *Hortus conclusus* – Jungfräulichkeitssymbol par excellence[52] – aufhalten, rundet das Bild noch zusätzlich ab. Hier scheint Maria zudem bereits in himmlische Sphären entrückt, ohne dass zuvor ihr leiblicher Tod dargestellt worden wäre; auch dies – die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel – hängt mit der Vorstellung von der Sündenlosigkeit der Gottesmutter zusammen, die ihrerseits eng mit der Diskussion um die Immaculata Conceptio verknüpft war.[53] Ob und inwiefern auch die Darstellung in Bildfeld 22 mit der überdimensioniert erscheinenden stilisierten Lilienblüte in diese zentrale Botschaft einmündete, muss vorläufig offen bleiben.

Datierung

Im Zusammenhang mit der Ikonographie wurde bereits mehrmals auf spätmittelalterliche Schriftquellen hingewiesen, ohne die die neuentdeckten Basler Malereien nicht denkbar sind. Damit ist bereits ein grober Zeithorizont gegeben. Bevor wir in der Folge versuchen, die Entstehungszeit unseres Zyklus stilistisch enger einzugrenzen, sei gefragt, inwiefern die Baugeschichte in dieser Hinsicht aufschlussreich sein könnte. Präzise Daten zur Bauzeit des Mittelschiffgewölbes liegen nicht vor. Ebenso unbekannt ist, in welchem Ausmass dieses Gewölbe beim Erdbeben von 1356 Schaden erlitt.[54] In der Regel geht die Forschung davon aus, dass das Mittelschiffdach 1356 zumindest partiell einstürzte und zunächst durch ein Notdach ersetzt wurde.[55] Von den Querhausgewölben wissen wir, dass sie in ihrer heutigen Gestalt aus den Jahren 1400/1401 stammen.[56] Nun sind die Rippenprofile des Mittelschiffs zwar keineswegs identisch mit jenen des Querhauses, doch finden sich einige der im Querhaus vorkommenden Steinmetzzeichen auch an den Werkstücken des Mittelschiffgewölbes wieder, so dass für dieses ebenfalls eine Erneuerung im frühen 15. Jahrhundert angenommen werden kann.[57] Als Terminus ante quem darf das Jahr 1431 gelten, als in Basel erneut das Konzil zusammentrat und wohl nicht selten das Münster als Tagungslokal diente.[58]

Dass nun auch die Ausmalung des Gewölbes auf diese ersten Jahre bzw. Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts zurückgeht, wird durch den Stil der Malereien bestätigt.[59] Der Überlieferungszustand erlaubt freilich keine Feinanalyse, doch lassen sich die schmalschultrigen, in der Hüfte leicht abgeknickten Figuren in ihren elegant geschwungenen Umrisslinien genauso erkennen wie die stoffreichen, weich fliessenden, überlangen und deshalb auf dem Boden aufstauchenden, sich inselartig um die Füsse der Dargestellten

ausbreitenden Gewänder, die an den Säumen oft umschlagen und den Blick auf das kontrastfarbene Futter freigeben. Die Gesichter wirken, wo erhalten, weich und kindlich. Allein diese Charakteristika reichen, um eine Entstehung im späten 14. oder im frühen 15. Jahrhundert anzunehmen. In Basel wäre etwa – eher als auf die nur unwesentlich älteren Fresken in der Münsterkrypta oder die Malereien an der Westwand der Barfüsserkirche aus der Zeit um 1400 und kurz danach[60] – auf den Johannes im Kreuzigungsfresko unter dem Lettner der Kartäuserkirche (1438 dat.)[61] zu verweisen oder auf den Hl. Martin am Chorbogen von St. Martin (um 1440)[62], der vom Typ her an unseren «Pantalus» in Bildfeld 18 erinnert, in der Gewandbehandlung aber stilistisch fortgeschrittener ist. Weiten wir unseren Blick über Basel hinaus, dann wären hinsichtlich Körperhaltung und -proportionen der Figuren, aber auch Details wie Frisuren die Bergheimer Tafeln aus der Zeit um 1400 im Musée d'Unterlinden in Colmar[63], der sog. Pähler-Altar von 1400/10 im Bayerischen Nationalmuseum in München[64], die Obergadenfresken der Konstanzer Augustinerkirche von 1417[65] oder die Apostelfiguren in St. Michael in Erlenbach (um 1420)[66], ja selbst niederländische Werke wie das Porträt der Lysbeth von Duvenvoorde von ca. 1430 im Amsterdamer Rijksmuseum[67] als Vergleiche zu nennen. In dem etwas manierierten Erschauern der Verkündigungsmaria glaubt man eine Verwandtschaft mit Maggenbergs Verkündigung von 1435 an der Rückseite des Valeria-Lettners in Sion beobachten zu können[68]. Das Gesicht der mit Lilienkrone ausgezeichneten Person in Bildfeld 17 wiederum erscheint vergleichbar mit dem Gesicht des Evangelisten Johannes auf einem um 1400/1410 entstandenen Spiegelblatt im Vorderdeckel eines Psalters im Freiburger Augustinermuseum.[69] Hinsichtlich der reichdekorierten Nimben, der üppigen Kronen und der Brokatstoffe fühlt man sich teilweise gar an Werke aus dem Umkreis Stefan Lochners erinnert.[70] Insgesamt scheint unser Zyklus ein Produkt des weichen Stils zu sein, der sich um 1400 und in den darauffolgenden Jahrzehnten in weiten Teilen Europas grösster Beliebtheit erfreute.[71]

Mögliche Quellen und Vorlagen

Mit einer Entstehung um oder kurz nach 1400 fällt der Basler Gewölbezyklus in eine für den Oberrhein künstlerisch äusserst fruchtbare Zeit. Das Konzil von Konstanz (1414–1418) trug nicht nur im literarischen, sondern auch im bildnerischen Bereich reiche Frucht. Bereits im 13. und 14. Jahrhundert war das Gebiet am Ober- und Hochrhein mit seinen Städten Strassburg, Freiburg, Konstanz, Basel und Zürich ein kulturelles Zentrum. Hier entstanden literarische Werke wie Konrad von Würzburgs «Goldene Schmiede», Priester Wernhers «Maria», Konrad von Fussenbrunnens «Kindheit Jesu», die deutschen Bearbeitungen der «Vita beate virginis Marie et Salvatoris rhythmica» von Bruder Philipp, Walther von Rheinau und dem Schweizer Wernher, ferner die sog. elsässische Legenda aurea, eine mittelhochdeutsche Übersetzung von Jacobus de Voragines auf apokryphen Bibelerzählungen fussenden Sammlung von Heiligenviten. Dies nun scheinen die Quellen gewesen zu sein, aus denen unsere Malereien Anregungen und «Bilder» schöpften. So steht etwa in Konrad von Würzburgs «Goldener Schmiede», einem Preisgedicht auf Maria, die Fleischwerdung des göttlichen Logos im Zentrum.[72] Maria erscheint hier in diversen «Repräsentationsformen», als Symbol der triumphierenden Kirche, als Thron der Weisheit, als Kaiserin, als apokalyptisches Weib mit der Sternenkrone, als Himmelsherrscherin; Konrad betont auch, dass Maria – als Angehörige des Stammes Juda – zum königlichen Geschlecht Jesses gehöre. Im Heilspiegel, einer anderen im Spätmittelalter weit verbreiteten Schrift, wird Maria mit dem Hortus conclusus, der Porta clausa, dem Templum Salomonis, der Mensa aurea, dem Rubus ardens, der Virga Jesse und so weiter gleichgesetzt und alttestamentlichen Figuren wie der Königin von Saba, Abigail oder Esther gegenübergestellt.[73] In einigen der Darstellungen im westlichen Joch, aber auch in Bildfeld 8 (Wurzel Jesse) könnten sich solche Metaphern durchaus niedergeschlagen haben. Für die nicht präzis zu bestimmenden narrativen Darstellungen im mittleren Joch möchte ich hingegen eher erzählerische Werke wie die «Legenda aurea» oder die «Meditationes Vitae Christi» annehmen, wo den Geschehnissen um Geburt, Verkündigung an die Hirten und die Weisen und Anbetung jeweils auffällig viel Raum eingeräumt wird.[74] Und schliesslich müsste man sich bei einigen wenigen Bildfeldern wie 17 und 18 überlegen, ob hier lokale Stadtheilige geehrt wurden oder auf Altäre Bezug genommen wird, die in der Nähe des Westjochs standen.[75]

Die angeführten Quellen mögen für den aussenstehenden Leser allzu gesucht und weit hergeholt erscheinen. Bedenkt man aber, dass selbst in einer Pfarrkirche wie Burg bei Stein am Rhein neben kanonischen Themen solche aus den Apokryphen, aus der «Legenda aurea» und den Offenbarungen der Birgitta von Schweden verarbeitet wurden[76], so dürfen Vorlagen wie die erwähnten bei einem Bau wie der Basler Bischofskirche erst recht nicht erstaunen. Und schliesslich darf nicht vergessen werden, dass Konrad Witz um 1440 für Basel seinen berühmten Heilspiegelaltar malte, der in seiner hochkomplexen Ikonographie mit unserem Gewölbezyklus geradezu verwandt zu sein scheint.[77]

Schlussbetrachtung

Ein systematisches Studium der sich mit Maria befassenden Literatur des 13. bis frühen 15. Jahrhunderts wird dieses hier nur sehr rudimentär abgesteckte Feld möglicher Quellen mit Sicherheit präziser umreissen und damit auch erst die allfällige Stringenz des Programms hervortreten

lassen. Aber auch die damals schwelenden theologischen Diskussionen sind zu berücksichtigen, gilt es doch immerhin im Auge zu behalten, dass die Unbefleckte Empfängnis Mariens, die wir als ein Hauptthema innerhalb des Zyklus zu erkennen glauben, 1438 am Basler Konzil als vereinbar mit dem katholischen Glauben erklärt wurde.[78] Wie etwa wirkte sich das Schisma (1378–1417), während dem auch in Basel der Bischofsthron zeitweise (1381–1392) doppelt besetzt war, wie die Beendigung des Schismas am Konstanzer Konzil 1417 auf die kulturelle Aktivität in den Kirchen der Stadt aus? Und in diesem Zusammenhang wäre schliesslich zu fragen, wer die hier zur Debatte stehenden Gewölbemalereien im Münster überhaupt in Auftrag gegeben hat bzw. haben könnte. Sind möglicherweise die unterschiedlichen Ausmalungskonzepte der drei Joche auf unterschiedliche Auftraggeber zurückzuführen?[79] Zu Recht weist Barbara Obrist darauf hin, dass man über die Entstehungsprozesse von Bildprogrammen an und in Kathedralen bis heute wenig weiss.[80] So konnte sich gerade im Spätmittelalter, als die Kommunen mehr und mehr an Einfluss gewannen, das Verhältnis zwischen Bischof, Domkapitel und Stadt rasch ändern. In Strassburg etwa übernahm zwischen 1282 und 1287 die Bürgerschaft die Leitung des Münsterbaues. Ob ein solches Szenario auch in Basel denkbar ist, muss weiteren Forschungen überlassen bleiben.[81]

ANMERKUNGEN

1 Die jüngste Innenrestaurierung des Basler Münsters, durchgeführt von der Münsterbauhütte Basel unter der Leitung von Münsterbaumeister Peter Burckhardt, begann 1989 im Chor (Gewölbe und Obergaden; Wiedereinbau der Farbverglasung von 1856); 1994 folgten der Obergaden des nördlichen Querhauses, 1996 dessen untere Wandpartie sowie die Emporen und der Vorchor, 1997 die Vierung, der südliche Querhausarm und das südliche Seitenschiff inklusive Kapellenanbauten und 1998 schliesslich das Mittelschiff und das nördliche Seitenschiff mit den Kapellen. Zur Zeit noch ausstehend ist die Restaurierung des Eingangsjochs zwischen den beiden Fassadentürmen. Diese Informationen verdanke ich dem verantwortlichen Restaurator, Paul Denfeld; von ihm und seinem Mitarbeiter Urs Weber stammen auch sämtliche mal- und restaurierungstechnischen Beobachtungen sowie die Angaben zur fotografischen Reproduktionstechnik. Die UV-Fotos, welche die Grundlage für die hier vorgelegten Rekonstruktionen bilden, wurden von Erik Schmidt aufgenommen. All den genannten Personen sei für ihre fruchtbare Kollaboration gedankt. Alexander Schlatter und Uta Feldges von der Basler Denkmalpflege danke ich für die Überlassung dieses interessanten Themas. Mein Dank geht ferner an Rainer Baum, Philippe Büttner, François Maurer, Hans-Rudolf Meier, Lieselotte E. Saurma und Andrea Vokner; erst in den Gesprächen mit ihnen haben sich die hier vorgetragenen Erkenntnisse formiert.

2 Sämtliche Baunachrichten, auch zu den Restaurierungen des 16.–19. Jhs., finden sich in: *Baugeschichte des Basler Münsters*, hrsg. vom Basler Münsterbauverein, Basel 1895. Siehe auch KONRAD W. HIERONIMUS, *Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter (Quellen und Forschungen)*, Basel 1938. Eine Übersicht über sämtliche sich auf das Basler Münster beziehenden Baudaten wird der zur Zeit noch in Bearbeitung befindliche Inventarband von François Maurer liefern.

3 Ein ausführlicher Restaurierungsbericht von Paul Denfeld und Urs Weber, dem auch Kartierungen der erhaltenen Farbreste beiliegen, kann in der Basler Denkmalpflege eingesehen werden. Zu den Restaurierungen des 19. Jhs., bei denen im Gewölbe die Tünchen von 1701 und 1785–1787 entfernt wurden und an deren Stelle ein Leimfarbenanstrich trat, ausführlich in: *Baugeschichte* (vgl. Anm. 2), S. 318–413.

4 Dass diese «Ausradierung» im Gefolge der Reformation erfolgte, ist freilich eine reine Annahme, da keine entsprechenden Schriftzeugnisse existieren. 1592 ereifert sich allerdings Johann Jacobus Grynaeus, Münsterpfarrer und Antistes der Kirche Basels, über die vom Rat beauftragten Malereien Hans Bocks an den beiden Sonnenuhren der Münstertürme und die geplanten Neufassungen der Fassadenskulpturen und fragt, nachdem er das mosaische Bilderverbot zitiert hat: «Wie kommen wir dan darzu, das wir die uberblibnen erst ließen ausstreichen und malen?» (*Baugeschichte* [vgl. Anm. 2], S. 298). In diesem Zusammenhang erfahren wir auch von Malereien, die im Rahmen der Restaurierung der 1590er Jahre im Innern des Münsters angebracht werden sollten und an denen 1594 offenbar bereits gearbeitet wurde. «Genaueres über den ausführenden Künstler, über den Inhalt der Bilder, auch über ihren Ort ist nicht angegeben; nur so viel ergiebt sich, dass Grynaeus ihretwegen wiederum dem Rate Vorstellungen zu machen sich berufen sah, worauf denn erkannt wurde, die Gemälde seien abzureiben, die Wand weissgen und einfassen zu lassen»; *Baugeschichte* (vgl. Anm. 2), S. 301 bzw. RUDOLF WACKERNAGEL, *Die Restauration von 1597* (= Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters, hrsg. vom Basler Münsterbauverein, Heft 1), Basel 1881, S. 19. – Wie sich das Innere des Münsters im mittleren 17. Jh. präsentierte, zeigt ein Gemälde von Johann Sixt Ringle von 1650 im Historischen Museum Basel, siehe ALFRED R. WEBER, *Im Basler Münster 1650* (= Basler Kostbarkeiten 15), Basel 1994.

5 Beim verwendeten Bindemittel handelt es sich um eine organische Substanz; die genaue Zusammensetzung ist allerdings noch unbekannt, da die eingesandten Materialproben noch nicht bestimmt werden konnten. Bei den aufgrund ihres hohen Bindemittelanteils tief in die Wand eingedrungenen und des-

halb im UV-Licht fluoreszierenden Farben handelt es sich vor allem um Grün und Blau, während sich die einst roten und gelben Farbpartien deutlich schwächer abzeichnen.

6 Die einzelnen Gewölbefelder messen nach Angaben von Urs Weber 5–6 m in der Breite (Gewölbescheitel) und 9 m in der Höhe (Scheitel bis Rippenansatz).

7 In der Längsachse des Schiffs sind die Krabben schwarz, in den Querachsen beziehungsweise Diagonalen blau mit schwarzen Konturen.

8 Die Restauratoren fanden hier doppelte Zirkelschläge, die als Vorzeichnung für die Blüten dienten.

9 Anders etwa in St. Quintin in Mainz, wo die Protagonisten sozusagen auf den Gurt- bzw. Schildbogen stehen und die Köpfe entprechend gegen den Gewölbescheitel zeigen; JOACHIM GLATZ, *Mittelalterliche Wandmalerei in Mainz*, Mainz 1978, S. 26. Vgl. auch JOACHIM GLATZ, *Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen*, Mainz 1981, S. 266–268.

10 Dieser Lettner wurde 1381 errichtet und in den 1850er Jahren abgebrochen, um anschliessend an die Nahtstelle zwischen Vorhalle und Mittelschiff des Langhauses versetzt zu werden, wo er heute noch steht; *Baugeschichte des Basler Münsters* (vgl. Anm. 2), S. 359–360.

11 Falls Maria sich mittels Spruchband äusserte, dann dürfte darauf «Ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum» nach Lk 1, 38 geschrieben gewesen sein; bei JOACHIM GLATZ 1981 (vgl. Anm. 9) finden sich hierfür etliche Vergleichsbeispiele, so etwa in Mainz im Haus am Brand 1/3 aus der Mitte und dem späteren 14. Jh. (S. 274f. und Abb. 63f.) oder in Essingen aus dem 3. Viertel des 15. Jhs. (S. 196).

12 Das Schriftband Elisabeths könnte wie auf jenem in der gleichen Szene in der St. Ulrichskapelle in Elmenau, Gem. Neukirch, Bodenseekreis, dat. 1440/50, «Et unde hoc mihi ut mater Domini veniat a me» beinhaltet haben; BRUNO KADAUKE, *Wandmalerei vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben*, Reutlingen 1991, S. 153. Vgl. auch die Heimsuchung auf dem Friedberger Altar, um 1410, mittelrheinisch; GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 297, Abb. 133.

13 Diese Typisierung der beiden Frauen ist durchaus kanonisch; siehe z.B. den um 1410/20 am Mittelrhein entstandenen Altar aus Friedberg/Hessen, abgebildet bei ALFRED STANGE, *Deutsche gotische Malerei 1300–1430*, Königstein 1964, S. 71.

14 In Hinblick darauf, dass im mittleren Joch des Mittelschiffgewölbes vermutlich mehrere Anbetungsszenen dargestellt sind, mag es verwundern, dass die Darbringung, die gemäss Lk 2, 22–24 (3 Mos 12) nach 40 Tagen, also *nach* der Anbetung erfolgte, bereits hier wiedergegeben ist. Gerade im Spätmittelalter war die Consecutio dieser Ereignisse aber keineswegs unumstritten, sondern Gegenstand zahlreicher theologischer Auseinandersetzungen; ACHIM MASSER, *Bibel, Apokryphen und Legenden. Geburt und Kindheit Jesu in der religiösen Epik des deutschen Mittelalters*, Berlin 1969, S. 151–167.

15 Vgl. etwa Johannes von Metz' Beschneidung Christi in der Karlsruher Kunsthalle (wohl 1420 oder etwas früher) oder die Abführung der Hl. Barbara von demselben Maler im Museum mittelalterlicher Kunst im Unteren Belvedere in Wien, wohl um 1430; ROBERT SUCKALE, *Johannes von Metz, ein Altersgenosse Stefan Lochners. Der Oberrhein als Zentrum künstlerischer Innovation in der Konzilszeit*, in: *Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft, Werke, Wirkung* (Ausstellungskatalog), Köln 1993, S. 36–39. – Zum Stoffmuster siehe BRIGITTE KLESSE, *Darstellung von Seidenstoffen in der Altkölner Malerei*, in: Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 217–225. Solche Darstellungen von Brokatstoffen waren vor allem in der Malerei der 2. Hälfte des 14. und der 1. Hälfte des 15. Jhs. beliebt.

16 Vgl. etwa die Geburt Christi innerhalb des Credo-Zyklus im südlichen Nebenchor von Allerheiligen in Schaffhausen; JÜRGEN MICHLER, *Gotische Wandmalerei am Bodensee*, Friedrichshafen 1992, S. 99, Abb. 253. – Zum Bett siehe dasjenige des Hl. Leonhard im Wandmalereizyklus von St. Leonhard in Landschlacht, 1432, ebda., S. 92, Abb. 230 und WOLF-DIETER BURKHARD, *Die St. Leonhardskapelle in Landschlacht*, Kreuzlingen 1980. – Vgl. auch die Geburtsdarstellung in der P-Initiale auf fol. 25 eines um 1360 entstandenen Graduale aus St. Maria Magdalena in Freiburg/Br. (KATRIN BOSKAMP, *Der Codex Adelhausen 3, Inv. Nr. 11725. Ein dominikanisches Graduale des Freiburger Klosters St. Maria Magdalena zu den Reuerinnen*, in: Freiburger Diözesan-Archiv 110, 1990, Abb. 25) sowie den Marientod des Meisters von St. Laurenz im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (um 1420) oder den Marientod des Meisters des Heisterbacher Altars in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Bamberg (1430er Jahre); *Stefan Lochner* (Ausstellungskatalog) (vgl. Anm. 15), S. 105 und 302–303. Könnte der Bogen über der Szenerie vielleicht Ochs und Esel umfangen haben, wie dies an der Chorsüdwand von Mühlheim/Eis (frühes 14. Jh.?) zu sehen ist? Vgl. JOACHIM GLATZ 1981 (vgl. Anm. 9), S. 282–285 und Abb. 66–67.

17 In Conrad von Soests Darstellung der Geburt Christi auf dem ehemaligen Hochaltar der Dortmunder Marienkirche hat Maria das Kind bei sich im Bett; ALFRED STANGE (vgl. Anm. 13), S. 68. Im Queen Mary's Psalter (fol. 85) sitzt Josef am Bettende, während Maria halb aufgerichtet im Bett liegt und Christus stillt; SIR GEORGE WARNER, *Queen Mary's Psalter*, London 1912, Taf. 148.

18 Es könnte sich bei diesem Bogen freilich auch um eine reine Auszeichnungsarchitektur handeln, wie etwa in der Geburtsdarstellung auf dem Erfurter Altar aus dem 3. Viertel des 14. Jhs.; GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 314, Abb. 183.

19 Eine Umstellung der chronologischen Abfolge zur Heraushebung einzelner Begebenheiten ist durchaus üblich; vgl. etwa den Wandmalereizyklus der ehem. Pfarrkirche Beatae Mariae Virginis (heute Wendlinuskapelle) in Essingen, Kreis Landau-Berg Zabern, 3. Viertel 15. Jh., oder jenen in der ehem. Kapelle Unserer Lieben Frau in Annweiler, Kreis Landau-Bad Bergzabern, Mitte 15. Jh.; JOACHIM GLATZ 1981 (vgl. Anm. 9), S. 109 und 161.

20 Wenn dieses Bildfeld biblisch zu deuten ist, dann wäre aufgrund der Szenenfolge allenfalls an den Josefszweifel bzw. den Traum Josefs nach Mt 1, 18–25 bzw. Pseudo-Jacobus zu denken, doch sind diese Begebenheiten nie im Freien unter einem Weinstock dargestellt; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Bd. 2, Rom / Freiburg / Basel / Wien 1970, Sp. 434–435. – GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 67–68.

21 BERT CARDON, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands* (c. 1410– c. 1470), Leuven 1996, S. 109 fig. 36; S. 111 fig. 38; S. 128 fig. 55; S. 144 fig. 60. – ADRIAN WILSON / JOYCE LANCASTER WILSON, *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis, 1324–1500,* Berkeley / Los Angeles / London 1984, S. 45 und 148.

22 Maria als Spross Jesses findet sich etwa in den Wandmalereien der Christkatholischen Kirche von Kaiseraugst, Mitte 15. Jh.; Abb. in: Unsere Kunstdenkmäler 13, 1962, Heft 1, S. 43. Auf dem sog. Netzer Altar (Westfalen ?, um 1370), findet sich die Wurzel Jesse in der Verkündigungsdarstellung, eingefügt zwischen Maria und dem Engel; UWE GAST, *Der Grosse Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte*

des 14. Jahrhunderts, Berlin 1998, S. 47. Es mag in diesem Zusammenhang auch von Interesse sein, dass Jes 11,1ff. («Haec dicit Dominus Deus: Egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice ejus asscendet») traditionellerweise Thema der Lectio am Freitag vor dem 4. Advent war und damit liturgisch in unmittelbarem Zusammenhang mit der Geburt Christi stand; vgl. ERNST RANKE, *Das kirchliche Perikopensystem aus den ältesten Urkunden der Römischen Liturgie dargelegt und erläutert*, Berlin 1847, Appendix S. XVIII und LXXXI. Siehe auch unten, Anm. 50.

23 GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 95–97. Die Verkündigung an die Hirten wird oft im Hintergrund von Geburtsdarstellungen dargestellt, so z.B. auf einem Flügelaltar aus St. Klara in Köln, um 1330, heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, siehe ALFRED STANGE (vgl. Anm. 13), S. 21. Vgl. auch das Geburtsbild des Meisters von Wittingau in Hluboka, böhmisch, um 1380; ALFRED STANGE (vgl. Anm. 13), S. 47. Das Thema kommt aber durchaus auch als selbständige Darstellung vor, so etwa auf der sog. Goldenen Tafel des Lüneburger Benediktinerklosters St. Michael, niedersächsisch, um 1418, heute in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover; ALFRED STANGE (vgl. Anm. 13), S. 72.

24 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 5: Die Kirchen, Klöster und Kapellen (3. Teil: St. Peter bis Ulrichskirche), von FRANÇOIS MAURER, Basel 1966, S. 139, Abb. 188 und S. 141, Abb. 190. Das Wandbild datiert aus dem späten 14. Jh.

25 Allg. dazu auch GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 97–99.

26 Dazu GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 88–94 und Abb. 196–206 auf S. 320–323. Vgl. etwa das Wandbild aus dem späten 15. Jh. im Kleinen Klingental in Basel, über der Tür zum alten Dormitorium in der ersten Etage des Brüderhauses. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 4: Die Kirchen, Klöster und Kapellen (2. Teil: St. Katharina bis St. Niklaus), von FRANÇOIS MAURER, Basel 1961, S. 131, Abb. 152.

27 GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 110–124.

28 Die Stellen, wo das Bindemittel die dunkelsten Reflexe produziert, konzentrieren sich auf besonders ausgezeichnete Gewandteile oder aber Kronen- und Nimbenverzierungen, so dass vermutet werden kann, diese Stellen seien einst goldfarbig gewesen; technisch beweisen lässt sich dies allerdings nicht.

29 Vgl. etwa das Mittelbild des Triptychons des Älteren Meisters der Heiligen Sippe, 1415/1420, Wallraf-Richartz-Museum, Köln; *Stefan Lochner* (Ausstellungskatalog) (vgl. Anm. 15), S. 310–311. Zu wellenähnlich dargestellten Staketenzäunen siehe etwa den Jahrzeitbehang im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, vor 1474; ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *Zahm und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, S. 168–169, oder den Teppich mit dem geschlossenen Liebesgarten im Historischen Museum Basel, um 1470/80; ebda., S. 178–179. – Vgl. auch die Ölberg-Szene auf einem Basler Wirkteppich der Zeit um 1490 im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich; ebda., S. 250–251.

30 Einen Strahlennimbus trägt etwa Maria auf einer südflandrischen Tafel mit der Vermählung Mariens, um 1400, Privatsammlung; *Stefan Lochner* (Ausstellungskatalog) (vgl. Anm. 15), S. 258. Vgl. auch den Basler Wirkteppich mit fünf Heiligen, um 1490, Kloster Muri-Gries, Bozen; ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 29), S. 254–255; ebenso auf einem Strassburger Teppich der Zeit um 1410, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt; ebda., S. 290–291.

31 Nach Lk 2, 41–52; vgl. GERTUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 134–135. Vgl. auch das «pietà-ähnliche Vielfigurenbild», das im Freskenzyklus von Vermes bei Delémont im Anschluss an den Marientod dargestellt ist; ERNST MURBACH, *Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick* (= 147. Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen), Basel 1969, S. 46. Rein kompositorisch erinnert die rechte Hälfte von Szene 15 an Salomos Urteil in der Kirche Unserer Lieben Frau in Eriskirch, 1410–1420; BRUNO KADAUKE (vgl. Anm. 12), Farbabb. XXV.

32 Zur Königin von Saba, die gleicherweise als Symbol für Maria als Thron der Weisheit als auch als alttestamentliche Präfiguration der herrschenden Kirche interpretiert werden kann, siehe BERT CARDON (vgl. Anm. 21), S. 142 fig. 58. – BARBARA OBRIST, *Die Goldene Schmiede und die bildende Kunst*, in: Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg. Ausst. Basel und Würzburg 1987, Basel 1987, S. 53. Die beiden anderen Paare erscheinen etwa auf dem Heilspiegelaltar von Konrad Witz aus der Zeit um 1440; ALBERT CHÂTELET, *Le retable du miroir du salut: quelques remarques sur sa composition*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, S. 105–116.

33 Sucht man für die mit Lilien verzierte Bügelkrone nach Vergleichen, so gelangt man in der Tat immer wieder zu Maria; vgl. etwa die Marienkrönung des Meisters von St. Laurenz im Wallraf-Richartz-Museum Köln (um 1420); *Stefan Lochner* (Ausstellungskatalog) (vgl. Anm. 15), S. 303; oder Maria auf der Mitteltafel von Stefan Lochners Altar der Kölner Stadtpatrone im Kölner Dom, 1440/5; ebda., S. 324–325 und auf Stefan Lochners Madonna in der Rosenlaube im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, um 1450; ebda, S. 330–331 – Vgl. auch die sogenannte Glatzer Madonna (böhmisch, um 1350) in der Berliner Gemäldegalerie; ROBERT SUCKALE, *Die Glatzer Madonnentafel des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz als gemalter Marienhymnus. Ein Beitrag zur Frühzeit der böhmischen Tafelmalerei, mit einem Beitrag zur Einordnung der Kaufmannschen Kreuzigung,* in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47, 1993/94, S. 738–756.

34 In der Kölner Malerei erscheint nicht selten die dortige Stadtheilige, die Hl. Ursula, in Schutzmantelpose; vgl. etwa die Tafel in der Slg. Heinz Kisters, um 1430; *Stefan Lochner* (Ausstellungskatalog) (vgl. Anm. 15), S. 252. Auch Ursula auf einer Tafel des Meisters des Heisterbacher Altars, Wallraf-Richartz-Museum Köln, um 1450; ebda., S. 344–345; oder auch im Gebetbuch der Maria von Geldern, 1415/25; ebda., S. 408–409. – Zu Pantalus siehe ALBERT BURCKHARDT, *Die Heiligen des Bistums Basel*, in: Basler Jahrbuch 1889, S. 146–147. Das Basler Münster war seit 1270 im Besitz des Hauptes von Pantalus; CHRISTIAN WURSTISEN, *Beschreibung des Basler Münsters und seiner Umgebung* (ca. 1588), hrsg. von RUDOLF WACKERNAGEL, in: Beiträge zur vaterländischen Geschichte 12, 1888, S. 417.

35 Kaiser Heinrich wurde bereits im Hochmittelalter als «frommer Erneuerer der Basler Kirche» verehrt, besonders aber seit 1347, als das Basler Münster in den Besitz von Reliquien des heiligen Paares gekommen war; KONRAD W. HIERONIMUS (vgl. Anm. 2), S. 228–230 und 242. 1348 wurde im Kreuzgang ein Kaiser-Heinrich-und-Kunigunde-Altar geweiht; *Baugeschichte* (vgl. Anm. 2), S. 278–279. Zum Schema des kommemorativen Stifterbildes siehe das wohl im 2. Viertel des 15. Jhs. entstandene Wandbild an der Chornordwand der Stadtkirche von Stein am Rhein, wo Heinrich und Kunigunde als Stifter des «Klosters Stain» erscheinen; REINHARD FRAUENFELDER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen,* Bd. II, Basel 1958, S. 70–73. Ähnlich auch fol. 2v einer kölnischen Rationale divinorum officiorum-Handschrift aus der Zeit um 1450, heute in Brüssel, wo Karl der Grosse als Stifter der Aachener Pfalzkapelle vor Maria und dem Jesuskind kniet; *Stefan Lochner* (Ausstellungskatalog) (vgl. Anm. 15), S. 418–419.

36 So etwa bei ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 29), S. 247.

[37] FRANÇOIS MAURER-KUHN, *Das Münster von Basel* (= Schweizerische Kunstführer), Basel 1981 (2. Aufl.), S. 21.

[38] GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der Christlichen Kunst,* Bd. IV, 2, Gütersloh 1980, S. 169f. – *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 20), Sp. 338–344.

[39] Vgl. die Mondsichelmadonna auf einem Wirkteppich im Historischen Museum Thun, um 1440/50; ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 29), S. 134–135. Ebenso auf einem Strassburger Teppich der Zeit um 1410, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt; ebda., S. 290–291.

[40] Den Nimbus muss man sich wohl in der Art desjenigen der Solothurner Erdbeermadonna, um 1420, vorstellen; CHRISTOPH EGGENBERGER / DOROTHEE EGGENBERGER, *Malerei des Mittelalters* (= Ars Helvetica 5), Disentis 1989, S. 228.

[41] Zumeist erscheint Gottvater in Halbfigur; siehe z. B. SIR GEORGE WARNER (vgl. Anm. 17), S. 43 und 45. Auf fol. 79 der Wenzelsbibel (Wien, Ö.N.B. Cod. 2759) hingegen erscheint er (mit Kreuznimbus!) dem Moses zur Überreichung der Gesetzestafeln in Ganzfigur; LIESELOTTE ESTHER STAMM, *Die Rüdiger Schopf-Handschriften. Die Meister einer Freiburger Werkstatt des späten 14. Jahrhunderts und ihre Arbeitsweise*, Aarau / Frankfurt / Salzburg 1981, S. 278, Abb. 208.

[42] Vielleicht als Symbol der zehn Gebote, die «wie das Glaubensbekenntnis ebenfalls einen wichtigen Bestandteil des Katechismus» bilden? Vgl. JOACHIM GLATZ 1981 (vgl. Anm. 9), S. 124. – Vgl. GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der Christlichen Kunst,* Bd. IV, 1, Gütersloh 1976, S. 121–123.

[43] EWALD M. VETTER, *Maria im brennenden Dornbusch*, in: Das Münster 10, 1957, S. 237–253. – Vgl. BERT CARDON (vgl. Anm. 21), S. 105 fig. 32; S. 106 fig. 33; S. 107 fig. 34. – Auf dem sog. Pfaffenweiler Teppich, einem Altarbehang des frühen 15. Jhs. aus dem Basler Klarissenkloster Gnadental, findet sich folgende Beischrift zum Marientod: «du bist der buss [= Busch] unverbran[n]t / bi dem du moses wirt bekan[n]t»; JOSEPH CLAUSS, *Der Pfaffenweiler Marienteppich des 15. Jhs. auf Schloss Heiligenberg*, in: Freiburger Diözesanarchiv 49 (N.F. 22), 1921, S. 123–177, vor allem S. 143. Es ist allerdings fraglich, ob die Inschrift nicht durch Restaurierungen verfälscht ist; vgl. den re-restaurierten Zustand bei ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 29), S. 129 (mit Lesung «born» statt «buss»).

[44] Vgl. etwa fol. 8v der Holkham Bible (1325/1330); WILLIAM OWEN HASSALL, *The Holkham Bible Picture Book,* London 1954, fol. 8v. – Ebenso in diversen Szenen im Queen Mary's Psalter; SIR GEORGE WARNER (vgl. Anm. 17), Taf. 15, 17, 19, 43, 45, 48, 51, 52, 53, 57, 58 und so weiter.

[45] Man vgl. etwa die getupfte Pelzmütze des Herzogs auf einem Strassburger Wirkteppich mit Szenen aus dem Busant, um 1490/1500, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 29), S. 368–369. Auch Esther trägt auf einem Strassburger Behang der Zeit um 1510 (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart) eine getupfte Haube; ebda., S. 402.

[46] Vgl. die Darstellungen diverser alttestamentlicher Könige in den Handschriften Rüdiger Schopfs und dessen Umkreises; LIESELOTTE ESTHER STAMM (vgl. Anm. 41), S. 147, Taf. IV (Nebukadnezar, Cirinus, aber auch bei Antichrist). Auf dem Kreuzanheftungs-Fresko in der Marienkapelle von St. Peter in Basel (um 1420) haben sämtliche in der linken Bildhälfte zu sehenden Assistenzfiguren (König, Bischof, Pharisäer) ein dünnes Stöckchen in der Hand; dasjenige des Königs ist zudem durch eine lilienförmige Bekrönung ausgezeichnet; FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 24), S. 125, Abb. 170 und S. 128, Abb. 174.

[47] Vgl. ALBERT CHÂTELET (vgl. Anm. 32), 105–116.

[48] Es ist wohl etwas gewagt, hier von Gesamtprogramm zu sprechen, da möglicherweise auch die Gewölbe des Chors, der Vierung und der Querhausarme einst bemalt waren. Da von diesen Gewölben aber keine UV-Aufnahmen vorliegen, erübrigt sich – zumindest vorerst – jegliche diesbezügliche Spekulation.

[49] Das einzige Gewölbe, in dem ich vergleichbare Darstellungen gefunden habe, ist das seit 1925 wieder übertünchte Mittelschiffgewölbe von St. Quintin in Mainz mit seiner Ausmalung aus dem 3. Jahrzehnt des 14. Jhs.; dargestellt waren hier im östlichsten Joch des Mittelschiffs Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Darbringung im Tempel, und zwar in eben dieser Reihenfolge, wobei nicht wie in Basel die Verkündigung, sondern die Geburt in dem gegen den Chor gerichteten Gewölbefeld dargestellt war. Westlich an diese Szenen aus dem Marienleben bzw. der Jugend Christi schlossen sich Weltgericht und Verklärung Christi an. In den Gewölben der Seitenschiffe waren Kreuzigung, Apostel, Marienkrönung, musizierende Engel bzw. Evangelistensymbole und symbolische Tiere wie Pelikan, Phoenix und so weiter dargestellt; JOACHIM GLATZ 1978 (vgl. Anm. 9), S. 26. – Vgl. auch JOACHIM GLATZ 1981 (vgl. Anm. 9), S. 266–268.

[50] GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 26–33. – Ausführlich dazu auch GABRIELE LENGER, *Virgo – Mater – Mediatrix. Untersuchungen zu Priester Wernhers «Driu liet von der maget»*, Frankfurt a.M ./ Bern / Cirencester 1980, S. 68–77. – KLAUS SCHREINER, *Maria: Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, Wien 1994, S. 304–310. – WALTER DELIUS, *Geschichte der Marienverehrung*, München / Basel 1963, S. 184–190.

[51] GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 38), S. 159–160.

[52] GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 38), S. 207.

[53] GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 38), S. 156.

[54] Im Gegensatz zu den ältesten Chroniken, aus denen man stets den Eindruck eines Gesamteinsturzes gewinnt, präzisieren Chronisten wie Sebastian Münster, Johannes Stumpff, Konrad Wolffhardt oder Christian Wurstisen, es sei der Chor bzw. ein Teil desselben inkl. Fronaltar zu Bruch gegangen; vgl. WILHELM WACKERNAGEL, *Das Erdbeben von 1356 in den Nachrichten der Zeit und der Folgezeit bis auf Christian Wurstisen,* in: Basel im 14. Jahrhundert, hrsg. von der Basler Historischen Gesellschaft, Basel 1856, S. 225–250. – CHRISTIAN WURSTISEN (vgl. Anm. 34), S. 418. Hingegen übertreibt DANIEL A. FECHTER, *Das Münster zu Basel*, Basel 1850, S. 15, wohl beträchtlich, wenn er schreibt, das Erdbeben habe vom Münster eine ausgebrannte, rauchende Ruine hinterlassen. Hier liess er sich wohl von den drastischen Schilderungen der Bischöfe von Konstanz und Basel in ihren Bittschreiben um Unterstützung beeinflussen; diese Bittschreiben sind abgedruckt bei EMANUEL LA ROCHE, *Das Münster vor und nach dem Erdbeben* (= Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters, Heft 3), Basel 1885, S. 33–34, Anm. 1.

[55] EMANUEL LA ROCHE (vgl. Anm. 54), S. 25 und 38–39. – *Baugeschichte des Basler Münsters* (vgl. Anm. 2), S. 170–173. – HANS REINHARDT, *Das Basler Münster*, Basel 1961, S. 34. Dass im Mittelschiff mit einem längeren Provisorium gerechnet wurde, zeigen die Reste eines Verkündigungsfreskos am Triumphbogen, die kürzlich bei den Restaurierungsarbeiten an dieser Wand (wieder)entdeckt wurden. Das Wandbild dürfte aus der Zeit nach dem Erdbeben stammen und wurde durch das Gewölbe zugesetzt. Wahrscheinlich sind dies dieselben Malereien, die laut HANS REINHARDT (vgl. oben) «noch lange (...) an den Hochmauern über den Gewölbekappen (...) zu sehen» waren und «aus der Zeit stammten, da das Dach nach innen offen lag» (S. 34).

56 DANIEL A. FECHTER (vgl. Anm. 54), S. 20. – *Baugeschichte des Basler Münsters* (vgl. Anm. 2), S. 169. – HANS REINHARDT (vgl. Anm. 55), S. 34.

57 Zu den Profilen siehe *Baugeschichte des Basler Münsters* (vgl. Anm. 2), S. 170–171. Karl Stehlin, der Verfasser des baugeschichtlichen Teils dieses Werks, verweist auf einen «am Äussern der Seitenfaçaden» zu sehenden Befund, der eher dafür spricht, dass die Gewölbe des Mittelschiffs jünger als diejenigen des Querschiffs sind. Die Aussage über die Steinmetzzeichen verdanke ich Paul Denfeld. «Eine complete Erneuerung des Hauptdaches und vermuthlich noch anderer Dächer» kurz nach 1400 wird auch durch Rechnungen für umfangreiche Ziegelkäufe belegt; *Baugeschichte des Basler Münsters* (vgl. Anm. 2), S. 219–220.

58 Es fragt sich, ob nicht bereits die Anbringung der Orgel 1404, laut CHRISTIAN WURSTISEN (vgl. Anm. 34), S. 454 «auf der oberen seiten», laut KONRAD W. HIERONIMUS (vgl. Anm. 2), S. 435, an der rechten Seite des Langhauses, als Terminus ante quem für die Fertigstellung der Gewölbe gewertet werden muss. Zum Basler Konzil siehe *Oekumenische Kirchengeschichte der Schweiz*, Fribourg / Basel 1994, S. 83–89.

59 Die Ranken, von denen man dank eines dichter überlieferten Bestandes einen einigermassen präzisen Anhaltspunkt erwarten würde, können diese Erwartungen leider nicht erfüllen. Zwar finden sich in den meisten Basler Kirchen solche Rankenmalereien zur Betonung der Arkaden und Gewölberippen, doch sind sie meist monochrom schwarz und in nahezu allen Fällen erneuert. Die einzige ebenfalls bunte Rankendekoration in Basel findet sich im Chorgewölbe der Predigerkirche; sie wurde erst während der Restaurierungen von 1976 entdeckt und harrt seither einer kunsthistorischen Einordnung. Nach der Aussage von Paul Denfeld stammt sie aus der Zeit nach dem Erdbeben von 1356.

60 Zuletzt LIESELOTTE ESTHER STAMM (vgl. Anm. 41), S. 233–239 (mit Datierung in die 1370er Jahre und um 1400).

61 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 3: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 1. Teil: St. Alban bis Kartause, von C. H. BAER, Basel 1941, S. 593–594.

62 FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 26), S. 365, Abb. 437.

63 LIESELOTTE ESTHER STAMM (vgl. Anm. 41), S. 213, Abb. 136.

64 *Europäische Kunst um 1400* (Ausstellungskatalog), Wien 1962, S. 152–154 und Tafel 12.

65 JÜRGEN MICHLER (vgl. Anm. 16), S. 87, Abb. 219.

66 CHRISTOPH EGGENBERGER / DOROTHEE EGGENBERGER (vgl. Anm. 40), S. 265, Abb. 230. – VERENA STÄHLI-LÜTZI, *Die Kirche von Erlenbach im Simmental,* Bern 1979.

67 *Europäische Kunst um 1400* (vgl. Anm. 64), S. 141–142 und Tafel 8.

68 CHRISTOPH EGGENBERGER / DOROTHEE EGGENBERGER (vgl. Anm. 40), S. 250–251 mit Abb. 213.

69 LIESELOTTE ESTHER STAMM (vgl. Anm. 41), S. 220, Abb. 146.

70 *Stefan Lochner* (Ausstellungskatalog) (vgl. Anm. 15), passim.

71 Dieser Ansatz liesse sich durch eine systematische Durchsicht der Realien – etwa der Brokatmuster und der Kopfbedeckungen – bestimmt präzisieren. Zu den Brokaten siehe BRIGITTE KLESSE (vgl. Anm. 15), S. 217–225. – ANKE KOCH, *Seidenstoffdarstellungen auf den Altären Stefan Lochners*, in: *Stefan Lochner* (Ausstellungskatalog) (vgl. Anm. 15), S. 149–156.

72 BARBARA OBRIST (vgl. Anm. 32), S. 50–54. Zur Verbreitung der Schriften Konrads siehe auch die Beiträge von MARTIN STEINMANN und LIESELOTTE E. STAMM-SAURMA in: Das ritterliche Basel (vgl. Anm. 32).

73 GERHARD SCHMIDT, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz/ Köln 1959, S. 97.

74 ISA RAGUSA / ROSALIE B. GREEN, *Meditations of the Life of Christ*, Princeton 1961. In der der Ausgabe von ISA RAGUSA und ROSALIE B. GREEN zugrunde liegenden Handschrift (Paris, BN Ms. Ital. 115; 14. Jh.) sind den Begebenheiten rund um Geburt und Anbetung Christi nicht weniger als 19 Illustrationen gewidmet! Übertragungen solcher genrehaften Szenen aus den Meditationes oder anderen Marienepen in die Monumentalmalerei finden sich relativ selten, so etwa in der St. Ulrichskapelle in Elmenau, Gem. Neukirch, Bodenseekreis, wo in den Fresken der Zeit um 1440/50 Maria im Stall unmittelbar vor der Niederkunft dargestellt ist; BRUNO KADAUKE (vgl. Anm. 12), S. 153. Als weiteres Beispiel wäre etwa die ehem. Pfarrkirche Beatae Mariae Virginis (heute Wendelinuskapelle) in Essingen, Kreis Landau-Bad Bergzabern, 3. Viertel 15. Jh., zu nennen; JOACHIM GLATZ 1981 (vgl. Anm. 9), S. 194–198 und Abb. 19. Hier finden wir z. B. den Tempelgang Mariens, aber auch die Beruhigung des an der Jungfräulichkeit seiner Frau zweifelnden Josef, die Flucht nach Ägypten und die Disputation des zwölfjährigen Jesus im Tempel mit den Schriftgelehrten. Auffällig ist, dass die Geburt Christi fehlt und zudem die Abfolge der Bilder nicht der von den Texten vorgegebenen Chronologie entspricht. Letzteres gilt auch für die Wandmalereien in der ehem. Kapelle Unserer Lieben Frau in Annweiler, Kreis Landau-Bad Bergzabern, Mitte 15. Jh.; JOACHIM GLATZ 1981 (vgl. Anm. 9), S. 161–164. Auf die Geburt Mariens folgen hier das Verlöbnis Mariens, Verkündigung, Heimsuchung, Josefszweifel, Geburt Christi, Beschneidung, Herodes befragt seine Schriftgelehrten, Anbetung der Könige, Traum Josefs, Flucht nach Ägypten, Kindermord und der zwölfjährige Jesus im Tempel.

75 Zu den Altären und Kaplaneien im Basler Münster siehe KONRAD W. HIERONIMUS (vgl. Anm. 2), S. 321–484.

76 HILDEGARD URNER-ASTHOLZ, *Ikonographische Besonderheiten an den Wandmalereien der Kirche auf Burg in Stein am Rhein*, in: Unsere Kunstdenkmäler 39, 1988, S. 64–71. – HILDEGARD URNER-ASTHOLZ, *Die Kirche auf Burg zu Stein am Rhein – ein Juwel mittelalterlicher Malerei: ihre Einordnung in die Kunstgeschichte,* Frauenfeld 1999.

77 ALBERT CHÂTELET (vgl. Anm. 32), passim.

78 GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 38), S. 156. Dass die Immaculata Conceptio schon damals zum Dogma erklärt wurde, wie dies öfter zu lesen ist, stimmt nicht; dies geschah erst im Jahr 1854; KONRAD W. HIERONIMUS (vgl. Anm. 2), 242–243. – *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 20), Sp. 338–344.

79 Eine solche «Inkohärenz» innerhalb einer Gewölbeausmalung ist keineswegs einmalig; siehe etwa die Gewölbemalereien in den Seitenschiffen von St. Emmeran in Mainz, 14. Jh., wo einzelne Heilige, zum Teil deren Martyrium, aber auch die Geburt Christi dargestellt sind; JOACHIM GLATZ 1981 (vgl. Anm. 9), S. 141 und 258–260. Vgl. auch den 1896 zerstörten, aber aufgrund von Pausen und Fotografien rekonstruierbaren «Zyklus» in den Querhausgewölben der Friedberger Stadtkirche, wohl um 1330/40 entstanden; UWE GAST (vgl. Anm. 22), S. 60.

80 BARBARA OBRIST (vgl. Anm. 32), S. 51.

81 Der städtische Rat vergab damals, im frühen 15. Jh., durchaus Aufträge zur Ausstattung von Sakralräumen in Basel; zu erinnern ist hier etwa an die 1418–1420 im Auftrag des Rats erfolgte Ausmalung der Elendkreuzkapelle vor dem Riehentor durch Hans von Schlettstadt bzw. Hans Tieffental; C. H. BAER (vgl. Anm. 61), S. 338–343.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 6, 7, 10, 13: Erik Schmidt, Basel.
Abb. 2: Reproduktion aus HANS-RUDOLF MEIER, *Romanische Schweiz,* Würzburg 1996.
Abb. 4, 5, 8, 9, 11, 12, 14–16: Autorin.

ZUSAMMENFASSUNG

Anlässlich der seit 1989 andauernden Innenrestaurierung des Basler Münsters wurden im Gewölbe des Mittelschiffs einige winzige Farbpartikel gefunden, die jedoch aufgrund ihrer geringen Ausmasse keine weitergehenden Deutungen zuliessen. Erst unter UV-Licht, in welchem in der Wand zurückgebliebene Bindemittelrückstände unterschiedlich stark fluoreszieren, konnte festgestellt werden, dass es sich hier um die letzten materiellen Zeugen eines einst umfangreichen Freskenzyklus handelt, der wohl im Gefolge der Reformation nicht nur übertüncht, sondern richtiggehend abgeschabt worden war. Es zeigte sich, dass ursprünglich alle Gewölbefelder eine Einzelfigur oder eine Figurengruppe aufwiesen, die zum Teil mit der gegenüberliegenden Darstellung eine szenische Einheit bildeten. Sind es im Ost- und im Mitteljoch ausschliesslich christologische Darstellungen, zu denen sich Elemente aus dem *Speculum humanae salvationis* gesellen, so scheinen im Westjoch die symbolischen und typologischen Ausdeutungen Mariens sowie Einzelfiguren, die für die Geschichte des Basler Münsters von Wichtigkeit waren, im Vordergrund gestanden zu haben. Aufgrund ihres Stils können die Malereien – soweit der Überlieferungsszustand überhaupt eine diesbezügliche Aussage zulässt – ins frühe 15. Jahrhundert, das heisst in die Zeit unmittelbar vor dem Basler Konzil, datiert werden.

RIASSUNTO

In occasione del restauro degli interni della cattedrale di Basilea, iniziato nel 1989, nella volta della navata centrale sono state rinvenute alcune minuscole particelle di colori, le cui dimensioni minute non permettevano però alcuna interpretazione più ampia. Soltanto un esame a raggi ultravioletti, che hanno contrassegnato con una gradazione fluorescente differenziata i resti dei leganti ancora presenti sulla parete, ha permesso di stabilire che tali particelle non erano che le ultime vestigia materiali di un ciclo di affreschi più ampio. Tale ciclo era stato non solo imbrattato ma raschiato via nel vero senso della parola, probabilmente nel corso della Riforma. Si è potuto appurare che allora in ogni singolo settore della volta vi era una figura o un gruppo di figure. Tali dipinti formavano in parte un'unità scenica con la rappresentazione dirimpettaia. Se la campata a est e quella centrale ospitavano esclusivamente raffigurazioni cristologiche, alle quali si aggiungevano elementi tratti dallo *Speculum humanae salvationis*, nella campata a ovest sembrano avere avuto un ruolo di primo piano le interpretazioni simboliche e tipologiche di Maria nonché singole raffigurazioni, le quali hanno svolto un ruolo importante nella storia della cattedrale di Basilea. Lo stile degli affreschi induce a datarli, sempre che il loro stato ne permetta la datazione, all'inizio del XV secolo, ossia il periodo appena antecedente il Concilio di Basilea.

RÉSUMÉ

A l'occasion des travaux de restauration interne de la cathédrale de Bâle, entamés en 1989, on a découvert dans la voûte de la nef centrale de minuscules particules de couleur, qui ne peuvent toutefois pas donner lieu à des interprétations exhaustives en raison justement de leurs dimensions très réduites. Seul un examen aux rayons ultraviolets, où les propriétés fluorescentes des résidus de liants restés dans les parois apparaissent fortement différenciées, a permis d'établir qu'il s'agit des derniers témoignages matériels d'un cycle de fresques de vastes dimensions qui, suite à la Réforme, n'avaient pas seulement été badigeonnées, mais véritablement effacées. Il s'est avéré que tous les secteurs de la voûte présentaient à l'origine une figure individuelle ou un groupe de figures, qui formaient une unité scénique avec les figures opposées. Si les travées centrale et orientale montrent exclusivement des scènes christologiques réunissant des éléments tirés du *Speculum humanae salvationis*, il semble que la travée occidentale ait placé au premier plan les représentations symboliques et typologiques de la Vierge, ainsi que des figures isolées importantes pour l'histoire de la cathédrale. Compte tenu de leur style, et à en juger par leur état de conservation, on peut dater ces peintures du début du 15ème siècle, à savoir immédiatement après le Concile de Bâle.

SUMMARY

Restoration on the interior of the cathedral in Basle, begun in 1989, has brought to light tiny particles of paint in the vaulting of the central aisle – too small, in fact, to allow any interpretation. The use of UV-light, in which remains of binders show varying degrees of fluorescence, now indicate that there must once have been an elaborate cycle of frescoes that were not simply overpainted, but actually scraped off, probably in the wake of the Reformation. Each of the fields in the vaulting must once have contained a single figure or group of figures, which formed a unified scene with the representation opposite. The eastern and central bays showed only Christological representations along with elements from the *Speculum humanae salvationis*, while in the western bay, the emphasis seems to have been on symbolic and typological interpretations of the Virgin Mary and also on single figures of importance in the history of the Basle Münster. On the basis of their style, the murals can be dated to the early 15th century, that is, immediately prior to the Council in Basle – inasmuch as the present condition even allows such conjecture.