

LIESELOTTE E. STAMM

## Stilpluralismus einer Region: Schichtenmodell am Beispiel des Oberrheins im 14. und 15. Jahrhundert

Zu den wichtigsten kunsthistorischen Paradigmen gehören Einheit von Ort, Zeit und Person; Grundsätze, die – wie Schmoll gen. Eisenwerth in seinem Aufruf zum Stilpluralismus gezeigt hat<sup>1)</sup> – am Anfang der Kunstgeschichte als systematische Geisteswissenschaft gestanden sind. Ihr romantischer Hintergrund – die Suche nach der verlorenen Harmonie – mag es auch so schwer machen, auf diese Prinzipien zu verzichten, obwohl ihre Ahistorizität längst bewußt ist. So sind denn Modelle wie die „Modusstile“ von Kitzinger, die „Stilmodi“ von Bialostocki, die „Stillagen“ von Suckale oder auch der „ikonographische Stil“ von Bauch, um nur einige zu nennen<sup>2)</sup>, Bestrebungen, aus diesem Einheitszwang auszubrechen und der historischen Vielfalt gerechter zu werden.

In diesem Beitrag soll versucht werden, an einem Beispiel – dem Oberrhein, d. h. vor allem Basel, im 14. und 15. Jahrhundert – das Bild einer Stileinheit aufzulösen und in der sich dabei ergebenden Vielfalt mögliche Strukturen zu erkennen. Die Stilbezeichnung „Basel, 14. Jahrhundert“ wird also aufgegeben zugunsten einer Betrachtungsweise, in der sich die künstlerische Produktion als Nebeneinander verschiedener Formenrichtungen herausstellt. Die Wahl dieser Richtungen unterliegt allerdings – so meine ich aus ihrem situativen Zusammenhang erkennen zu können – gewissen Normen.

Eines der eindrucksvollsten Beispiele eines Nebeneinanders verschiedener Stilrichtungen nicht nur zur gleichen Zeit, sondern sogar bei derselben Person findet sich in den an der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert in Freiburg i. Br. entstandenen Rüdiger Schopf-Handschriften<sup>3)</sup>. In den beiden Sitzfiguren König Saul (Abb. 1) und dem Propheten Elias (Abb. 2) werden von denselben Kräften zwei recht unterschiedliche Formensprachen vorgetragen<sup>4)</sup>. Während Saul das Repertoire böhmischer Vorbilder in der Art der Goldenen Bulle anspricht<sup>5)</sup>, ist Elias mit den wenigen Binnenlinien und der klaren Silhouette im üblichen Stil der Illustrationen gearbeitet, was der Vergleich etwa mit Pharaon belegt (Abb. 3). Das Vorbild wird keineswegs nur motivisch aufgenommen, sondern greift auch in die stilistische Ausführung ein. So ist zwar die Gestalt Sauls wie Pharaon in einen starren Konturenrahmen eingepaßt, die Gewandhülle jedoch, die den zartgliedrigen Saul umgibt, ist innerhalb dieser Grenzen differenziert geschichtet und zu einer sonst nicht bekannten Tiefenräumlichkeit entwickelt.

Versuchen wir nun, dieses Nebeneinander der beiden Formenrichtungen im größeren Rahmen der in der Region vertretenen Stilschichten zu sehen, so fällt

die Sonderstellung der für Saul verwendeten Sprache besonders auf. Sozusagen zu dem für diese Gegend gängigen Idiom gehören die Formulierungen der Pharaoszene (Abb. 3). Die hier erkennbaren Charakteristika des geschlossenen Konturenrahmens, der Aufbau der Figur in einem starren Gerüst der Binnenlinien, sind Elemente einer Formentradition, die bereits über ein Jahrhundert im Bereich des Ober- und Hochrheins gültig war. In denselben Kanon paßt sich nahtlos das Deckengemälde der Basler Münsterkrypta mit der Geburt Christi ein (Abb. 4), dessen Joseph eine unmittelbare Verwandtschaft zu Pharao aufzuweisen scheint. Die an anderer Stelle ausführlicher geschilderte Ausbreitung dieser Stilrichtung<sup>6)</sup> soll hier einzig über den Vergleich mit dem Bigger von Steinach aus der Weingartner Liederhandschrift (Abb. 5) angetönt werden. Das Verhältnis der Form zum Grund wie auch die Formenstruktur und Details der Gewandführung erlauben es, sowohl Joseph als auch Pharao in der Nachfolge des im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in Konstanz entstandenen Dichters zu sehen.

Betrachtet man die Objekttypen und deren Auftraggeber, in denen dieser regionale Stil vornehmlich seine Verwendung findet, so ergeben sich hieraus bereits einige Schlüsse über mögliche Auswahlkriterien der jeweiligen Formsprache. Dieses Idiom wird nämlich von der Oberschicht der südwestdeutschen Städte dazu verwendet, ihre gesellschaftliche Stellung zu dokumentieren<sup>7)</sup>. Patrizier, Adelige und zunehmend auch die Aufsteiger lassen in dieser Sprache ihre Wohnhäuser mit repräsentativen Profanzyklen versehen oder stiften in Kirchen Wandbilder und Glasscheiben<sup>8)</sup>. Eine solche Bindung der Stilsprache an eine konkrete Auftraggeberschicht und deren künstlerischen Wettstreit – sei es im Bereich der prestigeträchtigen Ausgestaltung des unmittelbaren Lebensraumes oder der Finanzierung von kirchlichen Stiftungen – läßt sie als gesellschaftliches Kommunikationsmittel verstehen: Sie ist Ausdruck der Zusammengehörigkeit der jeweiligen Oberschicht der einzelnen südwestdeutschen Städte bzw. sogar der gesamten ratsfähigen Schicht dieser Region<sup>9)</sup>.

Sollte diese These eines Zusammenhanges von Stilwahl und Funktionsbereich zutreffen, so müßten Hinweise auf bewußte Auswahlvorgänge bestehen, und außerdem müßten Formulierungen, die nicht dem regionalen Idiom entsprechen, andere Aussagerichtungen enthalten.

Verfolgen wir in den Rüdiger Schopf-Handschriften die Verteilung der stilistisch ungewöhnlichen Bilder im Verhältnis zur Anwendung des vertrauten Stils, so fällt eine besondere Vorliebe für überregionale Gestaltungsweisen vor allem bei Szenen und Figuren auf, die in ihrer Bedeutung hervorgehoben werden sollen<sup>10)</sup>: König Saul, David und Bathseba oder im Neuen Testament die Maria der Anbetung<sup>11)</sup> sind in aufwendigerer Formsprache gearbeitet. Die dem üblichen Erzählfluß folgenden Szenen dagegen sind meist im vertrauten Idiom vorge-  
tragen.

Läßt sich die Frage der Auswahlmechanismen an den Rüdiger Schopf-Handschriften höchstens ganz allgemein beantworten im Sinne einer bewußten Verwendung von Stilvariationen und dazugehörigem Prestigegehalt, so erlaubt eine der wenigen Quellen zur baslerischen Kunst schon weitergehende Schlüsse. Im Jahre 1418 beauftragen Rat und Bürgermeister der Stadt Basel den Maler Hans

Tieffental von Schlettstadt, die im Kleinbasel gelegene Elendkreuzkapelle nach dem Vorbild der Kartause von Dijon auszumalen<sup>12)</sup>). Hans Tieffental hat seine Lehre bei des *herzogs von Burgoin werkmeister*<sup>13)</sup> absolviert und wird nun für diesen Auftrag von Schlettstadt nach Basel geholt. Handelt es sich auch hier um eine rein dekorative Aufgabe, deren Bedeutung vor allem in der getreuen Wiedergabe des berühmten Vorbildes liegt, so kommt in dieser Quelle doch der klare Wille der Auftraggeber zum Ausdruck, für eine „angemessene“ – und dies meint wohl auch den formalen Bereich – Ausstattung zu sorgen. Das auch vom Finanziellen her aufwendige Interesse an der Elendkreuzkapelle<sup>14)</sup> erklärt sich aus ihrer besonderen politischen Bedeutung. Im Kleinbasel gelegen, das erst seit kurzer Zeit aus ehemaligem Habsburger Besitz<sup>15)</sup> an Großbasel gelangt ist, kirchenrechtlich aber weiterhin zur Konstanzer Diözese gehört, ist diese Kapelle durch einen besonderen päpstlichen Erlaß 1403 dem Patronatsrecht des Basler Rates unterstellt worden: Sie ist einziges Gotteshaus des Rates in diesem Gebiet<sup>16)</sup>. Erklärt sich hieraus der Wunsch nach einer repräsentativen Ausgestaltung der Kapelle, so läßt sich die Wahl des Vorbildes und des ausführenden Malers in unmittelbaren Zusammenhang bringen mit dem Auftraggeberkreis. Cüntz von Ramstein, der Bürgermeister, stammt aus baslerischem Stadtadel, der auch im 14. Jahrhundert zur Habsburger Klientel gehörte, eine politische Haltung, die aber öffentlich zu bekunden nicht opportun war<sup>17)</sup>. In der Zeit des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts allerdings, in der die Politik der Stadt eine allmähliche Zuwendung zur burgundischen Partei der Habsburger ermöglichte<sup>18)</sup>, konnte Cüntz von Ramstein seine eigene politische Zugehörigkeit<sup>19)</sup> auch zu einer öffentlich-politischen Aussage machen. Hierfür läßt er eigens einen Maler nach Basel kommen, der diese neue Richtung vertritt und eben nicht das in der Münsterkrypta gepflegte Idiom spricht. Als Dokument für das Wissen um die Zusammengehörigkeit von Formensprache und geplanter Aussagetendenz eines Objektes dürfte diese Quelle doch gelten, auch wenn das Werk des Hans Tieffental von Schlettstadt nicht erhalten blieb.

In der wegen des Erdbebens nur spärlich erhaltenen Basler Malerei sind die Wandbilder der Predigerkirche zusammen mit dem Martinszyklus der Münsterkrypta eines der wenigen Beispiele der Verwendung verschiedener Formensprachen für je andere Aussagen. Die den Stifterwappen nach in die sechziger Jahre des 14. Jahrhunderts zu datierenden Bilder der Predigerkirche<sup>20)</sup> lassen sich in einen weiträumigeren Zusammenhang einordnen als die ungefähr gleichzeitig entstandenen Gemälde der Münsterkrypta, welche die übliche Stilsprache vertreten (Abb. 6). Die ganz in ihre Gewänder eingewickelten Figuren der Predigerkirche (Abb. 7) hingegen erinnern mit ihren schmalen Silhouetten, den dünnen Stoffen mit den kleinteiligen Faltenzügen, welche die Oberfläche der Gewänder gleichsam kräuselnd überziehen, an Gestaltungen in der Art des Straßburger Münsterplanes oder der verwandten Seusevita<sup>21)</sup>. Gesichtstypen etwa des Evangelisten Johannes oder auch des Täufers gemahnen in ihrer malerischen Farbgebung an östliche Arbeiten, nimmt doch der Evangelist den Typus des jugendlichen Heiligen in Dessau auf<sup>22)</sup>, während der Täufer dem Hauptmann der Emauskreuzigung gleicht<sup>23)</sup>. Die hier nur skizzierte Weiträumigkeit des Stils muß in diesem Zusammenhang genügen, um die Vermutung einer

über das Regional-Gesellschaftliche hinausführenden Kommunikationsabsicht aufkommen zu lassen. Allein schon der Ordensauftrag deutet in der Predigerkirche auf eine politisch-territoriale Zielrichtung im Gegensatz zu den privaten Aufträgen. Der Basler Orden scheint aber darüber hinaus zur Zeit der Ausmalung eine besonders aktive Politik zu betreiben, befindet er sich doch in einem vehementen Kampf zur Verteidigung seiner Rechte gegenüber dem elsässischen Klerus<sup>24</sup>). Dieser Anspruch soll wohl mit der gesamten Neukonzeption des Baus dokumentiert werden, und zugleich soll die überregionale Bedeutung des Ordens belegt werden.

Die nun differenzierbare Version der eingangs geäußerten These einer Verbindung von Form und Funktion im Sinne einer ausschließlichen Verwendung des regionalen Idioms für gesellschaftliche Kommunikation, der hohen Sprache hingegen für politisch-religiöse Aussagen, soll an einem Vergleichspaar mit extremer Spannweite weiter überprüft werden. Es handelt sich um die Gegenüberstellung der beiden Schlußsteine des Münsterquerschiffes (Abb. 8, 9) mit den Skulpturen des Spalentors (Abb. 10). Beide Arbeiten stammen nach den Quellen von *Conradus dictus Niemans Narr*. Nach den Münsterrechnungen erhält er im Jahre 1400 *propter sculpturam sti Steffani in lapide angulari* eine Bezahlung, der weitere für nicht genauer differenzierte Schlußsteine im Jahre darauf folgen<sup>25</sup>). Die Annahme ist daher berechtigt, daß der hl. Gallus im nördlichen, 1401 datierten Querhaus ebenfalls von ihm stammt<sup>26</sup>). Eine Bestätigung dieser Quelleninterpretation liefern denn auch die beiden Skulpturen in ihrer Detailausführung. Das Ondulieren der Gewandsäume, die Verbindung der Gestalt zum Terrain, die Stofflichkeit des Gewandes, aber auch die Kopfstrukturen verraten die enge Zusammengehörigkeit der beiden Arbeiten. Mit ihrer Gesamtkonzeption jedoch erweist sich Conrad Niemansnarr als außerordentlich variationsreicher Künstler. Man betrachte nur die unterschiedliche Verwendung der Kreuzrippen und des Tondorrahmens. Während die Steinigung des Stephanus den Rippenverlauf kompositionell aufnimmt und vom Rund des Schlußsteins als Rahmen umfaßt wird, scheint der hl. Gallus, aus der Tiefe des Schlußsteins sich gleichsam herauszwingend, das Gewölbe zu tragen. Trotz dieser Unterschiede entsprechen aber diese beiden Arbeiten im größeren Rahmen der Stilschichten zwei Variationsmöglichkeiten des regionalen Idioms, wobei die Steinigung des Stephanus auffällig retrospektive Züge trägt<sup>27</sup>).

Erst unter Berücksichtigung dieser Variabilität der Formensprache bei Conrad Niemansnarr wird die wichtigste Quelle zur Skulptur des Spalentors (Abb. 10) neu interpretierbar. Ein *Cüntz niemantz narr der Snetzer* tritt nämlich 1408 als Ankläger in einem Prozeß wegen Unterschlagung von Gold während der Arbeit am Spalentor auf<sup>28</sup>). Gerade wegen seines Variationsreichtums nimmt m. E. die Wahrscheinlichkeit zu, daß das Repertoire des Cüntz Niemantsnarr neben dem Regionalen der Schlußsteine auch Parlerisches in der Art der Spalentorfiguren umfassen könnte. So wären als vergleichbare Elemente zwischen den beiden Skulpturenaufgaben eine verwandte lineare Verwendung der Faltenmotive, Geschlossenheit der Umrisse und gewisse Übereinstimmungen in der Kopfstruktur zu nennen. Wir hätten in folgedessen hier denselben Fall vor uns, wie schon in den Rüdiger Schopf-Handschriften: Die gezielte Verwendung einer regiona-

len und einer Hochsprache möglicherweise sogar von einem künstlerischen Individuum. Vertreten doch die Propheten des Spalentors das Formenvokabular der Hochsprache, während die Steinigung des Stephanus, wie schon erwähnt, dem regionalen Idiom entspricht.

Betrachten wir nun das erhaltene Material an Parlerischem innerhalb Basels, so läßt sich der Zusammenhang: Sprache und Gegenstandsfunktion in diesem hochsprachlichen Bereich weiter differenzieren. Es sind einerseits die Objekte, die innerhalb der Stadt Öffentlichkeitsfunktionen einnehmen und meist in städtischem Auftrag entstanden sind. So gehört zweifellos das Spalentor zu den wichtigsten künstlerischen Aufgaben des späten 14. Jahrhunderts, welche die Stadt zu vergeben hat, handelt es sich doch um das repräsentativste Tor des gesamten Mauerzuges<sup>29)</sup>. Vergleichbar an Bedeutung dürfte einzig der Fischmarktbrunnen gewesen sein, ein weiteres in diesem Hochsprachenstil gehaltenes Monument<sup>30)</sup>. In dieselbe sozusagen offizielle Sphäre gehören sichtlich auch Arbeiten der Münsterfabrik, wie etwa der Lettner und die Westfassadenskulptur<sup>31)</sup>. Private Aufträge hingegen, beispielsweise das sog. Annenantependium der Münsterkrypta<sup>32)</sup> und auch weniger repräsentative Aufgaben wie die Schlußsteine, werden in der regionalen Sprache durchgeführt.

Zusammenfassend ließe sich das Bild Basels im 14. Jahrhundert folgendermaßen darstellen: Wir können zwei verschiedene Stilrichtungen beobachten, die als Dialekt bzw. Hochsprache verwendet werden. Das gängige Idiom hat sich als zugehörig erwiesen zu einer länger andauernden Tradition, die in der Region des Bodensees bis zum Oberrhein verbreitet war. Die Hochsprache dagegen scheint insofern kurzlebiger gewesen zu sein, als sie wechselnden politischen Aussagetendenzen viel eher unterworfen war. Diese beiden Schichten nun scheinen durchaus bewußt eingesetzt bzw. vom Auftraggeber gewählt worden zu sein. So konzentriert sich der Regionalstil auf rein innergesellschaftliche Belange, also meist private Aufträge, seien es Stiftungen oder repräsentative Ausgestaltungen des Lebensraumes; die Hochsprache hingegen wird vornehmlich für offizielle Zwecke verwendet, für die Objekte städtischer Selbstdarstellung oder, wohl im Falle der Predigerkirche, für die Darstellung der Ordenspolitik. Nehmen wir noch die Möglichkeit hinzu, daß gar ein Individuum über die beiden Sprachen nebeneinander nach Bedarf verfügen kann, so stellt sich die Einheit des baslerischen Stils als das eingangs beschriebene Nebeneinander heraus, dessen Strukturen durch Künstler, Auftraggeber und Funktion des Objektes bestimmt werden\*).

1) J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: „Beiträge zum Problem des Stilpluralismus“, W. Hager – N. Knopp Hrg., Passau 1977, S. 9ff.

2) Zu den Stilmodi siehe E. KITZINGER, Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, in: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958, S. 1ff., vor allem S. 36, 47; derselbe, Byzantine Art in the Making, Cambridge (Massachusetts) 1977, S. 18f. und 71f. – Zum Modusstil siehe J. BIALOSTOCKI, Stil und Ikonographie, Dresden 1978, S. 11ff. – Zu den Stillagen siehe R. SUCKALE, Peter Parler und das Problem der Stillagen, in: Kat. „Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400“, Bd. IV, Köln 1980, S. 175ff.; derselbe, Das Geistliche Kom-

- pendium des Mettener Abtes Peter, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1982, S. 7 ff., vor allem S. 17. – Zum Stilpluralismus siehe auch H. BELTING, Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangeliar in Cambridge, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XXXVIII (1975), S. 215 ff.; derselbe, Das Ende der Kunstgeschichte?, München 1983, vor allem S. 34. – Zur Relation Form–Inhalt siehe K. BAUCH, „Ikonographischer Stil“. Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst, in: derselbe, Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967, S. 123–151.
- 3) Basel, Universitätsbibliothek: A II 1-A II 13 und Karlsruhe Badische Landesbibliothek: Tennenbach 8. Siehe dazu L. E. STAMM, Die Rüdiger Schopf-Handschriften. Die Meister einer Freiburger Werkstatt des späten 14. Jahrhunderts und ihre Arbeitsweise, Aarau–Frankfurt a. M.–Salzburg 1981.
- 4) Zur Arbeitsteilung in dieser um 1400 entstandenen Handschrift siehe STAMM, Rüdiger Schopf (zit. Anm. 3), S. 131 f., S. 322, Anm. 23.
- 5) Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 338. Vgl. STAMM, Rüdiger Schopf (zit. Anm. 3), Abb. 216/217.
- 6) Siehe L. E. STAMM, Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. Jahrhundert, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte XLI (1984), S. 85–91. Darin wird zwischen drei Stilschichten unterschieden: Lokal-Regional-Territorialstil.
- 7) Siehe dazu die Fallstudie an der profanen Wandmalerei Zürichs; L. E. STAMM, Der „Heraldische Stil“: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert, in: Revue d'Alsace CVII (1981), S. 37 ff. An diesen Beispielen ließ sich belegen, daß die Aufsteiger als an ihrer gesellschaftlichen Legitimation besonders Interessierte diese Formentradition entscheidend fördern. Dasselbe Bild ergibt sich auch an den wenigen Beispielen erhaltener profaner Wandmalerei in Basel: Das Schöne Haus, das Konrad dem Krämer, dem späteren Herrn von Hertenberg gehört; siehe dazu G. MALTER, Der Wappenbalken im „Schönen Haus“ zu Basel, ein Beitrag zur oberrheinischen Wappengeschichte, in: Archives Héraldiques Suisses XCII (1978), S. 3 ff. – Dasselbe Muster auch im Zerkindenhof, einem Besitz des Ritters Nikolaus von Zerkinden, siehe E. GRÜNINGER, Zerkindenhof, Basel 1923. – Im frühen 15. Jahrhundert das sog. Urs Graf-Haus, vermutlich im Besitz des Sattlers Ulman Sampson; siehe B. MELES-ZEHMISCH, Zu einem Neufund profaner Wandmalerei in Basel (Haus zur goldenen Rose, Stadthausgasse 18), in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte XL (1983), S. 121 ff. – Frau Dr. Meles und den Mitarbeitern der Basler Denkmalpflege sei hier für ihre unermüdliche Hilfe sehr gedankt.
- 8) An Stiftungen wären zu nennen: Scheiben für die Kartause durch den Aufsteiger Henman von Offenburg; Abbildungen siehe E. J. BEER, Die Glasmalerei der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert, C. V. M. A. Schweiz III, Basel 1965, Tafeln 126 ff. – Die Zibollnische, m. E. eine noch vor 1416 zu datierende, wahrscheinliche Stiftung des Spekulantens Jacobus de Ziboll in der Peterskirche; Abbildungen siehe F. MAURER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. V, Basel 1966, Abb. 172 ff.
- 9) Zur Definition der Ober- bzw. Führungsschicht siehe STAMM, Heraldischer Stil (zit. Anm. 7), S. 48 und Anm. 56. – Als „Gesellschaft Gleichgestellter . . . , die alle am öffentlichen Leben der Stadt beteiligt sind“ definiert Bumke diese Gruppe; J. BUMKE, Mäzene im Mittelalter, München 1979, S. 289. Zur Problematik allgemein, siehe ebenda, S. 449, Anm. 277; siehe auch M. MITTERAUER u. a., Soziale Schichtung im Mittelalter, in: Beiträge zur historischen Sozialkunde IV (1976), S. 63 ff. Zur Beziehung Reichtum–Führungsschicht–Herkunft siehe H. LIEBREICH, Rittermäßigkeit und bürgerliche Gleichheit. Anmerkungen zur gesellschaftlichen Stellung des Bürgers im Mittelalter, in: Festschrift für Hermann Krause, Köln–Wien 1975, S. 66 ff.
- 10) Bei diesen Handschriften, für die offenbar zu Beginn kein festes Konzept bestand und

deren Vorlagenmaterial einer gewissen Zufälligkeit unterworfen gewesen sein dürfte, kann keine durchgehende Konsequenz in der Anwendung von Formen erwartet werden. Gerade dann aber werden solche Fälle wie David und Bathseba besonders aussage-reich, belegen sie doch, daß man hier nach einem prestigeträchtigen, zeitgenö-sischen Vorbild gesucht hat.

- 11) Vgl. die zunehmende Prestigehaftigkeit der Formen in der Reihe: Joseph und Maria (Tennenbach 8, fol. 4), bei der Volkszählung (Tennenbach 8, fol. 4v) und der Anbetung (Tennenbach 8, fol. 7v); letztere Szene ist nicht gesamthaft einem Vorbild entnommen, was die Altertümlichkeit der Könige gegenüber der Modernität der Maria belegt; Abbildung siehe STAMM, Rüdiger Schopf (zit. Anm. 3), Abb. 57.
- 12) Vertrag siehe H. ROTT, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Oberrhein II, Stuttgart 1936, S. 9ff. – Zur Elendkreuzkapelle siehe C. H. BAER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. III, Basel 1941, S. 334ff. – Zu Hans Tieffental von Schlettstadt siehe ebenda, S. 338ff.
- 13) BAER, Kunstdenkmäler, Bd. III (zit. Anm. 12), S. 339.
- 14) Hans Tieffental erhält im Vertrag 300 Gulden zugesprochen, was das Mehrfache des Jahreslohnes etwa des Bürgermeisters beträgt; siehe dazu B. HARMS, Der Stadthaus-halt Basels im ausgehenden Mittelalter. Die Jahresrechnungen 1360–1535, Bd. II, Tübingen 1910, S. 144.
- 15) Zur Geschichte siehe BAER, Kunstdenkmäler, Bd. III (zit. Anm. 12), S. 334f.
- 16) Wackernagel betont, es handle sich um das einzige Gotteshaus der ganzen Stadt, das dem Rat unterstehe, und sieht dessen Bedeutung in einer Machtdemonstration vor allem gegen das Domkapitel; R. WACKERNAGEL, Geschichte der Stadt Basel, Bd. II, Basel 1916, S. 631.
- 17) Eine antihabsburgische Politik herrscht im ausgehenden 14. Jahrhundert; siehe R. WACKERNAGEL, Die Stadt Basel im 13. und 14. Jahrhundert (71. Neujahrsblatt), Basel 1892, S. 59ff., wobei die Haltung der einzelnen Parteien schwankend bleibt.
- 18) Mit dem Hilfsvertrag von 1414 mit Katharina von Burgund sind die Fehden für gewisse Zeit beigelegt und die demonstrative Pflege guter Beziehungen zur burgundischen Partei zur offiziellen Politik geworden; siehe WACKERNAGEL, Geschichte der Stadt Basel, Bd. I, Basel 1907, S. 381ff.
- 19) Zu Cüntz Ramstein siehe W. MERZ, Oberrheinische Stammtafeln, Aarau 1912, Taf. 45; siehe Historisch Biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. V, Neuenburg 1929, S. 528f.; siehe auch WACKERNAGEL, Geschichte Basel, Bd. I (zit. Anm. 18), S. 361. Nach Wackernagel wurde Cüntz von Ramstein von Johann von Burgund 1408 auf dem Schlachtfeld von Othey zum Ritter geschlagen.
- 20) Zu den Bildern siehe F. MAURER, Predigerkirche in Basel (Schweizerischer Kunstführer), Basel 1979, S. 18f. Die Stifterwappen unter den Gemälden stehen in direkter Verbindung zu den Schilden an den Säulen, diese stammen durchwegs von Persönlich-keiten, die in den sechziger Jahren dem Basler Predigerkloster verbunden waren; siehe dazu G. BONER, Das Predigerkloster in Basel von der Gründung bis zur Klosterreform, 1233–1429, Diss. Basel 1934, S. 216ff; siehe auch F. MAURER, Die Kunstdenk-mäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. V, Basel 1966, S. 256ff. Unter den Stiftern der Gemälde ist m. W. einzig das elsässische Ministerialengeschlecht der Ratsamhausen nicht für den Orden belegt; siehe dazu E. LEHR, L'Alsace Noble. Le livre d'Or du Patriciat de Strasbourg, Bd. III, Paris 1870, S. 4. Hingegen läßt sich N. v. Laufen – unter Paulus – mit Peter von Laufen, 1371/2 Prior, zusammenbringen und Conrad von Efringen – unter Katharina – ist als Zunftmeister, Ratsherr, Bürger bekannt; siehe dazu „Urkundenbuch der Stadt Basel“, Bd. IV, R. Wackernagel Hrg., Basel 1899, S. 230.
- 21) Vgl. Evangelist Johannes mit dem Johannes des Münsterplanes; Abbildung siehe

R. RECHT, *Strasbourg et Prague*, in: Kat. „Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400“, Bd. IV, Köln 1980, S. 106 ff., dort Abb. 36 bzw. mit der Seusevita Abbildung ebenda, Abb. 20. Auffällig ist die Vorliebe für gemalte Architekturen, die ähnlich in der Leonhardskirche vorkommen; Abbildungen siehe F. MAURER, *Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. IV, Basel 1961, Abb. 328 bzw. 325. Assoziationen drängen sich auch zur Glasmalerei auf, z. B. Königsfelden; Abbildungen siehe E. MAURER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. III, Das Kloster Königsfelden, Basel 1954, Abb. 212 bzw. 148.

- <sup>22)</sup> Abbildung siehe Kat. „Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400“, Bd. III, Köln 1978, S. 144.
- <sup>23)</sup> Hier soll nur das allgemeinste Umfeld angesprochen werden, denn diese von Recht neu aufgeworfene Frage der Beziehungen Oberrhein–Prag sollte an den Basler Beispielen weiter überprüft werden; RECHT, *Strasbourg et Prague* (zit. Anm. 21).
- <sup>24)</sup> Hauptsächlichste Finanzressourcen des Klosters liegen im Elsaß; siehe dazu BONER, *Predigerkloster* (zit. Anm. 20), S. 225 ff. – Zum Streit zwischen Land-Stadtklerus, der 1363 zugunsten der Prediger ausgeht, siehe ebenda, S. 297 f.
- <sup>25)</sup> Zitiert nach K. STEHLIN, *Baugeschichte des Basler Münsters*, Basel 1895, S. 169.
- <sup>26)</sup> Nach Stehlin gehören die Rippenprofile der beiden Gewölbe zusammen, das nördliche enthält das Datum 1401; STEHLIN, *Münster* (zit. Anm. 25), S. 169. Dieser Baubefund zusammen mit den Münsterrechnungen lassen die Annahme, daß Conrad Niemansnarr auch für den Schlußstein mit dem hl. Gallus verantwortlich ist, als wahrscheinlich erscheinen. – Hier sei Herrn Dr. François Maurer-Kuhn sehr herzlich gedankt für seine großzügige Hilfe.
- <sup>27)</sup> Vgl. z. B. aus den Rüdiger Schopf-Handschriften Tennenbach 8, fol. 114 bzw. A II 12, fol. 22v; Abbildungen siehe STAMM, *Rüdiger Schopf* (zit. Anm. 3), fig. 98/99.
- <sup>28)</sup> Zitiert nach C. H. BAER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. I, Basel 1932, S. 250, Anm. 4. Dazu auch A. KAUFMANN-HAGENBACH, *Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts*. *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. X, S. 53 f., Anm. 15. – Baer lehnt auf Grund seiner Spätdatierung der Spalentorskulpturen eine mögliche Identität zwischen dem Cüntz Niemansnarr dieses Prozesses und dem Hersteller der Münsterschlußsteine ab; ebenso Kaufmann-Hagenbach, sie allerdings mit dem Argument der Stilunterschiede. Auf diese Frage soll im Zusammenhang einer geplanten größeren Arbeit zum Spalentor eingegangen werden.
- <sup>29)</sup> Allein schon die Anlage als einziges Doppelturmtor belegt die Bedeutung.
- <sup>30)</sup> KAUFMANN-HAGENBACH, *Basler Plastik* (zit. Anm. 28), S. 15 ff., Abb. 16 und 19.
- <sup>31)</sup> Ebenda, Abb. 2, 3 und 15.
- <sup>32)</sup> Basel, Stadt- und Münstermuseum im kleinen Klingental. Siehe E. A. STÜCKELBERG, *Kleine Beiträge zur schweizerischen Hagiographie*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte IX* (1915), S. 53 f. – Das Antependium gehört zum Annenaltar der Münsterkrypta. Wie bei den Gewölbemalereien ist auch hier die Stiftersituation ungesichert, anzunehmen wären am ehesten private Stiftungen, einer der darauf abgebildeten Geistlichen, eventuell der jeweilige Pfründeninhaber. Für diese Hinweise danke ich Herrn Dr. Maurer sehr.

\*) Abbildungsnachweis: Peter Heman, Basel: Abb. 4; Teuwen: Abb. 7–10.



1. Basel, Universitätsbibliothek, A II 4, fol. 22: David und Saul



2. Basel, Universitätsbibliothek, A II 4, fol. 95v, Detail: Elias am Bach Krith





3. Basel, Universitätsbibliothek, A II 1, fol. 36: Abraham und Sara vor Pharao



4. Basel, Münsterkrypta, Deckengemälde: Geburt Christi



5. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1, S. 26: Der Dichter Bliiger von Steinach



6. Basel, Münsterkrypta, Deckengemälde: Der heilige Martin teilt seinen Mantel



7. Basel, Predigerkirche, Fensterlaibungen nördliches Querschiff: Der Evangelist Johannes und Erzengel Gabriel



8. Basel, Münster, Schlußstein südliches Querschiff: Steinigung des Stephanus



9. Basel, Münster, Schlußstein nördliches Querschiff: Heiliger Gallus



10. Basel, Spalentorfiguren: Zwei Propheten und Maria mit Kind