

Der Skulpturenzyklus im Chor des Basler Münsters und seine Deutung

Autor(en): **Escher, Konrad**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **19 (1921)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-113158>

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.

Der Skulpturenzyklus im Chor des Basler Münsters und seine Deutung.¹⁾

Von Konrad Escher.

Die romanischen Stützen, welche ausser den die Wendeltreppen enthaltenden Pfeilern das Polygon des Basler Münsterchors umgeben und das gotische Obergeschoss tragen, bestehen aus einzelnen Säulengruppen mit gemeinsamen mit Rankenwerk verzierten Gesimsen.²⁾ Die stärkste Säule jeder Gruppe zeigt an ihrem Kapitell figürliche Szenen, und zwar in der Reihenfolge von Nord nach Süd:

- I. a) König Alexander fährt in seinem Greifenwagen gen Himmel.
- b) Der Sündenfall.
- c) Adam und Eva schämen sich vor Gott.
- d) Die Vertreibung aus dem Paradies.
- II. a) Ein Ritter in Kettenpanzer kämpft gegen zwei Bären, deren einer bereits getötet ist. Rechts neben dem Bären ein Fisch.
- b) Ein Ritter kämpft gegen zwei Stiere, von denen einer schon erlegt ist.
- c) Ein Ritter kämpft gegen zwei Löwen, die beide auf ihn eindringen.
- d) Ein Ritter kämpft gegen einen Drachen, aus dessen Rachen er einen halbverschlungenen Genossen herauszieht.

¹⁾ Am 21. Oktober 1918 hielt Verfasser dieser Zeilen in der Historisch-antiquarischen Gesellschaft in Basel einen Vortrag über: „Die Skulpturen des Basler Münsters als Illustration der mittelalterlichen Weltanschauung“; nach Beendigung desselben wurde der Wunsch geäußert, es möchte die noch wenig bekannte von A. Goldschmidt (s. u.) gefundene Deutung der Skulpturen im Chor durch Hinweis oder Abdruck in der Basler Zeitschrift zugänglicher gemacht werden. Der Verfasser gibt der Anregung um so lieber Folge, als sie ihm zugleich Gelegenheit verschafft, einen prinzipiellen Gedanken weiter auszuführen, als ihm der Rahmen eines Vortrages, der selbstverständlich in erster Linie in das Material und dessen Bedeutung einzuführen hatte, gestattete.

²⁾ Vgl. Stehlin und Wackernagel, Baugeschichte des Basler Münsters, Basel 1895. Fig. 76: die mit y bezeichnete Säule, p. 81 ff., p. 87, Anm. 4.

- III. a) Thisbe hat sich auf einen Baum geflüchtet, und Pyramus begegnet dem Löwen mit ihrem Tuch im Maul.
 b) Pyramus tötet den Löwen.
 c) Pyramus hat sich mit dem Schwert durchbohrt und Thisbe findet ihn.
 d) Thisbe stürzt sich in dasselbe Schwert und liegt in Umarmung über Pyramus.
- IV. a) Die Opferung Isaaks.
 b) Abraham im Paradies thronend; zwei Engel halten im Schooss ein Tuch mit drei Seelen.
 c) Das Gesicht eines bärtigen Mannes wird von zwei grossen Drachen mit Maul und Krallen zerfleischt.
 d) Einem gleichen Mann dringen die Drachen zu den Ohren hinein und zum Mund wieder heraus.¹⁾

An Deutungsversuchen hat es nicht gefehlt. Der echt romantischen, willkürlichen und den Zusammenhang nicht beachtenden Erklärung bei Cahier, „Nouvelles mélanges d'archéologie“, Bd. I, der Abbildungen aller vier Kapitelle beigegeben sind, setzte Adolf Goldschmidt eine andere entgegen, die sich auf literarische Quellen des Mittelalters stützt.²⁾ Ohne seine Beweisführung zu wiederholen, mögen die wesentlichen Punkte seiner Deutung hier aufgeführt werden. Die nicht selten dargestellte Himmelfahrt Alexanders des Grossen bedeutet z. B. nach der Weltchronik des Rudolf von Ems (Ms. theol., fol. 4 der Landesbibliothek in Kassel) das Streben wider die Gottheit, den Versuch, unberechtigt in den Himmel einzudringen, die sündhafte Neugier, etwas kennen zu lernen, was nicht für ihn bestimmt ist. Die Himmelfahrt Alexanders bildet also zum Sündenfall das aus dem Charakter mittelalterlicher Kunst leicht verständliche Gegenbeispiel aus der heidnischen Geschichte.

Beim zweiten Kapitell ergibt sich die symbolische Deutung des Kampfes gerüsteter Menschen mit wilden Tieren,

¹⁾ Vgl. K. Escher, Katalog der Basler Münsterphotographien von Bernhard Wolf, Nr. 71—78, II. Folge, Nr. 44, 45, 48, 49, 50, 50 a.

²⁾ Adolph Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts, Berlin 1895, p. 70 ff., woher die Beschreibung der Kapitelle fast wörtlich übernommen ist. Vgl. Stehlin und Wackernagel, op. cit., p. 380 ff.

wobei auch die Rettung eines Menschen aus dem Rachen eines Ungetüms vorkommt, aus Analogien mit ähnlichen Darstellungen in Psalterien. Die Berechtigung, auch hier eine symbolische Deutung auf den Kampf gegen das Böse anzunehmen, resultiert wiederum aus dem allgemeinen Charakter der mittelalterlichen Kunst. Goldschmidt hat überzeugend nachgewiesen,¹⁾ wie solche Kämpfe von Menschen gegen Ungeheuer als figürlicher Schmuck von Initialen, oder Kämpfe von Menschen unter einander nach Analogie von Schriftquellen (z. B. Gemma animae des Honorius Augustodunensis) den Kampf bedeuten können, den wir im Geiste gegen die bösen Mächte zu führen haben. Wahrscheinlich sind zwei Kampfszenen des in Rede stehenden Kapitells der Dietrichsage²⁾ entnommen; aber deswegen ist nicht diese dargestellt, sondern gewisse Episoden derselben dienten nur zur Veranschaulichung eines und desselben Gedankens. Relief d stimmt zudem mit Kompositionen überein, welche den Psalmvers (69,5): „Deus in adiutorium meum intende“ illustrieren.³⁾

Kapitell III umschreibt mittelst der Erzählung vom Opfertod des Pyramus den Gedanken des Opfertodes Christi. Die anscheinend so gesuchte und willkürliche Deutung wird zunächst durch eine Stelle der „Gesta Romanorum“, welche die Erzählung von Pyramus und Thisbe behandelt, belegt: „Iste iuuenis est dei filius, qui videns genus humanum sanguinolentum et maculatum a leone, id est diabolo qui hominem tenebat in ore, id est potestate . . . Hic filius dei compatiens homini veniens in mundum fecit se necari, ut postea quelibet fidelis anima se mortificat jejuniis et bonis operibus ipsum diligendo.“⁴⁾ Zur Bekräftigung obiger Auslegung bringt der beste heute lebende Kenner mittelalterlicher Kunst und ihrer literarischen Grundlagen, Emile Mâle, einen weiteren Beweis dafür, dass man die Metamorphosen ähnlich wie die Bibel symbolisch auslegte und darin dieselben Lehren

¹⁾ Op. cit., p. 47 ff.

²⁾ Stehlin und Wackernagel, op. cit., p. 382 f.

³⁾ Goldschmidt, op. cit., p. 67 ff.

⁴⁾ a. a. O., p. 72 f.

fand.¹⁾ Die antike Sage galt, nicht allgemein aber vielfach, als eine von Gott den Heiden besonders verliehene Offenbarung, in welcher er, wie im Alten Testament, Fall und Erlösung zeigte. Als Beleg dafür dient eine höchst merkwürdige Handschrift der Arsenalbibliothek in Paris (Ms. Nr. 5069, *Le Roman des fables d'Ovide le Grand*, von Chrestien Legouais de Sainte More [Anfang des 14. Jahrhunderts]). Zwischen den Miniaturen, welche die Geschichte Medeas, Aeskulaps und Achills darstellen, erscheinen plötzlich Kreuzigung, Verkündigung und Höllenfahrt Christi. Der in Reimen verfasste Kommentar, der jede Erzählung Ovids begleitet, erklärt und rechtfertigt auch die Verwendung von Bildern christlichen Inhalts. So belehrt er den Leser darüber, dass Aeskulap, der für seine Totenerweckungen sterben musste, Christum vertritt, dass auch Jupiter, der als Stier auf seinem Rücken Europa trug, auch Christum bedeutet, nämlich als Opfertier, der die Last aller Sünden der Welt auf sich nahm. Und mehr noch: Theseus, der Ariadne für Phädra verlässt, ist das Vorbild für die Wahl, die Christus zwischen Kirche und Synagoge traf. Thetis ferner, welche Achill die Waffen für den Kampf mit Hektor bringt, ist nichts anderes als die Jungfrau Maria, welche dem Sohn Gottes seinen Leib gibt, oder die Menschlichkeit, mit welcher er den Feind besiegt. Das allgemein bekannte Beispiel willkürlich christlicher Deutungen antiker Schriftsteller ist ja die sogen. Vergilsche Prophezeiung. Unser Standpunkt bedingt aber keineswegs eine symbolische Auslegung aller mittelalterlichen Bildwerke in Bausch und Bogen, sondern nur den Entscheid, ob in jedem einzelnen Falle ein Bildwerk quellenmässiger Belege symbolisch gedeutet werden kann. Ob man nun im dritten Kapitell des Basler Münsterchores eine aus humanistischem Interesse entsprungene Illustration der Ovidischen Metamorphose, gemeisselt zur Unterhaltung der Chorherren, oder im Anschluss an das Vorhergehende eine Paraphrase des Opfertodes Christi zu sehen habe, geht aus folgender Tatsache hervor: Isaaks

¹⁾ Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1898, p. 435 f. — Prinzipielles über die Grundlagen der kirchlichen Kunst des Mittelalters bei F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, II, 1, p. 263 ff.

Opferung bedeutet nämlich den Prototyp für die Kreuzigung Christi. Und wenn das zweite Relief die Seligen in Abrahams Schooss darstellt, so dürfte die Deutung der zwei folgenden auf die Hölle wohl nicht allzu gesucht sein.

Die Uebersicht über alle sechzehn Reliefs ergibt also Folgendes: Der durch sündliche Neugier (Adam und Eva, Alexander) hervorgerufene Fall der Menschheit und ihre Vertreibung aus dem Paradies hat sie in die Macht des Bösen gegeben, gegen das sie, wie die mittelalterliche Kunst unablässig predigt, stets zu kämpfen hat. Aber es gibt nur eine Erlösung davon: den Opfertod Christi (paraphrasiert durch die Erzählung von Pyramus und Thisbe und die Opferung Isaaks). Von der Annahme oder Verwerfung des Erlösungswerkes hängt schliesslich für den Menschen Seligkeit oder Verdammnis ab.

Das ist, klar und einfach, die mittelalterliche Erlösungslehre, die jedem Laien geläufig war und die in den Kapitellen des Münsterchors eindringlich deutlich ausgedrückt ist, sofern man sie als Ganzes, wie sie sich in natura darstellen, betrachtet, und nicht willkürlich Einzelnes aus dem Zusammenhang, in den es gehört, herausreisst. Der Sinn eines mittelalterlichen Bildwerks liegt zum grossen Teil in seinem Zusammenhang; ob es genrehaft oder symbolisch, rein historisch erzählend oder symbolisch umschreibend gemeint sei, entscheidet der Zweck des Ortes, für den es gefertigt wurde. Wenn z. B. Karl der Grosse seine Pfalzen mit kriegerischen Darstellungen aus der alten Geschichte und dem Zeitalter Karl Martells schmückte, so setzte er selbstverständlich nur die monumentalen Ruhmeschroniken des ausgehenden Altertums fort; selbstredend wäre es sinnlos, in der Darstellung der Dietrichsage im Schlossturm von Maiefeld irgendwelche symbolische Bedeutung suchen zu wollen, weil jedes religiöse Gegenstück fehlt. In beiden Fällen, die leicht durch hundert Beispiele zu vermehren wären, handelt es sich lediglich um unterhaltenden Schmuck vornehmer profaner Gebäude. Aber die vielen Kampfszenen im Utrechtsalter, in illustrierten Handschriften des Prudentius und der Civitas Dei des heil. Augustin, dem Lustgarten der Herrad von Landsberg sind nicht Genre-

szenen, welche der Künstler zu seinem Vergnügen zeichnete, sondern symbolische Kampfszenen, als Illustrationen des Textes gemalt. Im Basler Münster sollten nun, in nächster Nähe des Hochaltars, religiöse und profane Szenen bunt miteinander abwechseln, nur weil der Künstler seiner Freude an antiken Gegenständen Raum geben wollte? Und zudem sollten hier, im Allerheiligsten, profane Szenen um ihrer selbst willen gleichwertig neben den heiligen stehen? Wer mit der mittelalterlichen Kunst vertraut ist, weiss, dass die Kirche ihren bildnerischen Schmuck in erster Linie zur Illustration ihrer Heilslehre brauchte, und dass die Verzierungen um ihrer selbst willen erst in zweiter Linie kamen; daraus resultiert also die Notwendigkeit, in jedem einzelnen Fall zu untersuchen, in welchem Zusammenhang ein Bildwerk steht, ob an einer wichtigen oder nebensächlichen Stelle. Ferner sollte nicht übersehen werden, dass in der Regel nicht die Künstler das Programm entwerfen, sondern die Auftraggeber; wo es sich um eine Kirche handelt, dürften also die Geistlichen für Portale, Chorskulpturen, Glasfenster, Mosaikfussböden, Taufsteine, Chorstühle u. a. das Programm entworfen haben. Wenn man sich diese Tatsache gegenwärtig hält, hat auch die gegebene Erklärung der Chorskulpturen nichts Er künsteltes mehr. Die symbolische Gelehrsamkeit spukte doch wohl nicht nur in einzelnen Köpfen, sondern war Gemeingut der hohen Geistlichkeit, und Enzyklopädisten wie Herrad von Landsberg und Vinzenz von Beauvais schöpften doch wohl nicht aus eigener Phantasie, sondern sie fassten nach allgemeiner Ansicht das Wissen ihrer Zeit zusammen.

Ein Hinweis auf die Illustrationen von Ovidischen Metamorphosen an Filaretes Türe von St. Peter entkräftet die symbolische Deutung von Pyramus und Thisbe im Basler Münster keineswegs. Man sollte doch nicht übersehen, dass sie im ersteren Falle eine sehr viel nebensächlichere Rolle spielen als im letzteren, und zu einer Zeit entstanden sind, in welcher antike Stoffe nicht eine Seltenheit waren, sondern Allgemeingut zu werden begannen. Es macht, wir wiederholen es, einen sehr bedeutsamen Unterschied, ob sich eine antike Szene als gleichberechtigt mitten zwischen

christlichen befindet und wie diese den Hauptakzent trägt, oder ob sie als beiläufige Belebung von Ranken dient, die selbst wieder als Einfassung der Hauptbilder religiösen Inhalts verwendet sind. Wenn eine antike Szene in der Renaissance ihre ursprüngliche rein literarische Bedeutung hat, so beweist dies für das 12. Jahrhundert gar nichts. Wenn im Basler Münster eine Sirene an den Chorstühlen des 15. Jahrhunderts vorkommt und hier nichts weiter zu sagen scheint, als dass man Freude am Gegenstand hatte, so genügt der Hinweis auf Dante und Herrad von Landsberg für die Möglichkeit, die Sirene an einem Chorpfeiler aus dem 13. Jahrhundert auch symbolisch als Bild der Verführung zu deuten. Wo profane und symbolische Verwendung desselben Gegenstandes nicht nur sich ablösen, sondern sogar nebeneinander gehen, führt jede Verallgemeinerung zu Fehlschlüssen. In der mittelalterlichen Kunst können an gewissen Stellen und in gewissen Zusammenhängen auch profane Szenen einen für die Heilslehre symbolischen Sinn gewinnen, da ja bekanntlich viele mittelalterliche Kirchenlehrer und Schriftsteller alles, was in Natur und Geisteswelt vorhanden war, in Beziehung zur Heilslehre setzten. Damit ist nun aber selbstverständlich nicht gesagt, dass die ganze mittelalterliche Kunst, dass jede Handschrift des Parzival oder Roman de la Rose Beziehung auf die Heilslehre habe, ja nicht einmal jedes Bildwerk einer Kirche darf einseitig unter diesem Gesichtspunkt aufgefasst werden. Aber ebenso falsch ist es, in einzelnen Fällen, wo sogar literarische und künstlerische Parallelen gegeben sind, Bildwerken die symbolische Bedeutung abzuerkennen, nur deshalb, weil sie häufiger ohne diese vorkommen.

Es sei als Grundgedanke unserer Auseinandersetzung prinzipiell wiederholt, dass in der mittelalterlichen Kunst profane und kirchlich symbolische Bedeutung nebeneinander gehen, dass aber innerhalb des kirchlichen Kreises von Fall zu Fall über die Art der Verwendung, den Zweck des verzierten Stückes und die Möglichkeit kirchlich-symbolischer Auffassung zu entscheiden ist; selbst das Eingeständnis, die Entscheidung nicht treffen zu können, ist angesichts des gesamten zwiespältigen Charakters der mittel-

alterlichen Kunst weniger verhängnisvoll, als es eine aus vorgefasster Meinung entsprungene einseitige symbolische oder nicht symbolische Deutung wäre.

Der Skulpturenzyklus im Chor des Basler Münsters stellt also die Erlösungslehre dar. Ergänzend treten der ältere und jüngere eschatologische Zyklus hinzu, jener an der Galluspforte, dieser am jetzigen Hauptportal. Nimmt man nun noch die legendarischen Zyklen (Vinzenztafel und Fresken an den Gewölben der Krypta), die Figurengruppen und Einzelfiguren nebst den Grabmälern hinzu und dehnt man den Kreis auch noch auf die Monatsbilder aus, so ist ein grosser Bruchteil dessen umspannt, was die mittelalterliche Heilslehre und damit den Kernpunkt der mittelalterlichen Weltanschauung ausmacht, die deswegen durchaus nicht als einseitig kirchlich aufgefasst zu werden braucht. Die Anschauungen der grossen Denker des Mittelalters sind zum grössern Teil für den Inhalt der darstellenden Kunst des Mittelalters belanglos; denn wie sollten sich diese Gedankensysteme bildmässig ausdrücken lassen? Wo sich also innerhalb der bildenden Kunst keine direkten illustrativen Beziehungen zu gewissen Philosophen geltend machen, kann und muss sich die Erklärung auf die Heilslehre beschränken.

Seine prinzipielle Stellungnahme zur Heilslehre innerhalb der Gesamtphilosophie und gegenüber der profanen Kunst und die daraus resultierende Betrachtungsweise für die bildende Kunst namentlich des hohen Mittelalters fand der Verfasser bei G. von Hertling, Albertus Magnus,¹⁾ und in desselben Gelehrten Besprechung von H. v. Eiken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, nachträglich bestätigt. Er legt Wert darauf, einzelne Stellen daraus im Wortlaut wiederzugeben, da sein Vortrag nunmehr im Wortlaut gekürzt, in Sinn aber unverändert im Druck erscheint.²⁾ „Erst nach Aristoteles beginnen, wenn wir von den Pythagoräern absehen, die grossen philosophischen

¹⁾ In: „Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters“, XIV, Heft 5—6, Münster 1914, p. 25 f., bezw. Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, X, 1889, p. 128 ff.

²⁾ „Die Schweiz“, Jahrgang XXIII.

Schulen, in denen die Individualität der einzelnen Anhänger hinter der gemeinsam und gleichmässig vertretenen Lehre verschwindet und jahrhundertlang ein festes und fertiges Gerüst von Theorien und Anschauungen den Stoff der Ueberlieferung und Unterweisung abgibt. Die christliche Wissenschaft und Spekulation zeigt dagegen von den ersten Anfängen ihrer Geschichte an dies letztere Gepräge. Und völlig naturgemäss! Denn sie entfaltet sich an der Erklärung, Verteidigung und immer tieferen Durchdringung des Offenbarungsinhaltes. Dieser aber, wie bedeutsam im übrigen die Entwicklung gewesen ist, welche von den Paulinischen Briefen zu den Schriften Augustins und der Summe des hl. Thomas von Aquin geführt hat, war mit der Predigt des Evangeliums ein für allemal gegeben. Von den Mysterien der Trinität und Inkarnation und der Gesamtheit der übernatürlichen Wahrheiten soll hier nicht weiter die Rede sein; aber auch was Zweck und Ursprung des Universums, was das Verhältnis Gottes zur Welt, was Wesen und Bestimmung des Menschen betrifft, konnte man zwar fortschreitend zu immer neuen Formeln gelangen, welche die Lösung jener Probleme schärfer und allseitiger ausdrücken sollten; der wesentliche Inhalt aber musste der gleiche bleiben. Man besass nun einmal einen unverlierbaren Schatz von Wahrheiten, den die Lektüre der hl. Schrift und der Väter wie die gesamte kirchliche Tradition von einer Generation auf die andere übertragen musste; man besass darin zugleich eine unverrückbare Richtschnur, welche der ausschweifenden Vernunft ganz bestimmte Grenzen zog. Es kommt hinzu, dass die enge Beziehung zur christlichen Lehre, in welche alle wissenschaftliche Betätigung in den ersten Jahrhunderten gesetzt worden war, auch für die späteren Zeiten massgebend blieb. Priester und Mönche waren noch jahrhundertlang die Träger aller Bildung und Wissenschaft; aber die Unterordnung der letzteren unter die Theologie entsprach zugleich dem allgemeinen Charakter der Zeit. Wie die Institutionen des öffentlichen Lebens Grundlage und Rechtfertigung in den Dogmen des Christentums finden sollten, so auch galt in Kunst und Wissenschaft die Beziehung des Menschen zu Gott als das höchste Ziel

und der würdigste Gegenstand geistiger Betätigung. Aber hiemit ist das traditionelle Element in der mittelalterlichen Wissenschaft noch nicht erschöpft. Als die Väter der Kirche daran gingen, den Inhalt der Offenbarung systematisch zu entwickeln und spekulativ zu durchdringen, fanden sie sich, bewusst oder unbewusst, auf die Hilfsmittel angewiesen, welche die Gesamtbildung der Zeit ihnen darbot, mussten sie sich der Begriffe, Vorstellungsweisen und Gedankenverknüpfungen bedienen, welche direkt oder indirekt in der griechischen Philosophie ihren Ursprung hatten. Zu der innigen Verbindung mit den Lehren der Offenbarung trat als zweites charakteristisches Moment der beginnenden Wissenschaft die Abhängigkeit von dem aus dem Altertum überlieferten Material hinzu.“¹⁾

¹⁾ Seine prinzipielle Auffassung von der Bedeutung der kirchlich-symbolisierenden Tendenz innerhalb der gesamten Weltanschauung fand Verfasser auch bestätigt bei J. A. Endres: Petrus Damiani, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, VIII, Heft 3, p. 30—33. — Derselbe: Honorius Augustodunensis, Beitrag zur Geschichte des geistigen Lebens im 12. Jahrhundert, Kempten und München 1906, p. 131 ff. — Vgl. auch K. Müllers Rezension von Eicken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, Archiv für Geschichte der Philosophie, III, p. 321. Ueber die Frage, ob der Begriff „Mittelalter“ auch noch für die Kunst des 15. Jahrhunderts statthaft sei, wird sich der Verfasser im „Anzeiger für schweizerische Altertumskunde“ äussern.