Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 21 (1970)

Heft: 1

Artikel: Bericht über die Herbstexkursion

Autor: Maurer, François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393031

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

thur), Verena Lüthi und Alfred von Känel. Für die *Tagesausflüge vom Montag* standen nochmals zwei Programme zur Verfügung. Der Gesellschaftsprädident führte seine Exkursionsgruppe in das Mittlere Emmental und Hermann von Fischer eine zweite in das Obere Emmental, um ihnen «Bernische Kostbarkeiten» zu erschließen. Eduard Briner

BERICHT ÜBER DIE HERBSTEXKURSION

Es war für unsere Gesellschaft eine angenehme Ehrenpflicht, kurz vor dem Erscheinen des ersten Bandes der «Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft» dem Autor, Dr. *Hans-Rudolf Heyer*, bei Gelegenheit der kunsthistorischen Herbstfahrt einen Besuch in seinem Heimatkanton abzustatten. Gewiß waren viele der am *27. September 1969* in sehr großer Zahl erschienenen Teilnehmer überrascht, in dem stadtnahen *Bezirk Arlesheim*, der das Thema dieses ersten Bandes bildet, so bedeutende und ganz verschiedenartige Baudenkmäler eigener Prägung vorzufinden. Für die Führung der Gruppen setzten sich, als hervorragende Kenner dieser Region, der Inventarisator Dr. *Hans-Rudolf Heyer*, der Bearbeiter der Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, Dr. *Gottlieb Loertscher*, der Leitende Redaktor der Gesellschaft, Dr. *Ernst Murbach* und die junge Kunsthistorikerin *Dorothea Billerbeck* mit großer Hingabe und ohne Autocar-Hast ein. Man vernahm Wesentliches auch aus der Geschichte dieses Teils des einstigen Bistums Basel und konnte feststellen, daß trotz der unaufhaltsamen Ausbreitung des städtischen und des technisch bedingten Bauens die Umgebung einzigartiger Bauwerke nicht respektlos umgestaltet wird. Der heute allmählich in seiner Bedeutung erkannte «Gruppenschutz» wird gerade hier aktiv vorgehen müssen. Die Dorfkerne von *Arlesheim*, *Muttenz* und *Therwil* bieten ein noch unverfälschtes Gesamtbild dar und an das Umgelände des Weiherschlosses *Bottmingen* schließt sich ein öffentliches Gartenbad an.

Den stärksten Eindruck empfing man wohl von der herrlichen Domkirche in Arlesheim, zu welcher ein breiter Straßenzug mit den Domherrenhäusern hinaufführt. Die in den Barockbau des 17. Jhs. später hineingezauberte Pracht der Rocaille-Stukkaturen, der leuchtkräftigen Malereien von Giuseppe Appiani und der ziervollen Silbermann-Orgel ergibt einen für die Nordwestschweiz einzigartigen sakralen Raumeindruck.

Überraschend wirkte auch bei der katholischen Pfarrkirche St. Stephan in Therwil, die vor einigen Jahren vorzüglich restauriert worden ist, die ebenfalls strahlungsreiche Spätrokoko-Dekoration in dem einfachen Saalkirchenbau des Frühbarock. – Als etwas Unvergleichliches präsentierte sich sodann die befestigte Kirche von Muttenz. Über die Straßenfluchten erhoben, wird die Kirche mit dem Beinhaus und dem kleinen Friedhof eng umschlossen von der Ringmauer mit den beiden wuchtigen Tortürmen. Hier kommt auch der mittelalterlichen Ausmalung der beiden Bauten besondere Bedeutung zu.

Zum geselligen Verweilen lud vor allem das ebenfalls als einzigartig zu wertende Weiherschloß Bottmingen im Birsigtal ein. Die Barockfassade zwischen den Rundtürmen, die köstlichen Rocaille-Stukkaturen im Steinsaal, das pompöse Treppenhaus und die oberen Räume einer vornehmen Gastlichkeit vermochten die Besucher wirklich zu begeistern. Ein Wohn- und Repräsentationsbau des aristokratischen Zeitalters hat hier eine der Allgemeinheit auf gediegene Art dienende Verwendung gefunden. Eduard Briner

NIVEAUPROBLEME

I.

Niveaudifferenzierung ist eine *Grundvokabel des Architekten* seit jeher: Überall, wo er einer Menge ein Einzelnes zu zeigen hatte, bediente er sich dieses Mittels. In einem Kultgebäude, in einer Kirche gar, kann die Rolle des Oben und des Unten, des Kommens und Gehens, des Hinauf- und Herabsteigens, des Sichtbarmachens der Kultgegenstände, des Kultablaufes und damit des Kultdieners oder einfach des Sprechers bis zur prozessionsweisen Einbeziehung seiner ganzen Gemeinde nicht hoch genug eingeschätzt werden. Das Vorzeigen des Ranges und des Vorganges der Rangerhöhung dürfte stets oder zumindest oft hineingespielt haben. Man denke an die Inthronisation eines Bischofs, den das Basler Domkapitel laut Chronist «auf den Altar setzte», man denke an bischöfliche Ämterverleihungen oder auch an die feierliche Besiegelung von Urkunden bei Altären.

Schon früh werden *Stelle und Zahl der Stufen festgelegt und symbolisch ausgedeutet* (oftmals verhehlen aber, besonders in der Frühzeit der christlichen Baukunst, Schranken die Niveaudifferenz, wenn sie nicht ganz an deren Stelle treten): das altare maius – der Hochaltar – war in der Regel höhergehoben[1]. Wenn ein Altar wie ein Möbel auf demselben Fußboden stand wie die Leute, so war damit wohl meist kontrastweise Besonderes gemeint, handelte es sich etwa um ein «altare publicum». Zum Taufwasser bzw. Taufstein stieg man herab oder hinauf, meist drei Stufen. Liturgiker des 12. und 13. Jhs. bezeichnen die Altarstufen als Sinnbilder der Apostel und Märtyrer, auch der Tugenden, mit deren Hilfe der Gläubige zu Gott emporsteigt; die sorgfältig vermerkte Siebenzahl der Stufen vor dem Hochaltar des St. Galler Klosterplans (um 830) könnte, Hieronymus zufolge, den Weg zur «ewigen, das heißt göttlichen Ruhe» bedeutet haben (im Alten Testament war die Sieben die heilige Zahl schlechthin) usw.

Oft wird der *Fußboden selbst* symbolisch ausgedeutet, bald als Grundlage des Glaubens angesprochen, bald als die Masse der Armen, die durch ihre Selbstdemütigung dem Bodenpflaster gleicht, bald als das Volk, das mit seinen Mühen die Kirche stützt[2]. Zur Weihe der Kirche gehörte unter anderem die Zeremonie, «auf dem Estrich ein Kreuz zu machen von Asche und Sand, quer über von Osten nach Westen, darein mit griechischen und lateinischen Buchstaben geschrieben wird das ABC . . .»[3]. Diese erstaunliche Erinnerung an die Absteckung des Tempelareals durch die Auguren bezeugt nicht nur die Tradition der Weihung des Bodens an sich, sondern der Heiligkeit der Grundrißfindung: die griechischen Buchstaben dienten ja auch als Zahlen und das durch die beiden Alphabete als gleichschenklig gekennzeichnete Andreaskreuz gewährleistete und betonte die geometrische Regelmäßigkeit der rechteckigen Grundfläche. Die Bezeichnungen des Grundrisses eines sumerischen Tempels, der dem König in Traum oder Vision eingegeben worden ist («temen»), und des heiligen Bezirkes im klassischen Griechenland («τεμενος») klingen deshalb wohl kaum zufällig derart nah zusammen[4].

Für die schöpferische Phantasie des Architekten oder auch nur für sein Handwerk war der «Fußboden» buchstäblich die Grundlage. Seine kubischen und räumlichen Vorstellungen fixierte er in der Regel zunächst mit einem *Grundriß*, im Prinzip eine Projektion des aufgehenden Mauerwerks auf eine einzige Ebene oder zumindest ein Horizontal-

Basel, Peterskirche. Inneres des Chors von Westen her

schnitt. Grundrißakkumulationen auf einem einzigen Blatt konnten dem gotischen Baumeister schwindelnde Höhen erschließen[5]. Man könnte sich sogar fragen, ob nicht mit dieser Gepflogenheit einzelne der in den Fußboden eingelegten Labyrinthe (an sich ein antikes Bodenschmuck-Motiv) zu tun haben, trugen sie doch in frühgotischen Kathedralen der französischen Kernlande mitunter die Bildnisse des oder der Architekten zur Schau. Mögen die Baumeister sich auch nicht explicite als Theseus' Nachfolger in dem Sinne verstanden haben, daß sie allein den Grundriß des ringsum sich erhebenden Gebäudes zu entwirren, das heißt zu lesen vermochten, so könnten sie sich doch in Anlehnung an das Labyrinth als eines Sinnbildes für die irdischen Irrwege, die nur den unverdrossenen Gläubigen schließlich in die «ecclesia» (Inschrift in der Mitte eines frühchristlichen Labyrinths in Orléansville) einlassen, als Wegweiser oder -bereiter gesehen haben, was unseren Überlegungen ebenso, wenn nicht besser entspricht.

Vom Fußboden aus waren sämtliche Höhen zu messen. Er – besonders jener des Hauptraums – war die Summe aller Basislinien der Proportionsnetze des Aufrisses, wohl auch des Außenbaues (da die Niveaus der Umgebung oftmals aus der Zufälligkeit der Topographie und des historischen Wachstums nicht zu lösen waren[6]).

Die *Stufung des Fußbodens* mag – wie einleitend angedeutet – oft mehrheitlich attributhaft gemeint sein. Im wesentlichen ist sie aber – einengend oder ausweitend – ein Raum-

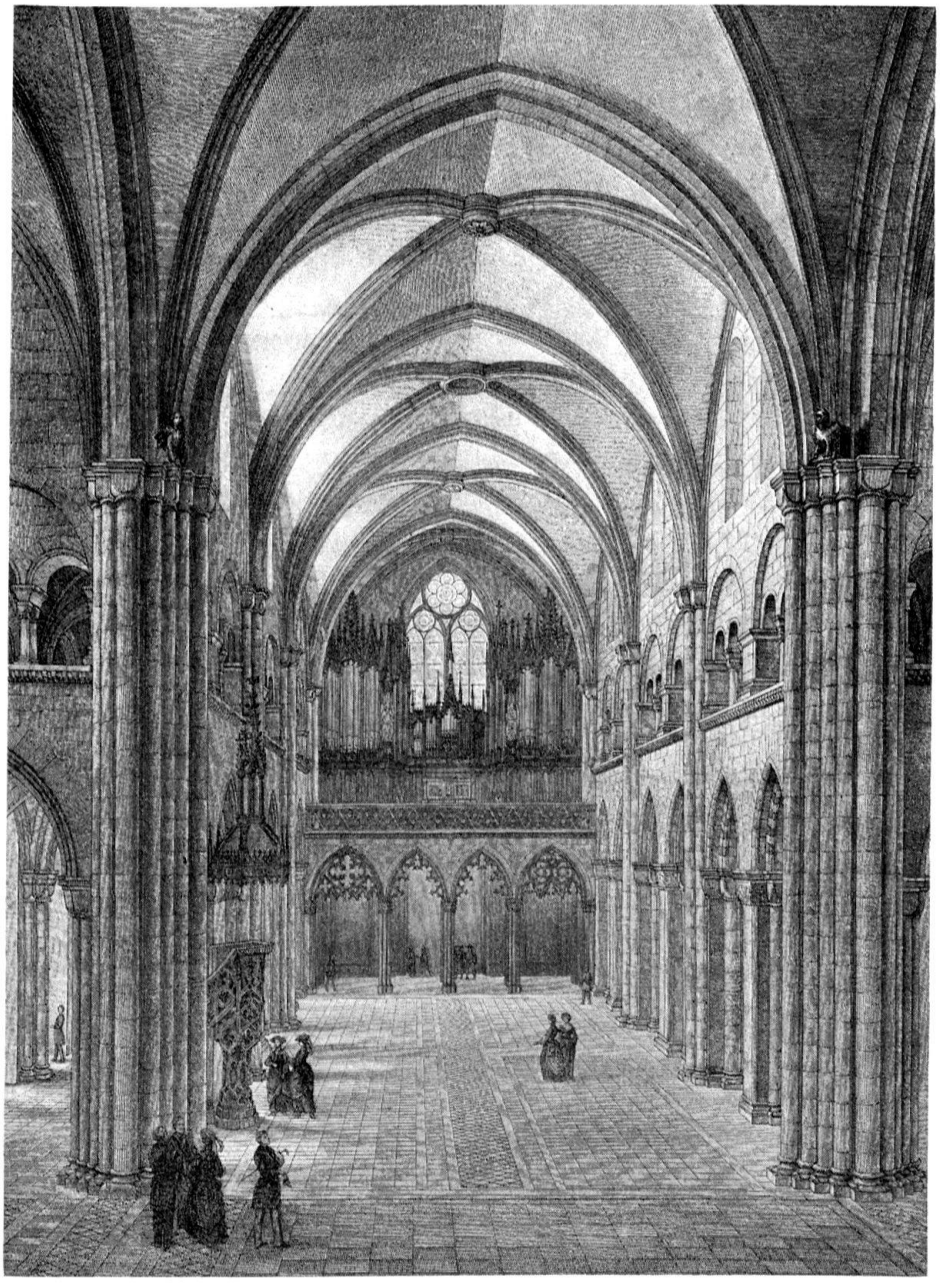
gestaltungsmittel ersten Ranges, sei es nun sparsam wie in der frühmittelalterlichen, kluniazensischen und gotischen Baukunst, üppig im Sinne des Barocks oder gar raumzerteilend wie in gewissen Bautengruppen der romanischen Kunst verwendet. Im Wechsel der Zeit und der Gegend entfaltete sich ein Ideenreichtum, der eine eigene Kunstgeschichte zu schreiben erlaubte.

Die *liturgische Bedeutung* und die damit gekoppelte *Stilempfindlichkeit* gereichten dem Fußboden oft zum *Verhängnis*, zumal in der Regel keine technischen Schwierigkeiten Veränderungen hemmten. Schicht um Schicht versanken die ursprünglichen Estrichhöhen, glichen sich einstige Abtreppungen aus oder wurden neue eingeführt, verschwanden die einst gewollten Proportionen, wurde dem nachvollziehenden Betrachter buchstäblich der Boden entzogen. Ist dies doppelt schmerzlich bei betont flächenhaften Räumen, so sind gliederhaft konzipierte Bauwerke noch zusätzlich betroffen, insofern als das Fußfassen ihrer wesentlichsten Elemente gestört, meist geschwächt wird.

Keineswegs als gleichgültig erweist sich aus der Nähe besehen die genauere *Beschaffenheit des Fußbodens*. Oberflächenstruktur und Farbe dürften ihren Einfluß auf die erlebte Distanz des Betrachters zum Fußboden ausüben. Das hierzulande etwa mit dem 13. Jh. sich (wieder) durchsetzende warme Ziegelrot zum Beispiel wirkt näher als die gelblichgrauen Mörtelfarben oder das düstere Sandsteinrot und -grau der romanischen Zeit. Im Schaffhauser Allerheiligenmünster hob ein rauher Mörtelboden (heute großformatige, glatte Platten) in erdhaftem Kontrast – gleichsam planiertes Kiesgelände – die kunstvolle Meißelung der Säulen- und Pfeilerschäfte sowie die Glätte des Wandverputzes auftaktweise hervor. Ein Farbwechsel – von grau zu gelblich – unterstrich außerdem im Langhaus die Dreischiffigkeit, das heißt die Pflästerung bereitete das Aufgehende vor, über den Grundriß oder bloße Schmückung hinaus. Kann schon eine Gußnaht die Baugliederung verdeutlichend oder verallgemeinernd einleiten, wieviel mehr noch das *Fugennetz von Bodenplatten*. In der Regel hat man hierzulande – trotz der sich anbietenden Variationsfülle – Anordnungen vorgezogen, die den Fußboden als Kunstmittel nicht überfordern, etwa in der Art eines Grundtones eine bestimmte Hauptrichtung allenthalben gegenwärtig sein lassen. Doch auch bescheidenste Bauwerke scheinen in dieser Hinsicht nichts dem Zufall zu überlassen. Ein Beispiel: in der Kaplänesakristei der Basler Peterskirche, einem kleinen rechteckigen Seitengelaß mit einfachem Kreuzgratgewölbe, verbinden einrichtig diagonal gelegte Tonplatten die beiden ecknahen Türen. – Plattengröße und Fugenbreite bestimmten die Stärke des «Grundtones»; um so unbegreiflicher, wie man heute teilweise das Filigranwerk des mittelalterlichen Fugengitters durch breite Zementfugen ersetzen kann, nicht anders, als zöge man die Linien eines Kupferstichs mit dem Filzstift nach.

II.

Eine zwar durchaus legitime, aber dennoch unheilvolle Rolle spielten in diesem Prozeß fordauernden Niveauverlustes ihrer Art gemäß die *historisierenden Stile* des vergangenen Jahrhunderts, die im Unbewußtsein der Öffentlichkeit, zum Teil sogar in denkmalpflegerischen und didaktischen Varianten bis heute nachleben. Im Schaffhauser Allerheiligenmünster, einem in seiner asketischen Schlichtheit überaus proportionsbetonten ro-



Basel, Münster. Inneres gegen Westen hin.
Kupferstich nach G. Lasius und F. Baldinger, um 1855–1862

manischen Bau europäischer Bedeutung, konnten noch vor kurzem (1963) die Leiter der Instandstellung entgegen aller archäologischen Evidenz und sichtlich unter dem Eindruck der Umgestaltung des Münsters im 19. Jh. behaupten, einer romanischen Säule hirsauischer Prägung gebühre lediglich eine einzige Sockelplatte, mehr noch: sie vermochten ihren «Standpunkt» durchzusetzen[7]. – In Basel hat nur gerade eine Kirche – St. Leonhard – das nivellierende Jahrhundert einigermaßen unbeschadet überstanden. Da die Einebnungen meist gewisse Bequemlichkeiten im Gottesdienst – nicht zuletzt dank

der oft damit verbundenen Heizungen – mit sich brachten, in Ausnahmefällen auch ein bedeutendes künstlerisches Niveau erreichten (zum Beispiel St. Alban) und mitunter aus technischen Gründen nicht leicht rückgängig zu machen sind, halten sie sich hartnäckig; außerdem verschieben – wie unten ausgeführt wird – mehrere neuere Instandstellungen, die das Nivellement des 19. Jhs. akzeptierten, dank beträchtlicher Qualität das Problem auf eine andere Ebene (Theodors- und Predigerkirche; 1942 ff. und 1948 ff.)[8].

Wenn möglich noch umfassender behauptete sich der ausgleichend-rationale Aspekt des 19. Jhs. bei den Außenniveaus, wohl gerade weil diese in der Regel über die nächste Umgebung, über deren Höfe, Plätze, Straßenfluchten hinausführen in eine Siedlung oder aufs offene Land und damit die ästhetischen Probleme – mit allen andern – vervielfachen, verflechten und verästeln, auch der allfällige denkmalpflegerische Schutz mit der Entfernung abnimmt. Beliebtester Einwand für die Einebnung bleibt die Nützlichkeit, mag sie noch so illusorisch oder überholt sein. So verleitete der Gedanke einer durchgehenden Rheinpromenade anstelle des einstigen Großbasler Rondenwegs dazu, ohne Not eine Hügelkuppe zu Füßen der Münsterpfalz auch dann noch ganz abzutragen, als darin verborgene Mauermassen anzeigten, daß schon die Erneuerer der Pfalzstützmauer im frühen 16. Jh. wahrscheinlich – auch ein «vielleicht» hätte in diesem Fall genügen müssen – mit einem Geländebuckel zu rechnen hatten; er könnte ihnen zusammen mit dem bastionähnlichen Wellenbrecher und dem schmalen Zinnenband der Wehrmauer als vorbereitender Formkontrast für ihren kolossalen Mauerblock, diesen groß gesehenen Sockel der Münster-Ostpartie sogar willkommen gewesen sein.

Vor diesem Hintergrund erschien dem Verfasser die Bewußtheit der Meinungsbildung bei der kürzlichen, sonst wohl nicht überaus belangreichen Restaurierung des Chors der Basler Peterskirche (im wesentlichen 1960 ff.) wie ein Durchbruch. Das lag wahrscheinlich zunächst an der Ungunst der Verhältnisse: als Bau des 13. und 14. Jhs. hält St. Peter mit Niveaudifferenzierungen sehr zurück, verschleiert sie teilweise gar; außerdem hatten viele, nicht unbedeutende Umbauten eine historisch komplexe Situation geschaffen; ferner reichten die Ergebnisse der Ausgrabung nicht aus, die genauere Stelle und Form der Chortreppen zu fixieren. Nicht nur ergab sich eine vielschichtige Grundsatz-Diskussion, vor allem darüber, welche der zeitlich sich folgenden Chortreppen als relevant zu erachten seien, die Beteiligten – besonders die kirchliche Behörde als Hausherrin[9] – ließen sich auch davon überzeugen, daß die einstige Höhenschichtung, die bis 1828 den langen Rechteckraum in einen eigentlichen Chor (mit dem teilweise erhaltenen Gestühl) und ein höhergehobenes Altarhaus gleichmäßig teilte, trotz veränderten Kults bzw. Gebrauchs aus Achtung vor der künstlerischen Konsequenz des Raumes wiederherzustellen sei. Ob man sich im klaren war, stets noch im Sinne eines restaurativen, ästhetisch orientierten, wenn auch sehr differenzierten Historismus zu handeln und von der Anspruchslosigkeit der im 19. Jh. erfolgten Veränderungen zu profitieren, wage ich freilich nicht zu entscheiden.

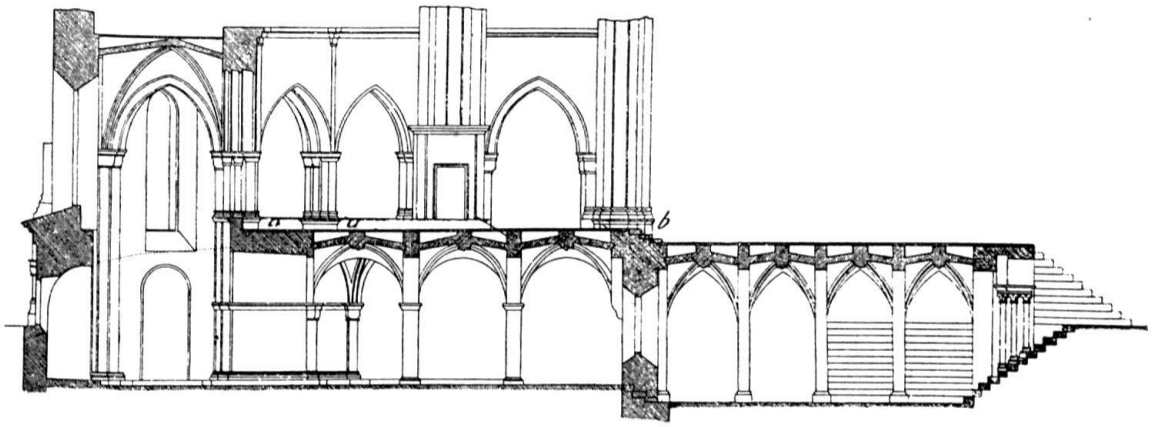
III.

Die Niveauprobleme, die ihre Schatten auf die bevorstehende, ausgrabungsbedingte Erneuerung des Fußbodens im *Basler Münster* vorauswerfen, dürften jedenfalls die geltenden Kriterien auf eine härtere Probe stellen.

Eine intakte spätmittelalterliche Disposition wurde von 1853 an mit aller Sorgfalt in spätestklassizistischer, akademischer Manier geglättet, vereinheitlicht und teilweise entmateralisiert, das heißt der Schwere beraubt. Zum Entsetzen des Banns, des Vorstandes der Münstergemeinde, der «lediglich» eine neue, größere Orgel gewünscht hatte, ließ das Baucollegium, das etwa einem heutigen Baudepartement entspricht, in schönster Überzeugung, den «alten (romanischen) Hauptbau möglichst vollständig in seiner ursprünglichen Gestalt (wieder) erstehen» zu lassen, den Lettner zwischen die Westtürme verschieben, die Vierungskrypta abbrechen, das Chorgestühl in die Querhausarme stopfen, die alte Steinoberfläche abschroten, den Fußboden höhersetzen usw. Immerhin gelang es den Architekten Amadeus Merian und Christoph Riggenbach nicht, die gotischen Seitenschiffe verschwinden zu lassen.

Die in unserem Zusammenhang interessierende Nivellierung, die nur das Chorhaupt verschonte, ist im Gefolge sogar von Karl Stehlin, der zwar eine ältere Bodenhöhe durchaus kennt, als quantité négligeable betrachtet worden[10]; er hat sie nicht einmal bei seinen eindringlichen Überlegungen über die Aufrißproportionen berücksichtigt; die Entfernung der Vierungskrypta hat er quasi entschuldigt, indem er sie als spätere Zutat erklärt (was von der Forschung bis 1963 akzeptiert worden ist)[11]. Auch sonst und offenbar ebenso unbewußt erlag man der Logik und dem Charme der neugotischen Version des Münsters: kaum ein Abbildungswerk verzichtet auf eine Ansicht des Innenraumes, in der nicht die eingeebnete Vierung und damit die fälschlich ergänzten Seiten der Vierungspfeiler den Vordergrund einnähmen.

Dabei spielten die Niveauverhältnisse gerade im spätromanischen Münster, das in allen Darstellungen im Mittelpunkt steht, eine ungewöhnlich entscheidende Rolle. Kein aufmerksamer Betrachter wird die wuchtigen ursprünglichen Pfeilersockel missen wollen, die allein den kolossalen Quadermauern gerecht werden können, oder nicht empfinden, in welchem Grad eine hochragende Vierungsplattform das Kernstück der künstlerischen Rechnung darstellt. Ein derart auf organische Ausbildung abgestimmter Glieder- und Quaderbau ist auf ein gewisses Gleichgewicht angewiesen. So kann nur eine bis zum Westrand der Vierung vordringende Chorplattform dem Langhausmittelschiff die Waage



Basel, Münster. Längsschnitt durch die Ostpartie, wohl der Versuch einer Teilrekonstruktion des romanischen Zustandes. Vermutlich C. Riggenbach, 1850er Jahre

halten. Zugleich wird dadurch der Zusammenhang der peripheren Chorräume, das heißt also der Querhausarme und des in die Krypta hinabgreifenden Chorumgangs, betont: sie ordnen sich allesamt dem Niveau des Hauptraums in aller Deutlichkeit unter. Schließlich ist es nur konsequent, wenn die Vierung als Kreuzstelle des Bauorganismus auch die Niveaus in ihre Mittlerrolle einbezieht[12].

Damit nicht genug: auch das 13., 14. und 15. Jh. haben die Niveauverhältnisse und also auch den Raum teilweise umgedeutet, jedenfalls manchen Akzent neu gesetzt; freilich scheint in die Substanz, falls man darunter einen derart allgemeinen Begriff wie «Niveauharmonie» versteht, kaum je eingegriffen worden zu sein. Wenn die «gotischen» Wiederhersteller und Umgestalter die Chorplattform ausdehnten, indem sie den Umgang überbrückten und gegen Westen einen Lettner vorschoben, gewannen sie dafür dem Langhaus durch die systematische Angliederung der gotischen Grabkapellen und Vorhalle mehr Raum. Zu erläutern, mit welcher Feinheit dies im einzelnen geschah, würde hier zu weit führen.

Soviel dürfte doch am Beispiel des Basler Münsters klar geworden sein: Vielzahl und Qualität echter, das heißt ohne Opfer irreversibler Metamorphosen – in Bodenhöhe und natürlich darüber hinaus – stellen einsichtige «Restauratoren» vor ein Dilemma, um das sie nicht zu beneiden sind.

François Maurer

[1] J. Braun, Der christliche Altar II, München 1924, S. 176ff.

[2] J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1924, S. 122.

[3] Z. B. in der Legenda aurea, hier in der Übersetzung von R. Benz, Heidelberg o. J., S. 995.

[4] D. Forstner, Die Welt der Symbole, Innsbruck usw. 1967, S. 383.

[5] W. Überwasser, Spätgotische Bau-Geometrie, Untersuchungen an den Basler Goldschmiederissen, Jber. Öffentliche Kunstsammlungen, Basel, 1928–1930. Über die Verwendung des Kirchenestrichs als Reißboden für Pläne im Maßstab 1:1 vgl. L. Mojon, Matthäus Ensinger, Bern 1967, S. 33.

[6] M. Velte, Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrißgestaltung der gotischen Kirchen, Basel 1957.

[7] Schaffhauser Beiträge 40, 1963, S. 82: «Die Baukommission beschließt, daß für den Westbau (d. h. das Langhaus) das Bodenniveau des Querhauses beibehalten wird und bestimmt . . .»; vgl. W. Drack, ZAK, 1967, S. 14f, und R. Frauenfelder, Kdm. Schaffhausen III, Basel, 1960, S. 309f.

[8] Vgl. die entsprechenden Bände der Kunstdenkmäler Basel-Stadt. – Zu St. Leonhard war, wie sich neuerdings gezeigt hat, der Fußboden der Leutkirche nur um durchschnittlich 15 cm in die Höhe gewachsen (R. Moosbrugger-Leu, Die Ausgrabungen in der Leonhardskirche . . . , Der archäologische Befund, in Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 1968, S. 11–56, besonders 47f. und Abb. 16). Um so verdienstlicher, wenn auch historisch problemlos (noch 1838, als der letzte nachträgliche Einbau vollendet war, bestand das ursprüngliche Niveau), dass man dies bei der eben abgeschlossenen Instandstellung berücksichtigt hat (vgl. F. Lauber, «Unsere Kunstdenkmäler», 1968, S. 130).

[9] Es waren dies unter anderem P. Sarasin, Architekt der evangelisch-reformierten Kirche Basel-Stadt, die Pfarrherren E. Joß und W. Siegrist, die Denkmalpfleger Dr. F. Zschokke und F. Lauber, sowie der bauleitende Architekt F. Largiadèr.

[10] K. Stehlin in Baugeschichte des Basler Münsters, Basel 1895.

[11] F. Maurer, Basler Zeitschrift usw. 1963, XXXIIf.

[12] Inzwischen hat sich eine baslerische Vorstufe gefunden: die Ostpartie der Leonhardskirche; vgl. F. Maurer, Zur kunstgeschichtlichen Stellung der frühromanischen Leonhardskirche, Basler Zeitschrift usw. 1968, S. 57–70.