

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: 70 (2013)

Heft: 2

Artikel: Salve sancta facies : ein neu entdecktes Antlitz Christi am Basler
Münster

Autor: Schwinn Schürmann, Dorothea

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-389718>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

Salve sancta facies.

Ein neu entdecktes Antlitz Christi am Basler Münster

VON DOROTHEA SCHWINN SCHÜRMAN

Fund-Umstände

2011 restaurierte die Basler Münsterbauhütte den gotischen Dreieckgiebel an der Westfassade des Basler Münsters (Abb. 1, 2) und entdeckte dabei ein ihr bisher unbekanntes Antlitz Christi.¹ Der Giebel, der um 1420 in zirka 30 Metern Höhe zwischen den untersten Freigeschossen der Türme aufgeführt wurde und von einem Fialenturm bekrönt wird, weist ein zentrales Spitzbogenfenster auf. Dieses ist von drei Standfiguren umgeben, welche die Stifter des frühromanischen Münsters darstellen: den ottonischen Kaiser Heinrich II. und Kaiserin Kunigunde sowie die Münsterpatronin Maria mit Kind. Die überlebensgrossen Skulpturen sind an ihrem exponierten Standort von Masswerk-Baldachinen überfangen. Im Gewölbe des Heinrichs-Baldachins wurde der bisher nicht bildlich überlieferte Männerkopf (Abb. 3) entdeckt. Im Zenit des Gewölbes angebracht, soll er einen Schlussstein darstellen, ohne dies wirklich zu sein: denn das Baldachingewölbe ist aus einem einzigen Werkstück gehauen und enthält keinen separat eingesetzten Scheitelstein, der die statische Funktion des Zusammenhaltes der Gewölbeteile übernehmen würde. Dies gilt auch für die Gewölbe des Kunigunden- und des Marien-Baldachins, deren Zenite keine figürlichen Darstellungen, sondern Rosetten enthalten.²

Der Heinrichs-Baldachin

Der Baldachin (Abb. 4) ragt mit fünf Seiten über die Westgiebelwand hinaus. Jede Baldachinseite besteht aus einem krabbenbesetzten Wimperg zwischen zwei schlanken Fialen. Am Fuss jeder Fiale ist eine hängende Rosette ausgebildet. Den oberen Abschluss des Baldachins bildet ein umlaufender Fries. Dieser ist gefüllt mit einem Wellenband aus wechselnd nach oben und unten offenen Doppelbögen, deren Mittelstab jeweils in einem Lilienblatt endet. Diese rundbogige Dekoration ist für die Zeit der Gotik um 1420 am Münster ungewöhnlich. Die dreiblättrigen Lilienblüten hingegen finden sich in unmittelbarer Umgebung des Baldachins wieder: am Lilien-Masswerkfries, der in doppelter Führung nach aussen und nach innen gewendet an den Schenkeln des Westgiebels verläuft (Abb. 2). Der Heinrichs-Baldachin datiert in

die Zeit um 1420, als die drei Monumentalfiguren Kaiser Heinrich, Kaiserin Kunigunde und Maria mit Kind am Westgiebel angebracht und mit Baldachinen und Konsolen versehen wurden.

Zustand des Baldachins

Im Gegensatz zum Kunigunden-Baldachin, der 1882 gänzlich durch eine Kopie ersetzt werden musste, ist der Heinrichs-Baldachin noch im Original an seinem ursprünglichen Standort erhalten.³ Nachdem seine Aussenseite im Rahmen der von 1880 bis 1890 erfolgten Aussenrestaurierung des Münsters im Jahre 1882 restauriert worden war, stellten sich im Laufe der nächsten dreissig Jahre gravierende Fehlstellen ein, wie eine Fotografie von 1917 bezeugt. Doch erst während der Aussenrestaurierung des Münsters in den Jahren 1925 bis 1938 konnten 1932 Vierungen an den Fialen und Wimpergen des Baldachins eingesetzt werden. Das Innengewölbe des Baldachins scheint unangetastet geblieben zu sein und ist heute stark abgewittert. Es lässt sich bisher nicht sagen, ob hier jemals Festigungen vorgenommen wurden. Vierungen wurden dort jedenfalls keine angebracht. Zu einer allfälligen Farbgebung des Antlitzes können keine Aussagen gemacht werden: Da die Aussicht auf aussagekräftige Resultate angesichts der starken Abwitterung des Objektes als gering einzustufen ist, nahm die Bauhütte bei der Restaurierung 2011 keine entsprechenden Farbuntersuchungen vor.

Beschreibung und Deutung des Antlitzes

Der im Zentrum des Baldachin-Gewölbes befindliche Männerkopf weist einen Durchmesser von rund 9 Zentimetern auf (Abb. 6–7). Das Kinn des dargestellten Kopfes weist nach Osten, zum Mauerwerk des Dreieckgiebels hin, während sein Scheitel nach Westen ausgerichtet ist (Abb. 5). Aufgrund der starken Verwitterung ist das Bildwerk nur noch in groben Zügen erkennbar: es zeigt im Relief das Haupt eines Mannes mittleren Alters mit Vollbart.

Das längliche Gesicht ist durch eine breite Stirn mit nur noch andeutungsweise erkennbaren Querfalten, durch



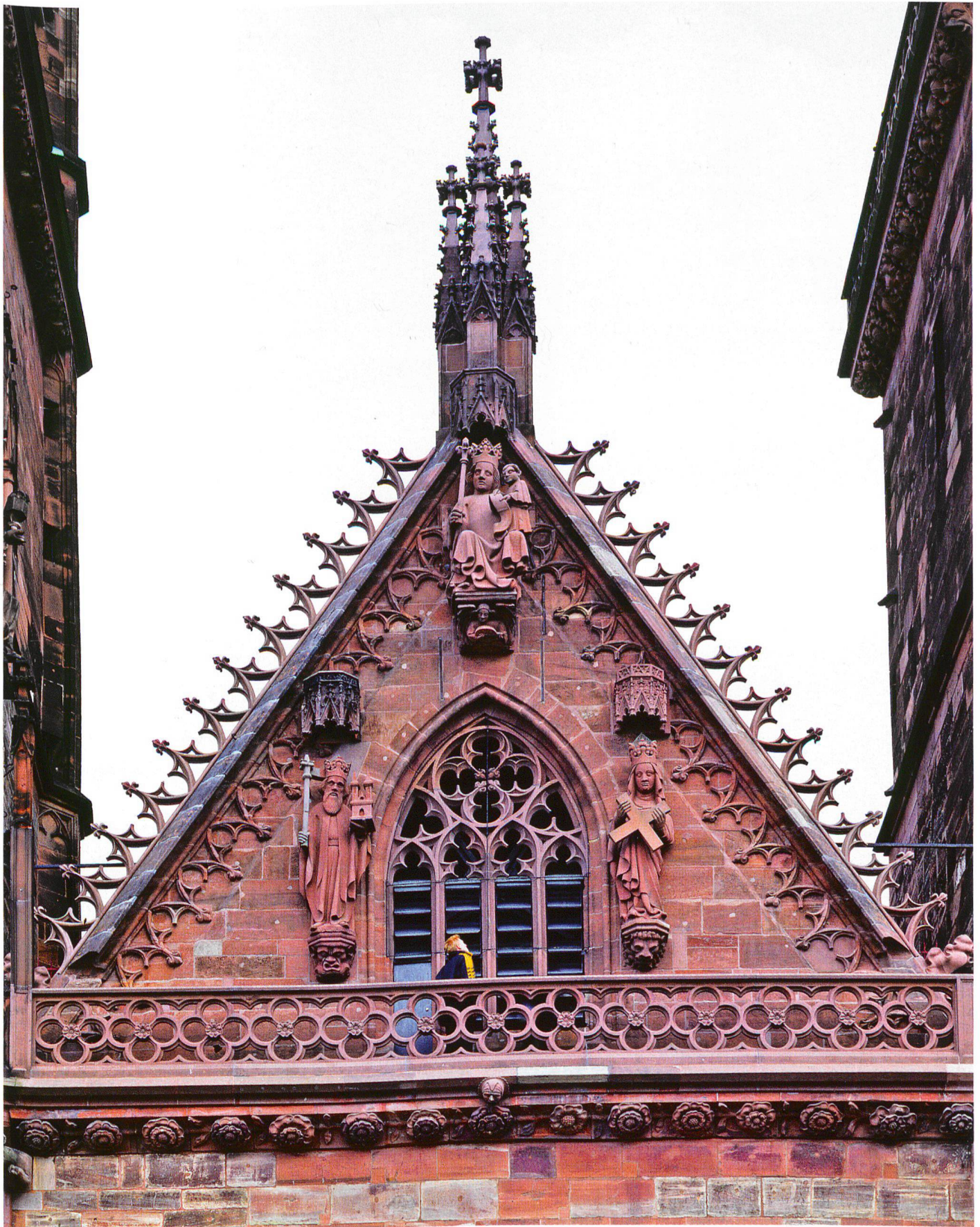


Abb.2 Dreieckgiebel zwischen den Türmen der Westfassade, um 1420. Links neben dem Fenster die Statue Kaiser Heinrichs II. mit Baldachin.

Abb.1 Westfassade des Basler Münsters.



Abb.3 Sterngewölbe des Baldachins mit Heiligem Antlitz.

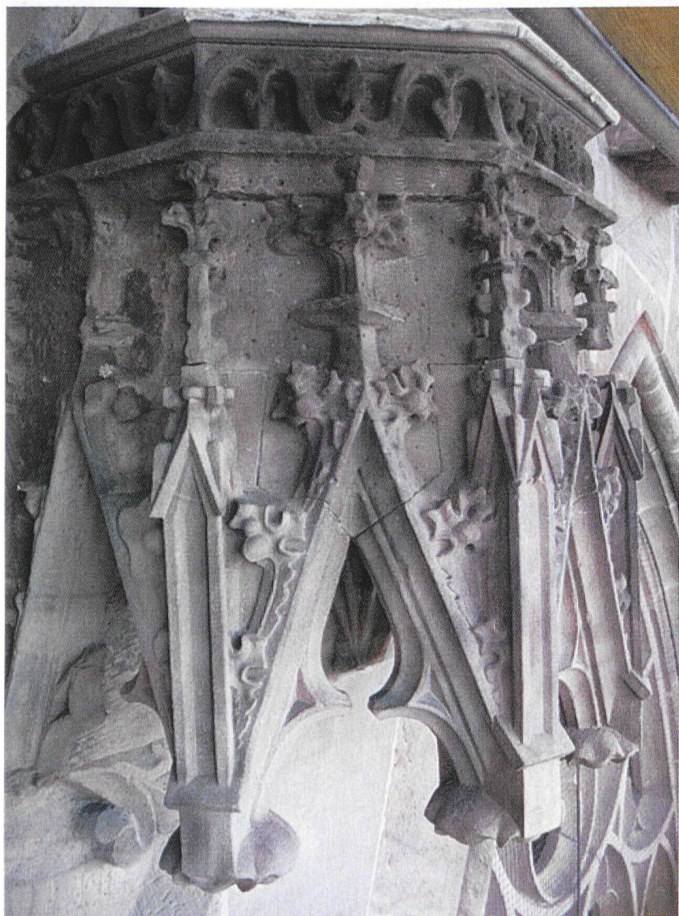


Abb.4 Blick von Südwesten auf den Heinrichs-Baldachin am Westgiebel.



Abb.5 Blick von Südwesten ins Gewölbe des Heinrichs-Baldachins.

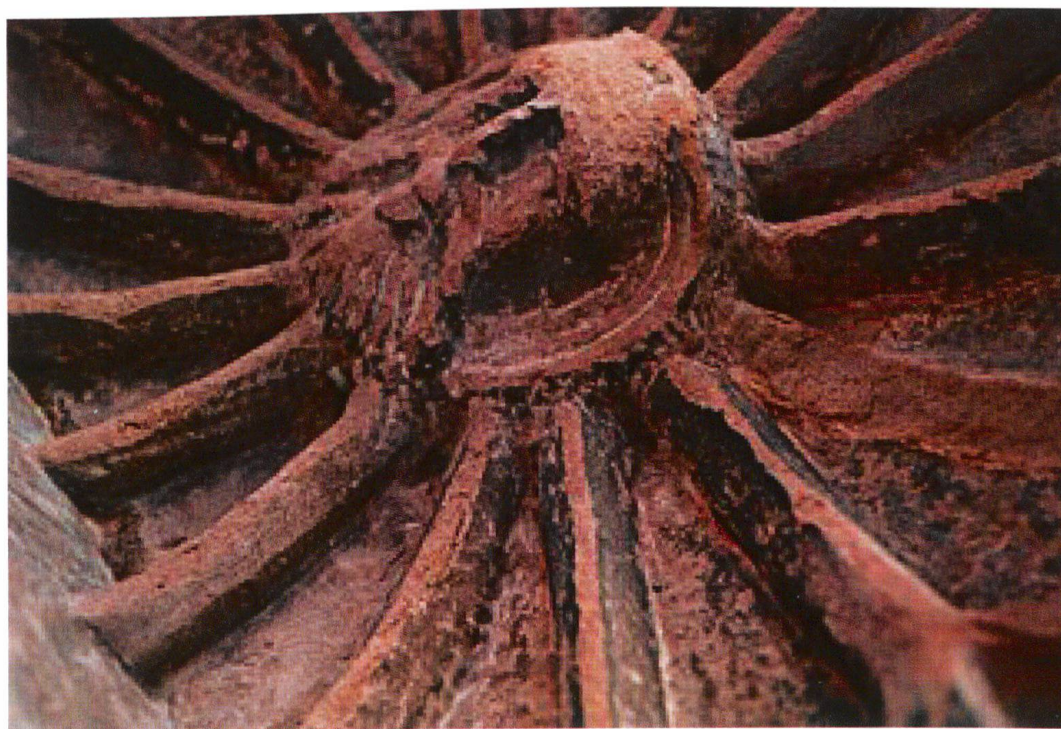
Abb.6 Antlitz Christi im Baldachingewölbe der Heinrichsfigur am Westgiebel, um 1420.



tief liegende Augen, eine eher kurze, aber markante Nase und einen heute wegen Verwitterung breittlippig erscheinenden Mund charakterisiert.⁴ Ursprünglich waren die Lippen weniger üppig ausgestaltet. Ob Ohren ausgeformt waren, ist nicht mehr mit Sicherheit zu eruieren. Lediglich an der linken Kopfhälfte könnten Spuren als Rest eines Ohrs interpretiert werden. Das mittig gescheitelte, gerade Haar fällt nicht in die Stirn, sondern führt mit je einem deutlichen Schwung auf die Seite. Es rahmt den Kopf seitlich mit zwei (links) beziehungsweise drei (rechts) Sträh-

nen ein. Durch diese Anordnung der Haartracht bilden die Haare auch die seitliche Rundung des Reliefs, was an einen Nimbuserinnert. Der Bart nimmt das gesamte untere Drittel des Gesichts ein. Während ein mehrfach gedrehter Schnurrbart den oberen Teil des Bartes bildet, besteht der untere Teil aus mehreren, das Kinn bedeckenden Strähnen. Wegen des schlechten Erhaltungszustandes des Reliefs ist keine Binnenstrukturierung an den Haaren mehr erkennbar, doch ist auch denkbar, dass bewusst auf grosse, nur grob strukturierte Formen gesetzt wurde, um eine

Abb.7 Schrägansicht des Hauptes.



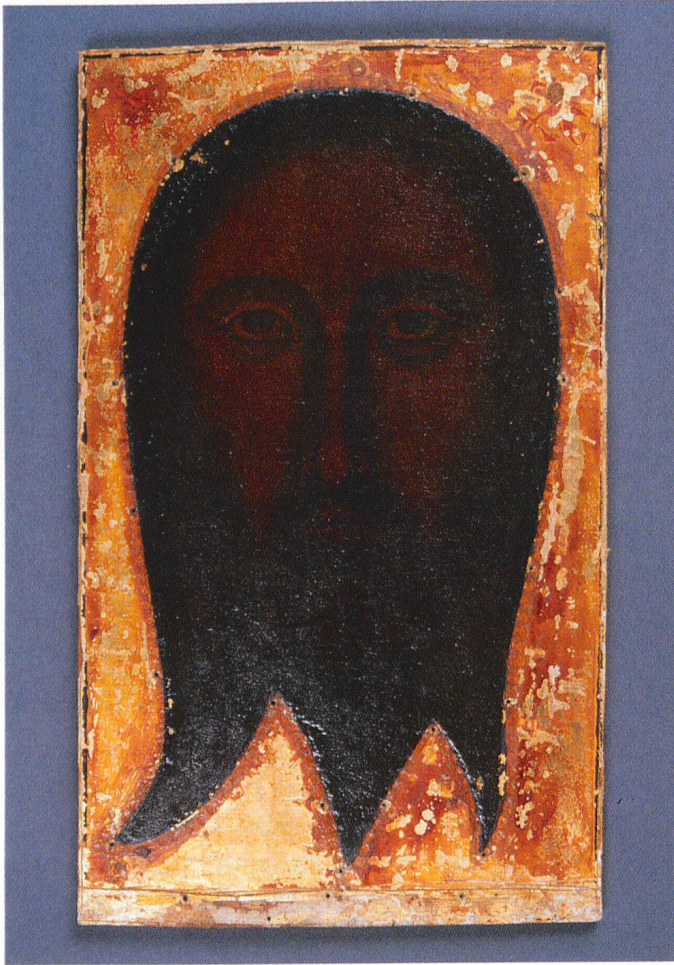


Abb.8 Mandylion von Edessa, Byzanz, Kopie vor 1000?, ergänzt um 1200/1300. Genua, S. Bartolomeo degli Armeni.



Abb.9 Vera Icon, anonym (westfälisch), um 1400. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldesammlung, Inv. Nr. 1217.

gute Fernwirkung zu erzielen. So wurde auch auf eine mittige kleine Stirnlocke verzichtet, die in Buchmalerei und Skulptur oft zur Haartracht von männlichen Figuren gehört.

Der Gesichtsausdruck strahlt ernste Ruhe aus. Die heute erkennbare leichte Schrägstellung der Brauenbogen evoziert zudem eine gewisse Traurigkeit, doch ist dieser Effekt wohl Resultat der Steinverwitterung. Der Kopf schaut nach unten, auf die Figur des Kaisers. Vom Haupt aus verlaufen strahlenförmig 16 stark reliefierte Rippen nach aussen, spalten sich dort, wo sie auf die Abhänglinge des Baldachins treffen, und erzeugen im gesamten Gewölbe ein Sternmuster (Abb.3). Als Rahmung des Kopfes bilden die Rippen einen Strahlenkranz.

Bei aller gebotenen Vorsicht aufgrund des schlechten Erhaltungszustands ist das Relief als Antlitz Christi zu deuten (lateinisch *sancta facies*). Dafür sprechen die Frontalansicht des bärtigen Kopfes, der ernste Gesichtsausdruck, der angedeutete Nimbus und der das Haupt umgebende Strahlenkranz. Eine Dornenkrone, die ein bestimmter Bildtypus der Heiligen Antlitze beinhaltet (siehe unten), ist nicht erkennbar. Nicht nur das Antlitz stellt Christus dar, auch der Bildträger selbst, der

(Schein-)Schlussstein, ist auf den Gottessohn zu beziehen, wie eine Textstelle aus dem Epheserbrief nahelegt: «Ihr seid auf das Fundament der Apostel und Propheten gebaut; der Schlussstein ist Christus Jesus selbst. Durch ihn wird der ganze Bau zusammengehalten und wächst zu einem heiligen Tempel im Herrn» (Eph. 2,20-21).

Am Basler Münster sind keine weiteren Antlitze Christi überliefert, doch muss es weitere Christus-Bilder im Münster gegeben haben. Dies belegt ein Rechnungsbüchlein der Münsterfabrik zum Jahr 1414/15, in dem mehrfach Geldeinlagen in eine Sammelbüchse vor einem Bild Christi aufgeführt sind: «Item de pixide ymaginis christi ij lb.vij sol.»⁵ Laut Jahrgang 1421/22 arbeitete dann während einiger Zeit ein Bildhauer Erhart an einem Bild Christi: «magistro erhardo ij fl. pro laboribus circa imaginem christi.»⁶ Wo sich dieses befand und ob es sich dabei um ein Antlitz Christi oder um eine andere Christus-Darstellung wie den Schmerzensmann oder den Salvator handelte, lässt sich nicht eruieren. Weiter ist durch eine Zeichnung von Emanuel Büchel von 1771 überliefert, dass im 15. Jahrhundert ein Wandbild mit stehendem Schmerzensmann (Ecce Homo) die Nordwand der Westkrypta geziert hatte.

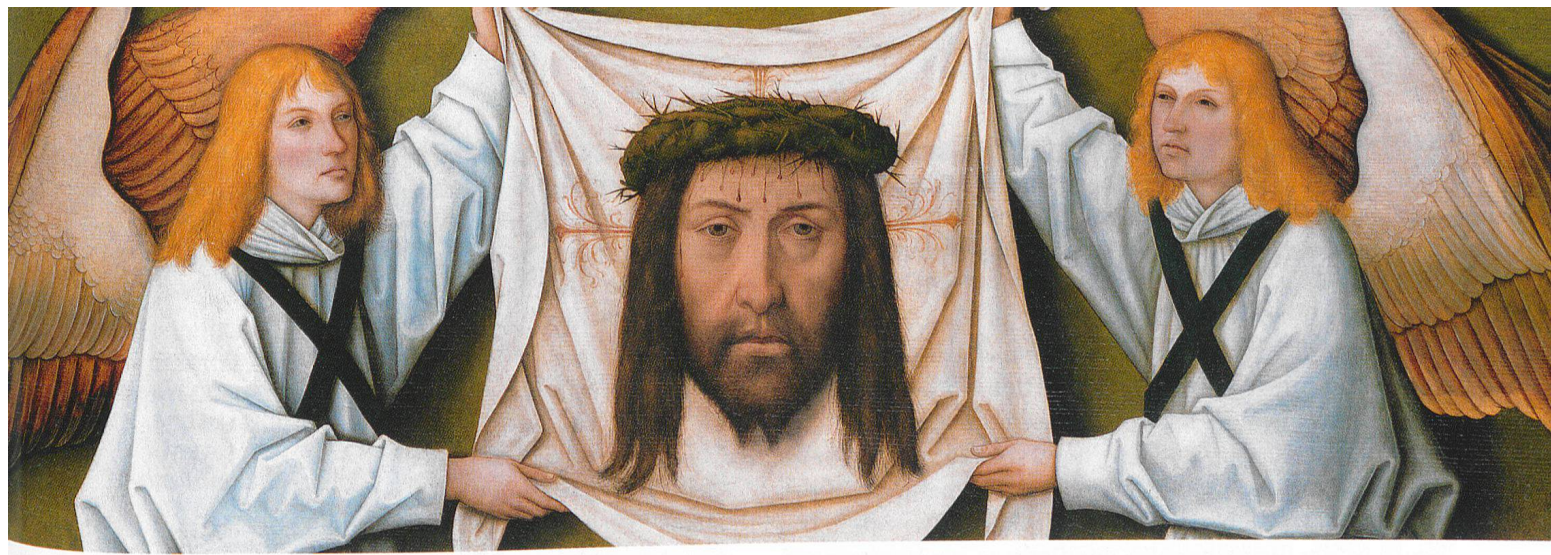


Abb. 10 Schweisstuch der Veronika, gehalten von zwei Engeln, von Bartholomäus Zeitblom, 1496. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin.

Das Bildmotiv des Antlitzes Christi

Das Turiner Grabtuch, der Schleier von Manoppello, die Mandylien in Genua und Rom stellen die wichtigsten Zeugnisse der noch heute praktizierten Verehrung sogenannter Christusbildnisse dar. Sie führen eine im Frühchristentum einsetzende Tradition der Bildverehrung bis heute fort.⁷ Bevor das Bildmotiv des Antlitzes Christi, also des *Gottessohnes*, in der christlichen Kunst erscheint, wird schon in der Bibel, besonders in den alttestamentarischen Psalmen, ein Augenmerk auf das Angesicht Gottes gerichtet:

«Mein Herz denkt an dein Wort <Sucht mein Angesicht!> Dein Angesicht, Herr, will ich suchen. Verbirg nicht dein Gesicht vor mir [...]» (Psalm 27, 8–9). «Die Augen des Herrn blicken auf die Gerechten, seine Ohren hören ihr Schreien. Das Antlitz des Herrn richtet sich gegen die Bösen, um ihr Andenken von der Erde zu tilgen» (Psalm 34, 16–17). «Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott. Wann darf ich kommen und Gottes Antlitz schauen?» (Psalm 42, 3). «Gott der Heerscharen, richte uns wieder auf! Lass dein Angesicht leuchten, dann ist uns geholfen» (Psalm 80, 8). «Berge schmelzen wie Wachs vor dem Herrn, vor dem Antlitz des Herrschers aller Welt» (Psalm 97, 5). «Dient dem Herrn mit Freude! Kommt vor sein Antlitz mit Jubel!» (Psalm 100, 2).

Die Kunstwissenschaft definiert das Antlitz Christi als «besonders verehrungswürdige und gnadenreiche Darstellung [...] des Angesichts Christi, die auf ein angeblich vom Herrn zu seinen Lebzeiten der hl. Veronika durch wunderbaren Abdruck in ein Tuch gewährtes Bild zurück[geht]». ⁸ Eine Veronika kommt in der Bibel nicht vor, doch wird sie in den Apokryphen als Berenike vorgestellt und ihre Geschichte, durch Berühren des Gewandes Christi vom Blutfluss geheilt worden zu sein, auf die Heilung der blutflüssigen Frau bei Matthäus 8, 20–22. übertragen. ⁹ In diesem Kontext entstanden Legenden um das Tuchbild der Veronika, wobei sich zwei Versionen herausbildeten: Eine Legende geht auf

das 6. Jahrhundert zurück, ist in der *Legenda Aurea* des Jacobus a Voragine (13. Jh.) überliefert und schildert ein Ereignis vor dem Passionsgeschehen: Veronika will sich – um Christus immer bei sich zu haben – von einem Künstler ein Bildnis Jesu anfertigen lassen. Als sie auf dem Weg zum beauftragten Maler Christus begegnet und ihm ihr Vorhaben offenbart, verewigt dieser sein Gesicht mit einem Abdruck in Veronikas Tuch. Später soll Veronika das Tuchbild nach Rom gebracht und dort Kaiser Tiberius (14–37 n. Chr.) damit von einer Krankheit geheilt haben. Als wundertätiges Bildnis soll dieses in der Folge in die Schatzkammer des Petersdoms gelangt und seit 1506 in einen eigens angefertigten Tresor im sogenannten Veronikapfeiler eingeschlossen sein. Seit dem 12. Jahrhundert bis heute zieht es Pilger an. ¹⁰ Die zweite Legende entstand vermutlich erst im 12. Jahrhundert und besagt, Veronika habe während der Kreuztragung Christi diesem zwecks Linderung der Pein ein Schweisstuch zum Abtrocknen gereicht, in das sich das dornengekrönte Antlitz Jesu beim Trocknen des Gesichtes wundersam eingepreßt habe. Gemäss diesen beiden Legenden, die sich teilweise auch überlagern, und unter dem Einfluss der aufkommenden Passionsmystik eines Bernhard von Clairvaux ¹¹ entstanden im Hochmittelalter Darstellungen, die das Antlitz Christi unversehrt ohne Dornenkrone vor der Passion (Abb. 9) oder mit Dornenkrone während der Passion (Abb. 10) zeigen. Aufgrund der Wertung dieser Bildwerke als «wahre» Abbilder Christi wurden sie auch «Vera Icon» genannt.

Ein weiteres berühmtes, frühchristliches Bildnis Christi steht mit dem Tuchbild der Veronika am Beginn der Bildentwicklung des Heiligen Antlitzes und war im griechischen Osten und im Mittelalter auch im Westen verbreitet: das sogenannte Mandylion von Edessa (*Edesenum*, Abb. 8): Kern der damit verbundenen Legenden ist ein Briefwechsel zwischen König Abgar V. von Edessa (9–46 n. Chr.) und Jesus, der erstmals in Eusebs Kirchengeschichte um 300 n. Chr. erscheint. Darin erfährt Abgar nicht durch Christus selbst, aber durch den von Jesus beauftragten Apostel Thaddäus Heilung von

seiner Krankheit. Das Christus-Bildnis kommt erst in einer Version vom Ende des 4. Jahrhunderts ins Spiel, indem der Bote Ananias als Maler des Königs ein Porträt Christi anfertigt und es König Abgar mitbringt. Das Tuchbild wird im Palast aufgestellt und tritt als Schutzmittel gegen militärische Angriffe in Erscheinung. So soll Edessa 544 durch das Edessenum aus der feindlichen Belagerung durch die Perser gerettet worden sein. 944 gelangte das Bildnis nach Konstantinopel, bis es infolge des Vierten Kreuzzugs und der Besetzung Konstantinopels (1204) im 13. Jahrhundert wahrscheinlich in den Westen, nach Genua oder Rom gebracht wurde.¹² Das heute in der Privatkapelle des Papstes im Vatikan aufbewahrte Mandylion wird als eine Kopie des originalen Edessenum angesehen.¹³ Auch bei dem in Genua aufbewahrten Bildnis dürfte es sich um eine Kopie handeln (Abb. 8). Die Verehrung des Edessenum war vor allem im Osten, etwa in der griechisch- und russisch-orthodoxen Kirche, gross. Fassbar wird diese in den zahlreichen Antlitz-Christi-Ikonen, welche die Bildprägung des Edessenum übernahmen. Bedeutendstes Beispiel dafür ist die russische Mandylion-Ikone aus Novgorod (2. Hälfte 12. Jh., Tretjakow-Galerie Moskau).

Im Westen intensivierte sich vor allem in der Zeit der deutschen Mystik, im 13. und 14. Jahrhundert, die Verehrung des Schweisstuchs der Heiligen Veronika. Da damals ein besonderes Augenmerk auf die Passion Christi gelegt wurde, trat neben das verbreitete, schmerzlos verklärte Heilige Antlitz (Abb. 9) das Abbild des leidenden Christus (Abb. 10). Der Leidensaspekt wurde durch die Wiedergabe von Dornenkrone, Blutstropfen und Leidenswerkzeugen betont und ermöglichte den Verehrenden das nachvollziehende Mitleiden mit dem Passionschristus. Weit mehr als dies bei einem ganzfigurigen Christusbild möglich war, konnten die Betrachtenden eine direkte personale Beziehung zum Heiligen Antlitz herstellen, indem man sich von Angesicht zu Angesicht begegnete und sich in die Augen blickte. Damit stellte das Andachtsbild auch die «Realität einer seelischen Ebene» her.¹⁴ Dass den Betrachtenden auf diese Weise eine Christusschau nicht erst nach dem Tode, sondern auf Erden ermöglicht wurde, machte mit den hohen Verehrungsgrad des Heiligen Antlitzes aus.

Im 13. Jahrhundert entstanden auch erste Gebete zum Heiligen Antlitz, beispielsweise «Ave facies praeclara» (1. Hälfte 13. Jh.) oder «Salve sancta facies» (1. Hälfte 14. Jh., Abb. 11). Ebenfalls ins 13. Jahrhundert geht das bekannteste Passionslied deutscher Sprache, «Oh Haupt voll Blut und Wunden», zurück. Vor 1250 vom Zisterzienserabt Arnulf von Löwen als eines von sieben Gedichten eines Passionszyklus unter dem Titel «Salve caput cruentatum» verfasst, wird es in der 1656 erschienenen deutschen Neufassung von Paul Gerhardt noch heute in evangelischen und katholischen Gottesdiensten, vor allem am Karfreitag, gesungen. In dem vielstrophigen Lied wird das im Leiden entstellte Angesicht Christi



Abb. 11 Antlitz Christi mit Gebet «Salve sancta facies» im Stundenbuch des Folpard von Amerongen und Geertruy van Themseke, fol. 13 v., um 1450/60. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. IX 7.

meditiert und für den eigenen Tod Erscheinen und Beistand des Gekreuzigten erbeten.¹⁵

Bildwerke des Heiligen Antlitzes gehörten zu den sogenannten «acheiropoietai», das heisst zu den nicht von Menschenhand gemachten Bildern, denen ein übernatürlicher Ursprung und eine besondere Heilmacht zugeschrieben wurde.¹⁶ Sowohl in Gebeten wie auch auf Abbildungen wurde dieser Aspekt im Spätmittelalter besonders hervorgehoben. Im Hymnus «Ave facies praeclara» durch den ausdrücklichen Hinweis, dass der Schöpfer selbst das Bild schuf: «Salve sancta facies [...], non depicta manibus, sculpta vel polita: Hoc scit summus artifex que te fecit ita [...].»¹⁷ («Gegrüsst seist Du, heiliges Antlitz, nicht durch Hände gemalt, gemeisselt oder geglättet. Dies weiss der allerhöchste Künstler, der dich so gemacht hat.») Auf Bildwerken wurde diese Aussage vermittelt, indem der Kopf Christi dem Faltenwurf des Schweisstuches nicht folgt, sondern unverzerrt auf dem Tuch aufgeprägt ist (Abb. 12–14).

Schon im 13. Jahrhundert wurde eines der «acheiropoietai» von höchster Instanz zum Kultbild erhoben, als nämlich 1216 Papst Innozenz III. das Schweisstuch der Veronika aus dem Petersdom mit einem zehntägigen Ablass ausstattete, der ein Jahrhundert später von Papst Johannes XXII. (1316–1334) noch auf 10000 Tage erhöht wurde.¹⁸ Die «acheiropoietai» bekamen so im Mittelalter aufgrund ihrer Ablasswürdigkeit und ihrer Heilkraft den Status von Reliquien.¹⁹ «Durch die Einrichtung dieses Bildkultes erhob er [Papst Innozenz III., Anm. d. Verf.] die Vera Ikon zum Kultbild, das Wunder wirkte, Ablässe von Sündenstrafen gewährte und der gemeinschaftlichen Verehrung wie privaten Andacht diente.»²⁰ In der Annahme, ihre Heilkraft übertrage sich auch auf Folgebilder, wurden immer wieder Kopien von Antlitz-Bildnissen hergestellt (Abb. 8).

Gleichzeitig mit dem Aufkommen der Sancta-Facies-Hymnen werden – etwa in England – im 13. Jahrhundert entsprechende Bildmotive fassbar, die dann – mit einer deutlichen Steigerung um 1400 im Zuge des Internationalen Weichen Stils – in ganz Europa weite Verbreitung fanden.²¹ Besonders häufig kam das Motiv aufgrund des erwähnten neutestamentlichen Bezugs als Relief auf

Schlusssteinen vor. Auch in der Wand- und Tafelmalerei sowie in der Druckgrafik ist es bis ins 16. Jahrhundert vielfach anzutreffen.²² Als Beispiele aus der Druckgrafik seien die «Hl. Veronika mit dem Schweisstuch Christi» der oberrheinischen Meister E. S. (Mitte 15. Jh., Abb. 12) und Martin Schongauer (2. Hälfte 15. Jh., Abb. 13) genannt. Eines der weniger häufigen Beispiele aus der Tafelmalerei stellt Hans Memlings «Heilige Veronika» aus der Zeit um 1470 dar (Abb. 14). Ofenkacheln und Pilgerabzeichen waren im Mittelalter weitere Motivträger.

Nachdem sich das Motiv des Heiligen Antlitzes – wenn auch rückläufig – bis ins 16. Jahrhundert etwa in der Druckgrafik Albrecht Dürers gehalten hat, verschwindet es in der Kunst der Neuzeit fast gänzlich. Bezeichnenderweise kommt es in der spanischen Malerei bei El Greco (Veronica, Museo National del Prado, Madrid, um 1590, Abb. 15) und bei Francisco de Zurbarán (Schweisstuch Christi, Nationalmuseum Stockholm, um 1631) noch bis ins 17. Jahrhundert vor. In den Serien von Christusgesichtern der Expressionisten Georges Rouault und Alexej von Jawlensky findet sich das Bildmotiv im 20. Jahrhundert wieder (Abb. 16).



Abb. 12 Die heilige Veronika mit dem Schweisstuch Christi, von Meister E. S., Mitte 15. Jh. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 69-1892.



Abb. 13 Die heilige Veronika mit dem Schweisstuch Christi, von Martin Schongauer, 2. Hälfte 15. Jh. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 592-1.



Abb.14 Heilige Veronika, rechter Flügel eines Altardyptichons, von Hans Memling, um 1470. Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza.

Vergleichsbeispiele aus Basel

Allein in Basel sind Antlitze Christi in einer erstaunlichen Vielzahl überliefert. Dass sie vor allem auf Schlusssteinen und nicht als Wandmalerei erhalten sind, erstaunt nicht weiter, da Wandmalereien oft in der Neu-

zeit übertüncht wurden. Dort, wo sie auf Schlusssteinen erscheinen, sind sie meist in erheblicher Höhe angebracht und waren damit Zugriffen in der Regel entzogen. Das zeitlich, gattungsmässig, materialtechnisch und stilistisch nächstliegende Beispiel zum Münster-Antlitz stellen die beiden Angesichte Christi am Glockenturm der



Abb. 15 Das heilige Antlitz, von El Greco, um 1580. Museo Nacional del Prado, Madrid.

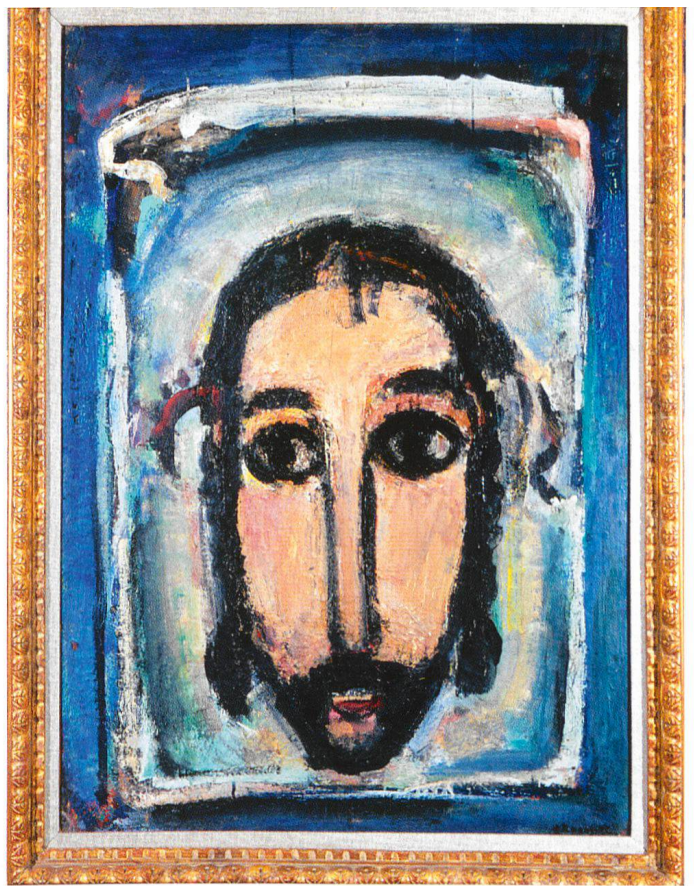


Abb. 16 Le saint suaire, von Georges Rouault, 1937. Marlborough Fine Art London.

Predigerkirche dar, die von dem auch am Georgsturm des Münsters tätigen Bildhauer Hans Kun von Ulm und ebenfalls aus der Zeit um 1420 stammen (Abb. 17).²³ Sie zeigen das Gesicht Christi ohne Leidenszüge mit langem Haar und Bart, umgeben von einem Nimbuskreuz aus vergoldetem Metall. Stilistisch lassen sich keine vergleichenden Aussagen machen, da das Antlitz des Basler Münsters stark abgewittert ist. Die Exemplare der Predigerkirche mit ihren grossflächigen, sprechenden Formen (hohe Stirn, gratige Brauenbogen, lange spitze Nase, betonte Wangenknochen) sind eindeutig dem Parlerstil zuzuordnen und damit den Münsterskulpturen der oberen Westfassade unmittelbar verwandt.

Als weitere Basler Beispiele sind zu nennen: das deutlich aus früherer Zeit stammende Antlitz Christi aus der Theobaldskapelle der Leonhardskirche (um 1362–1369, Abb. 18)²⁴. Es ist als ovaler Kopf mit zapfenlockigem Haupt- und Barthaar sowie sehr kleinen Augen gegeben. Als Glasmalerei von etwa 1375 ist ein Christus-Kopf aus dem Westfenster des Mittelschiffs der Theodorskirche zu bestimmen. Er ist mit einem Nimbuskreuz hinterlegt, aus dem vier dreiblättrige Lilien entwachsen (Abb. 19).²⁵

Deutlich später als das Münster-Antlitz ist das Exemplar auf einem Schlussstein der Marien-/Eberlerkapelle in der Peterskirche (um 1470/75), wo der vierpassförmige Endstein mit zugespitzten Ecken vom Haupt Christi fast gänzlich ausgefüllt wird. Nur in den Vierpass-Bögen haben noch jeweils drei hinterlegte Strahlen Platz.²⁶ Wie beim Antlitz vom Münster erinnert auch der Umriss der Haartracht an einen Nimbus. Ein fast identisches, aber

späteres (um 1514) und stilistisch abweichendes Beispiel befindet sich an einem Schlussstein aus der 1881 abgebrochenen, der Theodorskirche benachbarten Allerheiligenkapelle (um 1514), bei dem den Christuskopf seitlich und am Scheitel je drei Strahlen hinterfangen. Zusammen mit dem Schlussstein-Hintergrund bilden diese eine Art Kreuznimbus.²⁷ Die Kunstgattung der Holzsulptur vertritt das Antlitz Christi an einer Wange des Chorgestühls der Peterskirche (1494/98, Abb. 20).²⁸ Die Dornenkrone, die halb geschlossenen Augen und das ausgemergelte Gesicht betonen den Passionsaspekt. Mit der in den Nimbus eingelegten Inschrift «Ave sancta facies nostri redemp[toris]» werden die Betrachtenden zum Vollzug des erwähnten, damals verbreiteten Antlitz-Gebetes aufgefordert.

Auch in der Variante «Schweisstuch der Veronika» (lateinisch *vera icon*) kommt das Motiv in Basel vor, zum Beispiel im Gewände der Südwand der Kaplänesakristei in der Peterskirche (um 1500) oder an einer der Werkstatt des Münsterbaumeisters Hans Nussdorf zugeordneten Konsole des früheren Leonhards-Klosters (heute Historisches Museum Basel, Abb. 21), um 1500. Hier umgibt den Kopf ein Nimbus mit Kreuzeinlage, hinterfangen vom Schweisstuch der Veronika.

Im Basler Münsterschatz finden sich zwei Objekte mit Heiligem Antlitz: Auf dem Kleinen Fahnenkreuz (Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 1922.261, um 1370) erscheint das Haupt Christi in der quadratischen Kreuzvierung, eingebettet in einen Sechspass.²⁹ Bei einer kleinen Reliquienkapsel (Historisches Museum Basel, Inv.



Abb. 17 Antlitz Christi der Predigerkirche, kurz vor 1423.

Nr. 1878.39, um 1500) ist auf der einen Seite eine Veronika mit Schweisstuch und Vultus Christi eingeprägt. Die Rückseite des vergoldeten Silber-Anhängers füllt eine Lamm-Gottes-Darstellung.³⁰

Ähnliche Bildmotive

Grundsätzlich könnte es sich bei gotischen Darstellungen eines Kopfes auch um den enthaupteten Kopf Johannes des Täufers (Abb. 22) oder um ein profanes Masken- oder Fratzens Gesicht (Abb. 23) handeln. Ersterer ist jedoch meist mit geschlossenen Augen und in einer Schüssel oder Schale ruhend dargestellt. Somit kann es sich beim Münster-Antlitz nicht um einen Johanneskopf handeln. Für ein Maskengesicht ist das Antlitz ohne Blattwerk und zu wenig stereotyp, für ein Fratzens Gesicht zu wenig überzeichnet wiedergegeben.

Überlegungen zum Stil des Münster-Antlitzes

Die Grossskulpturen am Westgiebel und an den Türmen des Basler Münsters gehören mit ihren grossflächigen Körperformen, dem reduzierten Gewandfaltenwurf und den expressiven Köpfen dem damals im süddeutschen Raum bis nach Prag verbreiteten Parlerstil an. Ein Antlitz Christi im Parlerstil ist am Triforium des Prager Veitsdoms bestens erhalten. Es geht dem Basler



Abb. 18 Antlitz Christi, Leonhardskirche, Theobaldskapelle, östliches Gewölbe, oberhalb Altar, um 1362/69.



Abb. 19 Christuskopf im Westfenster des Mittelschiffs der Theodorskirche, um 1375.

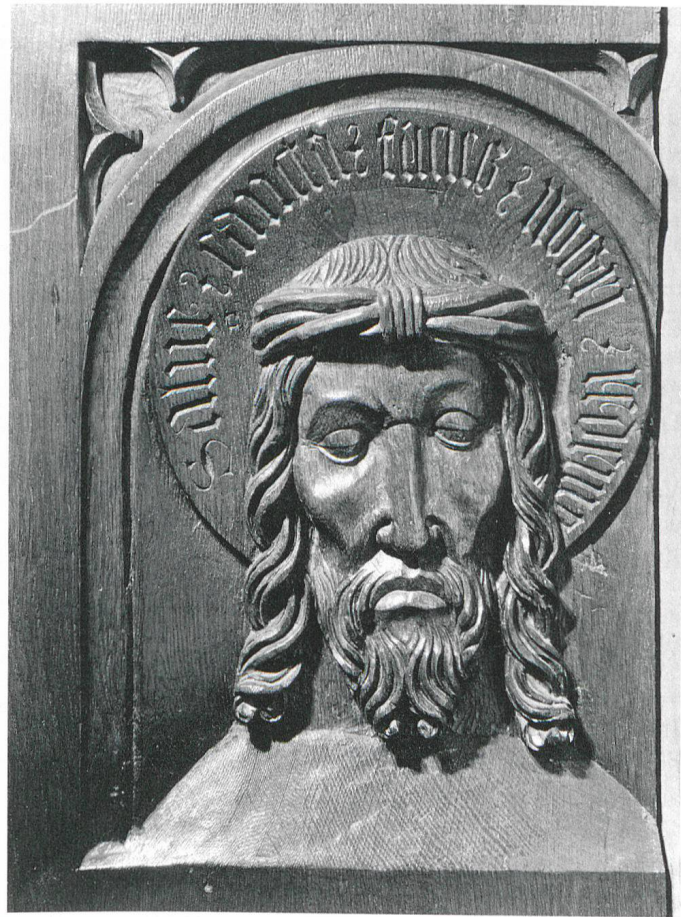


Abb. 20 Peterskirche, Chorgestühl, Seitenwange, Antlitz Christi, 1494/98.



Abb. 21 Konsole mit Schweisstuch der Veronika aus dem früheren Kloster St. Leonhard in Basel, um 1500. Heute im Historischen Museum Basel.



Abb. 22 Naumburg, Domschatz, sogenannte Johannesschüssel, frühes Beispiel von 1210/20.

Beispiel zeitlich etwas voraus (um 1400) und stellt den Kopf Christi ins Zentrum eines grossen Kreuznimbus.³¹ Auch wenn genauere Stilmerkmale des Basler Ange-sichts wegen Verwitterung des Reliefs nicht zu erfassen sind, ist es in die Parler-Skulptur einzuordnen und den Antlitzen Christi am Glockenturm der Peterskirche von 1423 zur Seite zu stellen. Dies, zumal der dortige Aus-führende, Meister Hans Kun, 1417 bis 1435 Werkmeister des Ulmer Domes, spätestens ab 1421 auch für die Fertigstellung des Georgsturms am Basler Münster zu sorgen hatte.³² Sein Schwiegervater Ulrich von Ensingen, der 1392 bis 1417 ebenfalls Werkmeister des Ulmer Doms gewesen war und als Baumeister des Strassburger Münsters (1399 bis 1419) 1414 eine Risszeichnung zur Vollendung des Basler Georgsturms angefertigt hatte, war über den Prager Veitsdom mit dem Parlerstil in Kontakt gekommen.

Forschungsstand

In der gesamten Münsterliteratur wurde das Relief bis-her nicht erwähnt, da es nicht bekannt war. Es scheint auch von den Münsterfotografen des 20. Jahrhunderts (Bernhard Wolf, Hermann Ochs etc.) nie fotografiert worden zu sein, obwohl die Heinrichsfigur inklusive Bal-dachin mehrfach aus nächster Nähe fotografisch abge-bildet wurde. Offenbar wurde – bis zur Untersuchung durch die Münsterbauhütte 2011 – nur die Aussenseite des Baldachins fotografisch dokumentiert, nicht die Innenseite mit dem Gewölbe. Auch von den Gewölben der Baldachine der Kunigunden- und Marienfigur gab es unseres Wissens bis 2011 keine Aufnahmen.

Würdigung

Da am Basler Münster keine weiteren Heiligen Antlitze überliefert sind, stellt das Bildwerk am Westgiebel das einzige, bisher schlummernde Zeugnis dieses im Spät-mittelalter weitverbreiteten ikonografischen Themas dar. Die Beliebtheit des Motivs lässt sich an vielen weiteren Basler Beispielen ablesen. Leider erlaubt der schlechte Erhaltungszustand des Objektes am Münster keine wei-tere stilistische Analyse, doch ist die umgebende Skulp-tur – und damit auch das Angesicht Christi – dem Par-lerstil zuzurechnen. Die Kombination des Antlitzes mit der Standfigur des Kaisers ist besonders bemerkenswert und mit Psalm 33, 18 in Verbindung zu bringen: «Doch das Auge des Herrn ruht auf allen, die ihn fürchten und ehren, die nach seiner Güte ausschauen.»: Während Heinrich II. auf einem tierähnlichen Fratzensgesicht über der bezwungenen irdischen Sphäre steht, bekrönt ihn von oben die *sancta facies*, die einer noch höheren Welt anzugehören scheint und dem Kaiser ihre Schutz- und Heilkraft zukommen lässt.

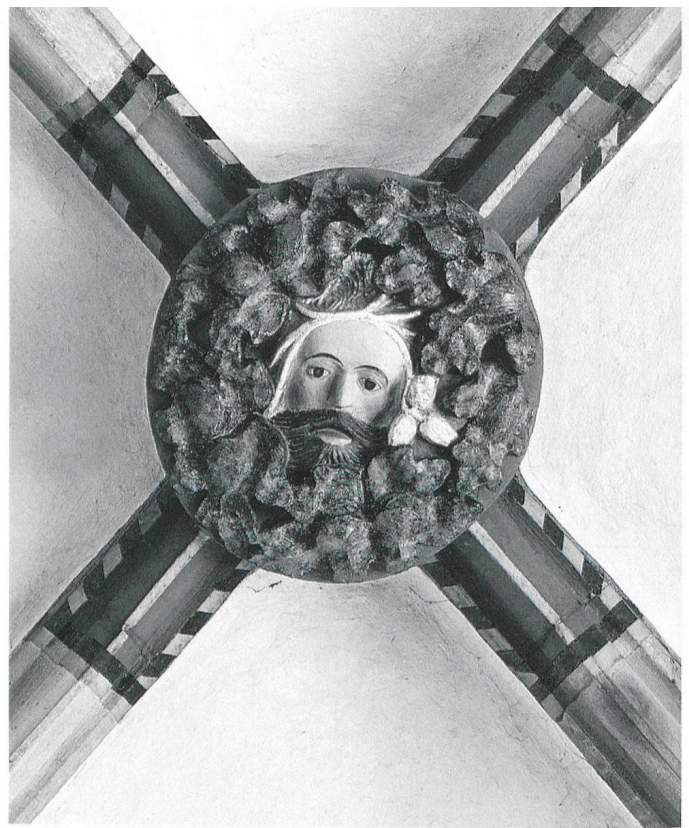


Abb. 23 Schlussstein eines Maskengesichts mit Laubwerk, Basler Münster, nördliches äusseres Seitenschiff, Neuenburgkapelle, 1. Hälfte 14. Jh.

ADRESSE DER AUTORIN

Dorothea Schwinn Schürmann, lic. phil., Kunsthistorikerin, *texten, lektorieren, redigieren*, Pfaffenmattweg 57, CH-4132 Muttenz

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 23: Erik Schmidt, Basel.
 Abb. 3–7: Stiftung Basler Münsterbauhütte.
 Abb. 8: Kunsthistorisches Institut Florenz – Max-Planck-Institut, Bildnr. 590467.
 Abb. 9: bpk (Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin), Bildnr. 00092606.
 Abb. 10: bpk (Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin), Bildnr. 00043949.
 Abb. 11: rba (Rheinisches Bildarchiv Köln), rba 126886.
 Abb. 12, 13: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.
 Abb. 14: Bildarchiv Foto Marburg, Bildnr. C 653,153.
 Abb. 15: bpk (Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin), Bildnr. 00018150.
 Abb. 16: rba (Rheinisches Bildarchiv Köln), rba 002239.
 Abb. 17, 21: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt.
 Abb. 18: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, H. R. Clerc (1968).
 Abb. 19: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Peter Heman.
 Abb. 20: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, R. Spreng (1936).
 Abb. 22: Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Bildarchiv Naumburg, Fotograf: Torsten Biel.

ANMERKUNGEN

- ¹ Ich danke Münsterbaumeister Andreas Hindemann für den Auftrag zur wissenschaftlichen Erschliessung des Fundes.
- ² Diese Motivwahl könnte sich durch den Umstand erklären lassen, dass im Mittelalter die Rose als Marienpflanze galt. Dass diese Blüte als Bekrönung der Marienfigur erscheint, überrascht deshalb nicht (auch die umlaufende Hauptgalerie der Westfassade ist mit Rosenblüten verziert, die sich auf die Münsterpatronin Maria beziehen lassen). Erstaunlicher ist hingegen, dass der Kunigundenstatue eine Rose zugeordnet ist. Dies lässt sich vielleicht mit der fast mariengleichen Verehrung begründen, welche die im Jahr 1200 heiliggesprochene Kaiserin im Mittelalter aufgrund ihres enthaltenen, vorbildhaft christlichen Lebens erfuhr (ACHIM HUBEL, *Das Hauptportal. Zwei Meister, zwei Stile und die Frage nach den Werkstätten*. In: HANS-RUDOLF MEIER / DOROTHEA SCHWINN SCHÜRMAN, *Himmelstür. Das Hauptportal des Basler Münsters*, Basel 2011, S. 147).
- ³ Der Marien-Baldachin wurde ebenfalls im Original belassen, aber restauriert. Siehe dazu den Jahresbericht 1882 des Basler Münsterbauvereins, Archiv Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, o. S. Die genauen Restaurierungsmassnahmen werden in diesem Jahresbericht nicht genannt.
- ⁴ Ein ähnlicher Fall liegt bei der Basler Münster-Kanzel aus Buntsandstein vor, wo der Mund eines Prophetenköpfchens aufgrund einer späteren Beschädigung breitlippig erscheint. Abbildung siehe DOROTHEA SCHWINN SCHÜRMAN / HANS-RUDOLF MEIER / ERIK SCHMIDT, *Das Basler Münster*, Basel 2006, S. 140, Abb. 137.
- ⁵ Rechnungsbüchlein der mittelalterlichen Basler Münsterfabrik, Staatsarchiv Basel-Stadt, Klosterarchiv, Domstift NN, Jg. 1414/15, S. 1, Z. 11, 20, 29; S. 2, Z. 27 etc., gemäss Transkription von Beat von Scarpatetti, 2012.
- ⁶ Rechnungsbüchlein, Jg. 1421/22, S. 58, Z. 35 und S. 65, Z. 9.
- ⁷ Wegen der Komplexität des Themas kann hier keine vollständige Geschichte der Bildnisse Christi geliefert werden, zu denen ja auch Majestas-Domini-Darstellungen der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst sowie die Ikonen des Ostens gehören. Wir beschränken uns deshalb auf die dem Münster-Antlitz nahestehenden Bildmotive.
- ⁸ OTTO SCHMIDT (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, A – Baubetrieb, Antlitz Christi, Stuttgart 1937, S. 731–732. Zum Antlitz Christi auf Arma-Christi-Bildern siehe ROBERT SUCKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hrsg. von PETER SCHMIDT / GREGOR WEDEKIND, München / Berlin 2003, S. 15–58.
- ⁹ ALFRED SCHINDLER (Hrsg.), *Apokryphen zum Alten und Neuen Testament*, Zürich 1988, S. 555.
- ¹⁰ *Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München, 10. Dezember 1986 bis 15. Februar 1987, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 11. April bis 14. Juni 1987, Hrsg. Staatliche Graphische Sammlung München, München 1986, S. 70.
- ¹¹ FRANK GÜNTER ZEHNDER, *Salve sancta facies. Zu Christusbildern in der Kölner gotischen Malerei*, in: *Bulletin Museen der Stadt Köln* 3, Köln 1986, S. 41.
- ¹² ALFRED SCHINDLER (vgl. Anm. 9), S. 552–555.
- ¹³ MARTIN BÜCHSEL, *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose*, Mainz 2003, S. 115.
- ¹⁴ HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 23.

- ¹⁵ «Erscheine mir zum Schilde, zum Trost in meinem Tod, und lass mich sehn dein Bilde in Deiner Kreuzesnot.» Aus: SUSANNE SANDHERR, «*Wenn ich einmal soll scheiden*». *Paul Gebhardts Passionslied «O Haupt voll Blut und Wunden*», in: *Magnificat. Das Stundenbuch 2011*, Kevelaer 2010, S. 161, 257–261.
- ¹⁶ HANS BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 251. – ARNOLD ANGENENDT, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 186–189.
- ¹⁷ HANS BELTING (vgl. Anm. 16), S. 251.
- ¹⁸ Der Ablass galt, wenn man vor besagtem Bild den Hymnus «*Salve sancta facies*» betete. FRANK GÜNTER ZEHNDER (vgl. Anm. 11), S. 42.
- ¹⁹ HANS BELTING (vgl. Anm. 14), S. 201.
- ²⁰ FRANK GÜNTER ZEHNDER (vgl. Anm. 11), S. 42. – MATEUSZ KAPUSTKA, *Das berührte Bild? Eine unbekannte Vera Ikon-Tafel aus dem 15. Jahrhundert und die Frage zur Funktion von Tuchdarstellungen*. In: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, hrsg. von KATJA BERNHARDT und PIOTR PIOTROWSKI, Berlin 2006, o. S. Zur privaten Andacht siehe *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern* (= Ausstellungskatalog, Ruhrländmuseum Essen): Die frühen Klöster und Stifte 500–1200, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Zeit der Orden 1200–1500, München/Bonn/Essen, S. 438–439, 452.
- ²¹ FRANK GÜNTER ZEHNDER (vgl. Anm. 11), S. 41.
- ²² Im Falle der Druckgrafik ergibt sich bezüglich des Entstehungsprozesses eine Analogie zwischen eigentlichem (Druck-)Bild und dem Bild im Bild (dem Tuchbild): Beide Bilder entstanden nicht durch eine fabrizierende Hand, sondern das Urbild selbst hat «etwas von sich ab- und weitergegeben». Siehe dazu *Rheinsprung 11, Zeitschrift für Bildkritik* 3/2012 „Zur Händigkeit der Zeichnung“, siehe Editorial, S. 4. <http://www.rheinsprung11.unibas.ch>.
- ²³ Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, 5: Die Kirchen, Klöster und Kapellen (3. Teil: St. Peter bis Ulrichskirche), von FRANÇOIS MAURER, Basel 1966, S. 262–263.
- ²⁴ 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. 189–190.
- ²⁵ FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 23), S. 372–74.
- ²⁶ FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 23), S. 98–99, mit Abbildung. Weitere Heilige Antlitze befinden sich in St. Peter als Schlusssteine der Martins-/Keppenbachkapelle und des Lettners, ebenda, S. 105, 81, mit Abbildungen.
- ²⁷ FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 23), S. 416.
- ²⁸ FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 23), S. 166.
- ²⁹ *Der Basler Münsterschatz*, hrsg. Historisches Museum Basel, Basel 2001, S. 168–170, mit Abbildungen.
- ³⁰ *Der Basler Münsterschatz* (vgl. Anm. 29), S. 122–123, mit Abbildungen.
- ³¹ Dass hier der Christuskopf inklusive Hals wiedergegeben ist, könnte auf eine Angleichung an die weiteren Medallions des Triforiums zurückzuführen sein, in denen die dargestellten Persönlichkeiten als Büsten ins Bild gesetzt sind.
- ³² KARL STEHLIN / RUDOLF WACKERNAGEL, *Baugeschichte des Basler Münsters*, Basel 1895, S. 182.

ZUSAMMENFASSUNG

2011 entdeckte die Basler Münsterbauhütte bei Restaurierungsarbeiten am Dreieckgiebel der Westfassade ein bisher unbekanntes Relief mit Männerkopf, das als Antlitz Christi bestimmt werden kann. Als Bestandteil eines Masswerk-Baldachins überfängt das Heilige Antlitz in rund 30 Metern Höhe die monumentale Standfigur Kaiser Heinrichs II. aus der Zeit um 1420. Am Basler Münster ist es das einzige erhaltene Beispiel dieses im Spätmittelalter weitverbreiteten Bildthemas. Aufgekommen in frühchristlicher Zeit mit den ersten Legenden um das wahre, nicht von Menschenhand geschaffene Antlitz Christi, verbreiteten sich dessen Darstellungen seit der Passionsmystik des 12./13. Jahrhunderts, um schliesslich um 1400 im Zuge des Internationalen Weichen Stils in ganz Europa zur Blüte zu kommen. Der Beitrag beleuchtet das Antlitz des Basler Münsters aus kunsthistorischer Perspektive und arbeitet stilistische Bezüge zu vergleichbaren Kunstwerken heraus.

RÉSUMÉ

En 2011, la « Basler Münsterbauhütte » a découvert lors de travaux de restauration de la façade ouest de la cathédrale un relief inconnu à ce jour décoré d'une tête masculine, que l'on peut désigner comme le visage du Christ. Partie intégrante d'un baldachin à remplage, le Saint Visage, à une hauteur de 30 mètres environ, recouvre la monumentale statue en pieds représentant l'empereur Henri II aux alentours de 1420. Il s'agit du seul exemple conservé, dans la cathédrale de Bâle, de ce motif iconographique très répandu au Bas Moyen Âge. Apparues à l'époque paléochrétienne avec les premières légendes concernant le véritable visage du Christ, dont la création n'est pas l'œuvre de l'homme, ses représentations se sont popularisées depuis la mystique de la Passion du XII^e/XIII^e siècle, pour enfin connaître leur plein épanouissement vers 1400, dans toute l'Europe, dans le sillage du gothique international. La présente contribution analyse le visage de la cathédrale de Bâle dans une perspective d'histoire de l'art, en soulignant les éléments stylistiques d'œuvres d'art comparables.

RIASSUNTO

Nell'ambito di lavori di restauro eseguiti nel 2011, nella facciata occidentale della Cattedrale di Basilea fu scoperto un rilievo sinora sconosciuto che raffigura il volto di un uomo, il quale può ora essere attribuito a Gesù Cristo. Ideato come elemento di un baldacchino gotico, il sacro volto rivolge il suo sguardo da un'altezza di circa 30 metri alla monumentale figura dell'imperatore Enrico II, risalente al periodo attorno al 1420. Il rilievo rinvenuto nella cattedrale di Basilea è l'unico esemplare ancora conservato di questo soggetto iconografico molto diffuso nel tardo Medioevo. Risalente agli albori del Cristianesimo, nell'ambito delle prime leggende sul volto vero di Cristo, ritenuto non raffigurabile dalla mano dell'uomo, tale soggetto inizia a diffondersi con la mistica della passione del VII-XIII secolo, per affermarsi, attorno al XIV, nell'Europa intera nell'ambito dello stile dolce internazionale. Il saggio illustra l'opera scoperta nella cattedrale di Basilea dal punto di vista della storia dell'arte ed elabora riferimenti stilistici a opere d'arte comparabili.

SUMMARY

In the course of restorations in 2011, a face in relief was discovered in the triangular gable of the western façade of the Basel Minster. It has been identified as the countenance of Christ. As part of the tracery of a canopy, the sacred countenance is placed some 30 m above the monumental standing figure of Emperor Henry II (c.1420). It is the only surviving example in the Basel Minster of an iconography widespread in the late Middle Ages. Emerging in early Christian times along with the first legends about the true countenance of Christ, representations of His face gained popularity in the 12th and 13th centuries, coming into full flower throughout Europe in the context of the International Gothic style. The article examines the art historical implications of the relief in the Basel Minster and its stylistic reference to comparable works of art.