

Die Wandmalerei mit der Legende der dankbaren Toten im Beinhaus der St. Arbogast-Kirche in Muttenz

Autor(en): **Ackermann, Carole**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Baselbieter Heimatblätter**

Band (Jahr): **77 (2012)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-859277>

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.

Die Wandmalerei mit der *Legende der dankbaren Toten* im Beinhaus der St. Arbogast-Kirche in Muttenz

Einleitung

Die im frühen 16. Jahrhundert entstandene Wandmalerei mit der *Legende der dankbaren Toten* im Beinhaus der Muttenzer St. Arbogast-Kirche erzählt die Geschichte eines verfolgten Ritters, der auf einem Friedhof Schutz sucht und dort Waffenhilfe von den Toten erhält. Diese recht eigenartige Ikonografie ist lediglich an drei weiteren Orten der Nordwest- und Zentralschweiz mit Sicherheit belegt – womit der Muttenzer Malerei eine besondere kulturhistorische Bedeutung zukommt. Aufgrund ihrer Seltenheit gibt die Darstellung einige Rätsel auf. Welche erzählerischen Quellen liegen ihr zugrunde? Welche mentalitäts- und kirchengeschichtlichen Hintergründe haben zur Herausbildung des Motivs beigetragen? Und wie kommt es, dass diese spezielle Ikonografie gerade in einem Beinhaus zur Anwendung kommt? Diesen und weiteren Fragen soll in den folgenden Abschnitten auf den Grund gegangen werden.

Zur Baugeschichte

Zentrum des heutigen Muttenz bildet die einst dem heiligen Arbogast, Bischof von Strassburg, geweihte reformierte Pfarrkirche St. Arbogast. Schon im 8./9. Jahrhundert war an dieser Stelle ein erster, einfacher Kirchenbau vorhanden, der um 1100 durch einen zweiten ersetzt wurde. Unter den Homburgern wurde im 12. Jahrhundert ein romanischer Bau errichtet, von dem heute noch der Chor erhalten ist. Nach den Zerstörungen des Erdbebens von 1356 wurde die Kirche unter der

Herrschaft der Mönche wiederaufgebaut und 1420 durch den neuen Kirchturm und das Altarhaus ergänzt, wovon noch einige Wappen im Innern und am Äusseren der Kirche zeugen. Auch wurde zu diesem Zeitpunkt die Ringmauer auf bis zu sieben Meter erhöht, da der Kirchhof nun als Ersatz für die damals aufgegebenen Wartenburgen zum Schutz der Dorfbewohner dienen sollte.¹ Als Muttenz im späten 15. Jahrhundert an die Stadt Basel überging, wurde dem Basler Chorherrn Peter zum Luft die Kollatur der Kirche übertragen, der sie dann an seinen Sohn Arnold zum Luft weitergab. In diese Zeit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt die Errichtung des Beinhauses im südlichen Kirchhof.² Arnold zum Luft, Mitglied einer angesehenen Basler Familie, hatte in Siena studiert und war später neben seinem Amt als Dekan von St. Peter in Basel Professor und Rektor der juristischen Fakultät. Zudem ist er bekannt für den Besitz einer umfassenden Bibliothek, die nach seinem Tod dem Barfüsserkloster zufiel und sich heute teilweise in der Basler Universitätsbibliothek befindet.³ Dieser belesene und weitgereiste Mann, der die Kollatur von Muttenz zwischen 1474 und 1517 innehatte, gab neben den Freskenzyklen im Hauptschiff der Kirche auch die Wandmalereien des Beinhauses

¹ Heyer, Hans-Rudolf: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft (Band 1, Der Bezirk Arlesheim), Basel 1969, Seiten 330 f.

² Ebd., Seiten 330 f.

³ Ganz, Paul Leonhard: Die Miniaturen der Basler Universitätsmatrikel, Basel 1960, Seite 118.

in Auftrag. 1517 ging die Kollatur wieder an die Stadt Basel über, worauf kurze Zeit später im Zuge der Reformation die Ausstattung der Kirche verkauft, die Arbogast-Reliquie zerstört und die Fresken übermalt wurden.⁴

Das Beinhaus oder der Karner (von lat. caro, carnis: Fleisch) ist ein seit dem 12.

⁴ Heyer, Hans-Rudolf: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft (Band 1, Der Bezirk Arlesheim), Basel 1969, Seite 331.

Jahrhundert auf Friedhöfen erbautes Gebäude mit meist bescheidenen Ausmassen. Während es vorerst hauptsächlich dazu diente, den aus Platzmangel den Gräbern entnommenen Knochen zur letzten Ruhe zu verhelfen, und somit zwar Kult-, nicht jedoch Sakralbau war, gewann das Beinhaus im Spätmittelalter an liturgischer Bedeutung. Insbesondere die Verschmelzung von Beinhaus und Friedhofs- oder Totenkapelle und die damit zusammenhängende, einem Schutzpatron



Abb. 1: MuttENZ, Beinhauskapelle der St. Arbogast-Kirche in MuttENZ, Nordwestansicht, zweite Hälfte 15. Jahrhundert.

gewidmete Weihe verweisen auf diesen Wandel.⁵

An der südlichen Wehrmauer befindet sich das auf rechteckigem Grundriss erbaute Beinhaus der St. Arbogast-Kirche (Abb. 1). Allem Anschein nach wurde es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von der Marienbruderschaft *Unserer lieben Frau* erbaut, deren Kaplan 1489 erstmals erwähnt wird.⁶ In diesem Beinhaus befand sich nebst dem Knochenlager ein dem heiligen Michael geweihter Altar, an

dem für die Verstorbenen gebetet wurde.⁷ Damit spricht man typologisch von einer Beinhauskapelle. Der zweigeschossige, rechteckige Bau mit leicht geknicktem Satteldach wird an den Ecken von markanten Bossenquadern verstärkt. Die drei Zugänge zum Erdgeschoss erfolgen in der Mitte der zur Kirche gerichteten Hauptfassade sowie zu beiden Seiten über spitzbogige Türen mit gekehlten Stürzen. An der rechten Hauptfassade befindet sich das für Beinhäuser typische, grosszügige Rundbogenfenster, das einen Einblick ins Innere des Gebäudes erlaubt. Der Blick fällt auf die beiden grossflächigen Malereien, die wahrscheinlich 1513 von Arnold zum Luft in Auftrag gegeben wur-

⁵ Sörries, Reiner: Die Karner in Kärnten. Ein Beitrag zur Architektur und Bedeutung des mittelalterlichen Kirchhofes, Kassel 1996, Seiten 72 f.

⁶ Heyer, Hans-Rudolf: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft (Band 1, Der Bezirk Arlesheim), Basel 1969, Seiten 355 f.; Eglin, Jakob: Die 1956 renovierte Beinhauskapelle in MuttENZ, MuttENZ 1959, Seite 2.

⁷ Eglin, Jakob: Die 1956 renovierte Beinhauskapelle in MuttENZ, MuttENZ 1959, Seite 2.



Abb.2: *Legende der dankbaren Toten*, 1513, Wandmalerei in Seccotechnik, ca. 200 x 450 cm, Beinhauskapelle der St. Arbogast-Kirche in MuttENZ.

den.⁸ Die Südwand ziert eine klassische Darstellung des Jüngsten Gerichts, während die *Legende der dankbaren Toten* sich entlang der Westwand des Beinhauses erstreckt (Abb. 2).

1513 fertiggestellt, wurden die Malereien des Beinhauses schon 1530 im Rahmen der Reformation übertüncht. Da das Beinhaus damals seines ursprünglichen Zwecks enthoben wurde, nutzte man es fortan bis 1900 als Abstellraum. Erst im Jahr 1908 wurden die Malereien im Innern freigelegt und restauriert. 1954–1956 erfolgte schliesslich die Renovation der gesamten Beinhauskapelle: Die Wände wurden entfeuchtet und die Wandmalereien gereinigt sowie durch Hintergiessen fixiert und retuschiert. Wie stark in den vergangenen hundert Jahren retuschiert wurde und wie gross der Anteil an originaler Substanz heute ist, kann mangels fehlender Dokumentation heute nicht mehr festgestellt werden. Da die Malereien jedoch für beinahe vierhundert Jahre übertüncht waren und erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts freigelegt wurden, besteht Grund zur Annahme, dass keine Veränderungen vorgenommen wurden, die für die hier vorgenommene inhaltliche und ikonografische Untersuchung von entscheidender Bedeutung wären.

Die Wandmalerei der *Legende der dankbaren Toten*

Zentrum der linken Bildhälfte bildet eine von einer zinnenbekrönten Ringmauer und einem Wassergraben umgebene romanische Kirche. Diese ist von einem flachen Satteldach bedeckt und mit einem niedrigen Turm, einem seitlichen, überdachten Eingangsbereich mit einfa-

chen Rundsäulen sowie mit einem mächtigen, halbkreisförmigen Chor ausgestattet. Die Ringmauer ist von einem Torhaus durchbrochen und umschliesst neben der Kirche einen Friedhof mit einem kleinen Gebäude, das sich durch das kleine Glockentürmchen sowie das Weihwasserbecken als Kapelle zu erkennen gibt, dessen grosszügige, von Rundbogen überfangene Öffnungen jedoch auf eine zusätzliche Verwendung als Beinhaus hinweisen. Auf dem Friedhof kniet ein Mann, dessen Kleidung und Schwert ihn als Ritter zu erkennen geben, mit gesatteltem Pferd und vor sich auf dem Boden abgelegtem Helm. Er ist der linken Bildseite zugewandt und hat seine Arme erhoben. Erst bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass der Ritter nicht alleine auf dem Friedhof ist. Aus den Türen und den Fenstern der Beinhauskapelle und des Torhauses kommen kleine Gestalten mit fahlen, unbedeckten Körpern und Totenschädeln. Auch hinter der Kirche treten sie in Scharen hervor, die Sensen, Mistgabeln, Pfeilbogen und Stöcke zum Kampf erhoben. Die Angreifer befinden sich ausserhalb des Friedhofes und umzingeln zu Pferd und mit gezückten Speeren und Pfeilbogen die Wehrmauer. Die Reiter im Wald und jene zur rechten Seite der Wehrmauer sind noch in Bewegung und verdeutlichen, dass hier der Moment unmittelbar vor einem Angriff dargestellt wird. Die Landschaft ist geprägt von grünen Hügeln und Wäldern, die im Bildhintergrund in ein weites Gewässer übergehen.

Die rechte Bildhälfte, die kaum von der Friedhofsszene eingenommen wird, stellt das der Kirche zugehörige Dorf dar. Die Gebäude sind sorgfältig gestaltet und zeigen eine Vielfalt an Architekturformen wie Fachwerkkonstruktionen, gotische Stufenfenster und eine Loggia, die keineswegs der regionalen Bautradition

⁸ Heyer, Hans-Rudolf: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft (Band 1, Der Bezirk Arlesheim), Basel 1969, Seite 356.

entspricht. In der geselligen Tischszene hinter dem zentralen Fachwerkhaus und dem wasserschöpfenden Mädchen am Dorfbrunnen setzt sich dieser Detailreichtum fort. In der rechten oberen Bildecke ist eine Stadt mit einer grossen, zentralen Kirche abgebildet, die jenseits einer Bogenbrücke am anderen Flussufer liegt. Die ganze Szene ist auf beiden Seiten von Bäumen begrenzt. Zusätzlich erfährt sie durch die im Stil der Renaissance gemalten, rötlichbraunen Pilaster und die darüber gespannten Rundbogen eine äussere Rahmung. Der Aufbau der dargestellten Kirchenanlage, bestehend aus Kirche, Kapelle, Ringmauer und Torturm, legt die Vermutung nahe, es könnte sich dabei um die St. Arbogast-Kirche selbst handeln. Bei genauerer Betrachtung fehlt es jedoch an Details, die diese Annahme bestätigen würden. Weder die Architektur der Kirchenanlage und der Fachwerkhäuser noch die hügelige Landschaft mit dem Gewässer im Hintergrund verweisen auf die reale Situation.

Zum Malstil

Das Wandgemälde der *Legende der dankbaren Toten* weist eine erstaunlich grosse stilistische Divergenz auf. Während die realistische Landschaftsdarstellung von einem beachtlichen malerischen und perspektivischen Können zeugt und die illusionistische Scheinarchitektur der Rahmung als *Trompe-l'Œil* auf raffinierte Weise einen Fensterausblick imitiert, wirken die Personen und die Pferde statisch und schlecht proportioniert. Das Bild befindet sich irgendwo zwischen den traditionellen Vorgaben der gotischen Malerei und den Ansprüchen der sich allmählich ausbreitenden Renaissance. Es scheint, als hätte der Maler noch keinen Weg gefunden, die Handlung ohne den Gebrauch einer verzerrenden Vogelperspektive zu erzählen,

und als sei die Idee der Bedeutungsperspektive noch zu stark in seiner Wahrnehmung verhaftet, um ein konsequent naturalistisches und perspektivisch realistisches Bild zu schaffen.

Verwandte Darstellungen

Neben der Darstellung in der Beinhauskapelle von St. Arbogast in Muttenz existieren heute nur noch wenige weitere bildliche Zeugen der Legende. Die wohl älteste stammt aus dem Jahr 1449 und befand sich in der St.-Jakobs-Kirche direkt ausserhalb der Basler Stadtmauer und nur drei Kilometer von St. Arbogast entfernt. Da der alte Kirchenbau 1894 abgerissen wurde, ist von der Malerei nur noch wenig rekonstruierbar. Erhalten ist lediglich ein Aquarell aus dem Jahr 1894, das die übrig gebliebenen Stellen des schon damals stark beschädigten Freskos festhält. Der Aufbau der querformatigen Darstellung unterscheidet sich grundlegend von dem des Muttenzer Wandbildes. Auf der rechten Seite sieht man eine durchfensterte Fassade, vor der pyramidenförmig gestapelte Totenschädel liegen. Links davon ist der Ritter dargestellt, der zu einem Kreuzifix betet. Hinter seinem Rücken, auf der linken Bildhälfte, wehrt ein Toter einen berittenen Angreifer ab, indem er dessen Lanze zerbricht, während zwei weitere Angreifer im Galopp flüchten. Das Fresko der St.-Jakob-Kirche zeigt einen dynamischen Moment voller Bewegung, was von einer grossen Könnerschaft des Malers zeugt. Während der Muttenzer Künstler in der figürlichen Darstellung weit zurücksteht, besticht er dafür mit seiner realistischen und detaillierten Landschaftsmalerei.

Zwei weitere Darstellungen befinden sich im Beinhaus der St.-Michael-Kirche in Zug sowie in der ihr nahe gelegenen Beinhauskapelle St. Anna in Baar (Abb.

3). Diese Wandbilder gleichen sich kompositionell derart stark, dass für sie der gleiche Maler – Oswald Müller aus Zug – und ungefähr die gleiche Zeit – um die Mitte des 16. Jahrhunderts – angenommen wird.⁹ In der Komposition des Kirchhofes mit den Gräbern und der Ringmauer gleichen sie auch der Muttenzer Darstellung, doch wurde hier auf eine ausführliche Umgebungsgestaltung verzichtet. Das Wandbild von St. Michael in Zug befindet sich in derart schlechtem Zustand, dass nur noch wenige Details erkennbar sind. Auf der gut erhaltenen Malerei von St. Anna in Baar sind die

Angreifer bereits in den Kampf mit den Toten verwickelt, wodurch die Geschichte noch direkter als in Muttenz erzählt wird. Zudem ist das Baarer Bild mit Spruchbändern versehen, die den Inhalt weiter verdeutlichen. Auf dem Spruchband über dem betenden Ritter steht geschrieben:

«Oh helftet mir die Mörder fassen /
sollt ich durch sie mein Leben lassen /
stecht uff in Gottes nammen / und tribt
die Mörder vo dannen»

Und auf der Mauer des Kirchhofes ist zu lesen:

«O herr din wachsambs heer / Sändt
üss ze immer mehr»

⁹ Birchler, Linus: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug (Band 2, Die Kunstdenkmäler von Zug-Stadt), Basel 1959, Seite 122.

Paul Syger verweist in seinem Aufsatz über «die Sage der dankbaren Toten im



Abb. 3: *Legende der dankbaren Toten*, Erstfassung Mitte 16. Jahrhundert, Oswald Müller (?), Wandmalerei, ca. 200 x 370 cm, Aussenwand Beinhaus St. Anna, Baar.

Beinhaus St. Michael»¹⁰ noch auf drei weitere Darstellungen der Legende, die sich im bayrischen Raum sowie in Frankfurt an der Oder befinden sollen, aber aufgrund mangelnder Angaben hier nicht weiter untersucht werden können.¹¹

Auffällig ist, dass sich weder vor der spätgotischen Epoche noch seit der frühen Neuzeit Darstellungen dieses Themas finden. Auch auf der Alpensüdseite, die zu diesem Zeitpunkt eine künstlerische Blütezeit durchlebte, ist nichts Vergleichbares vorhanden.¹² Es handelt sich dabei also eindeutig um ein Thema, das in den alpinen Gebieten um 1500 auftauchte und im Verlauf des 16. Jahrhunderts wieder verschwand.

Vorlagen

An diesem Punkt stellt sich natürlich die Frage nach direkten Vorlagen für das Thema der dankbaren Toten. Als wichtigste schriftliche Quelle ist die in den 1260er-Jahren des genuesischen Geistlichen Jacobus de Voragine verfasste *Legenda Aurea* zu nennen.¹³ Die darin enthaltene, kurze Episode lautet folgendermaßen:

«Wie genehm den Abgeschiedenen die Gebete der Lebenden sind, ist aus dem zu ersehen, was Cantor Pariensis erzählt. Es pflegte einer, wann er über den Kirchhof ging, allezeit den Psalm «de Profundis» zu sprechen für die Toten. Es geschah, dass er von Feinden verfolgt ward und über den Kirchhof floh, da stunden die Toten auf, ein jeglicher mit seinem Handwerkszeug,

und beschirmten ihn kräftiglich wider seine Feinde, dass sie voll Schreckens von dannen flohen.»¹⁴

Die *Legenda Aurea* ist eine Sammlung von ursprünglich 176 biblischen Geschichten und Heiligenviten, angeordnet in einer dem Kirchenjahr angepassten Reihenfolge. Die Tatsache, dass noch heute etwa 1000 teils illustrierte mittelalterliche Handschriften in diversen lateinischen und volkssprachlichen Übersetzungen erhalten sind, verdeutlicht, welche weite Verbreitung der Text in der Folgezeit gefunden hatte. Im ganzen christlichen Europa gelesen, lieferte er Vorlagen sowohl für Predigten als auch für die Heiligenikonografie und dürfte dadurch auch Laien zumindest stellenweise geläufig gewesen sein. Im Südwesten Deutschlands war es insbesondere die elsässische *Legenda Aurea*, die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts das Standardlegendar für Heiligengeschichten war. Die in der *Legenda Aurea* enthaltene Erzählung stimmt mit dem Inhalt der bildlichen Darstellung in weiten Teilen überein. Die Tatsache, dass die Toten den Ritter sogar mit unterschiedlichem «Handwerkszeug» verteidigen, macht eine direkte Übernahme aus der *Legenda Aurea* wahrscheinlich. Dennoch ist der Text zu wenig detailliert, um dies mit Sicherheit zu behaupten.

Das Phänomen der übernatürlichen Hilfe durch Dienst an den Toten ist in unterschiedlichster Ausführung vom Frühchristentum bis in die Neuzeit belegt.¹⁵ Die älteste schriftliche Überlieferung stammt aus der um 200 entstandenen apokryphen Schrift *Tobit* und erzählt, wie *Tobit* fremden Leichen zur Bestattung verhilft und dadurch sein Augenlicht wie-

¹⁰ Styger, Paul: Die Sage von dankbaren Toten im Beinhaus St. Michael. In: Zuger Neujahrsblatt, Zug 1931.

¹¹ Ebd., Seite 40.

¹² Ebd., Seite 41.

¹³ De Voragine, Jacobus: *Legenda Aurea*. Deutsch von Richard Benz (Bd. 2), Jena 1925.

¹⁴ Ebd., Sp. 346.

¹⁵ Röhrich, Lutz: Art. Dankbarer Toter, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 3, Berlin 1981, Spalte 312.

derbekommt.¹⁶ In vielen früh- und hochmittelalterlichen Erzählungen erfolgt der Dienst am Toten durch die Beerdigung, was auf den archaischen Glauben an die Bestattung als zwingende Voraussetzung für den Eingang ins Totenreich zurückzuführen ist.¹⁷ Paul Styger konnte nachweisen, dass verschiedene Variationen der Sage in grossen Gebieten der Schweiz bis heute tradiert wurden.¹⁸ Welch lange Nachwirkung die Episoden der *Legenda Aurea* auch im Bewusstsein der oberrheinischen Bevölkerung bis in die Neuzeit hatten, zeigt eine Sammlung elsässischer Sagen, die 1852 von August Stöber verschriftlicht wurden.¹⁹ Nach einer mündlichen Familienüberlieferung berichtet er die *Legende der dankbaren Toten* in etwas ausgeschmückter Form, wie sie sich angeblich in Osthausen bei Strassburg gegeben hatte. Protagonist der Erzählung ist hier Niklaus Zorn von Bülach, vermeintliches Mitglied eines alten Strassburger Patriziergeschlechts.²⁰

Die *Legende der dankbaren Toten* hat ihre Vorbilder in mündlich und schriftlich überlieferten, in antiken Bräuchen wurzelnden Sagen des Mittelalters. Von da aus scheinen Teile der Erzählung im 13. Jahrhundert in die *Legenda Aurea* übergegangen zu sein, die eine enorm weite Verbreitung fand. In der Folgezeit siedelte die Episode scheinbar wieder in den Bereich der volkstümlichen Sagen über, ohne dabei die christlichen Inhal-

te zu verlieren. Auf die mentalitäts- und kirchengeschichtlichen Hintergründe, die für das Verständnis der Ikonografie von Bedeutung sind, soll in den nächsten Abschnitten kurz eingegangen werden.

Mentalitäts- und kirchengeschichtliche Hintergründe

Im Verlauf des 13. Jahrhunderts setzte eine «Renaissance» der Predigt ein.²¹ Neu wurde sie in einer direkteren, realistischen Sprache gehalten und war vermehrt mit sogenannten *exempla* versetzt. Diese kürzeren, erzählerischen Anekdoten, die den Inhalt einer Predigt beispielhaft verdeutlichen sollten, waren ein Meilenstein, durch den die Predigt zum «Massenmedium» des 13. Jahrhunderts wurde.²² Vor diesem Hintergrund ist die Annahme berechtigt, dass die von Petrus Cantor erwähnte und in der *Legenda Aurea* verschriftlichte Episode der dankbaren Toten ein ebensolches *exemplum* darstellte. Sie vermittelt in unmittelbarer Weise die Wichtigkeit der regelmässigen Totenfürsorge und der Gebete – wodurch die Erlösung der armen Seelen von den Qualen des Fegefeuers erhofft wurde. Die erzählende Darstellung – wie jene im Muttenger Beinhaus – fungiert hier als eine Sonderform des *exemplum*, welche die Verinnerlichung der gepredigten oder gelesenen Anekdoten auf visueller Ebene unterstützt. Im Beinhaus von St. Michael in Zug findet sich neben der Darstellung folgende Inschrift:

«[...] Getencken liebe kindt / aller
üwer gutten fründt / die kürztlich sin
gestorben / vn vilicht noch nitt hand
erworben / gotes gnad vn barmhertzi-

¹⁶ Ebd., Spalte 312.

¹⁷ Ebd., Spalten 309–314.

¹⁸ Styger, Paul: Die Sage von dankbaren Toten im Beinhaus St. Michael. In: Zuger Neujahrsblatt, Zug 1931, Seiten 36–38.

¹⁹ Stöber, August: Sagen des Elsass. Zum ersten Male getreu nach der Volksüberlieferung, den Chroniken und anderen gedruckten und handschriftlichen Quellen gesammelt und erläutert von August Stöber, St. Gallen 1853.

²⁰ Ebd., Seite 152.

²¹ Le Goff, Jacques: Die Geburt des Fegefeuers. Vom Wandel des Weltbildes im Mittelalter, München 1991, Seite 361.

²² Ebd., Seite 361.

kajt / darum sy gros pin vn leyt / stett
muessent dulden / vn dz sy die gottes
hulden / selber nit erwerbe mögen / dz
los dich mensch bewegen / kum inen
zu trost / das sy dester er werden er-
loest / us irem grossem elendt / vnd
gefvertt an dz endt / do fröd ist on leyt
/ als vns die gschrift seidt / die inen vn
vns gott wöll geben / nach dieser zitt
in dem ewigen leben / an[no] dom[ini]
1516.»²³

Die Kombination von Bild und Inschrift im Beinhaus schafft eine eindeutige Verbindung zwischen dem Totengedenken und der zurückerhaltenen Dankbarkeit, hier sogar in Form eines tatsächlichen Hilfsangebots. So wird dem Gläubigen durch den Tauschhandel ein persönlicher Vorteil im Diesseits versprochen.

Als Nächstes stellt sich die Frage, wie sich die Darstellung der aus den Gräbern hervorsteigenden Toten in christliche Denkkonzepte einordnen lässt. Aufgrund des schlechten Zustands der Muttenzer Malerei ist nicht mehr viel zu erkennen, eindeutig sind es jedoch kleine menschliche Körper mit Totenschädeln, die hinter den Gebäuden hervortreten. Sie sind unbekleidet, doch geschlechtsneutral und weisen auch sonst keine individualisierenden Merkmale auf. Eine wichtige Quelle zur Erörterung des Phänomens ist der Glaube an sogenannte Wiedergänger, der schon seit der Antike durch diverse literarische Quellen belegt wird.²⁴ Im Gegensatz zu unserer heutigen Sichtweise war das Sterben in der archaischen Gesellschaft weniger ein Ende als ein Übergang, woraus ein grundlegend an-

deres Verständnis des Zusammenlebens mit den Toten resultierte. Es ist ein Verständnis, welches das Weiterleben und das Weiterwirken von Verstorbenen nicht ausschliesst und dadurch das Weiterführen sozialer Beziehungen auch nach dem Tod ermöglicht.²⁵

Im Zusammenhang mit der Fürbitte wurden schon im frühen Mittelalter die heidnischen Wiedergänger in christliche *exempla* integriert. Da sie zu Lebzeiten einen Fehler begangen hatten, blieben die Toten auf der Erde und baten Lebende, für ihre Erlösung zu beten.²⁶ Das Fegefeuer ist hier noch kein spezifischer Ort im Jenseits, sondern wird auf der Erde am jeweiligen Ort des Vergehens angesiedelt.²⁷ Die Tatsache, dass die Entstehung des Fegefeuers und das vermehrte Auftauchen der Wiedergänger in den *exempla* zeitlich zusammenfallen,²⁸ verweist auf einen engen inhaltlichen Zusammenhang. Lecouteux geht sogar so weit zu sagen, die Kirche habe mit der Etablierung des Fegefeuers die erste logische Erklärung der Totenerscheinungen gegeben.²⁹ Die *Legenda Aurea* spielt hier eine wichtige Rolle, da sie eine auffällig hohe Zahl an Wiedergänger-Geschichten aufweist. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Seelen

²³ Birchler, Linus: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug (Band 2, Die Kunstdenkmäler von Zug-Stadt), Basel 1959, Seite 122.

²⁴ Lecouteux, Claude: Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter, Köln 1987, Seiten 9 f.

²⁵ Wilhelm-Schäfer, Irmgard: Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Köln 1999, Seite 305.

²⁶ Lecouteux, Claude: Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter, Köln 1987, Seiten 55 f. Lecouteux führt als Beispiel die auf der augustinischen Lehre basierenden Dialogi von Gregor dem Grossen (540–604 n. Chr.) an (Gregor der Grosse: Dialogi IV, 55, hrsg. von V. Talhofer, Kempten 1873).

²⁷ Lecouteux, Claude: Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter, Köln 1987, Seite 56.

²⁸ Ebd., Seite 57.

²⁹ Ebd., Seite 12.

in der populärsten Legendensammlung des Mittelalters als extrem lebendig und körperhaft beschrieben werden, obwohl sich die christliche Scholastik stets vehement gegen die Möglichkeit einer physischen Präsenz der Verstorbenen wehrte.³⁰ Daran ist klar zu erkennen, wie gross die Diskrepanz zwischen den theologischen Dogmen und der stark von folkloristischer Tradition geprägten Laienfrömmigkeit des Spätmittelalters tatsächlich gewesen sein muss.

Zu der Kategorie der aktiven, körperhaften Toten sind auch diejenigen des Muttenzer Wandgemäldes zu zählen, die – eingebunden in eine tatsächliche Handlung – mit Waffen die realen Angreifer in die Flucht schlagen. Die nackten Körper verweisen auch auf die konventionellen

Abbildungen von Seelen, wie sie auf Fegefeuerdarstellungen (Abb. 4) zu sehen sind.³¹ Da sich die Malerei jedoch in mangelhaftem Zustand befindet und kleinere Veränderungen durch restauratorische Eingriffe nicht ausgeschlossen werden können, bleibt eine solche Interpretation fragwürdig. Die Toten weisen keine individualisierenden Attribute auf, wie sie für die Darstellung von Wiedergängern, die äusserlich nicht von den Lebenden unterschieden werden können, zu erwarten wären. Da aus der spätmittelalterlichen Bildproduktion im späten Mittelalter beinahe ausschliesslich sakrale Werke erhalten sind, ist kaum verwunderlich, dass keine bildlichen Darstellungen eines im volkstümlichen Sinne «echten» Wiedergängers existieren. Am nächsten

³⁰ Lecouteux, Claude: Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter, Köln 1987, Seiten 59 ff.

³¹ Kemp, Wolfgang: Art. Seele, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom 1994, Seite 138.



Abb. 4: Werktagsseite einer Altarretabel (unteres Flügelpaar: Fegefeuer), um 1525, Malerei auf Zirbelholz, je 81 x 73 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.

an das Thema der Wiedergänger kommt wahrscheinlich die Legende der drei Lebenden und drei Toten. Die Geschichte handelt von drei Reitern, die auf ihre toten Väter treffen, und ist im Sinne des *memento mori* als Mahnung vor dem Tod zu verstehen.³²

Alles in allem sind es mehrere komplexe Entwicklungsstränge, die in die Bildgenese der Muttenzer Wandmalerei mit eingeflossen sind. Jeder davon basiert auf komplexen gesellschaftlichen und kulturellen Hintergründen, die aus der zeitgenössischen Perspektive teilweise nur schwer nachvollziehbar sind. Da nur noch

³² Stammler, Wolfgang: Die Totentänze des Mittelalters (Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde, 4), München 1922, Seiten 13 ff.

drei weitere Darstellungen des Themas belegt sind, bleibt die Frage nach direkten Bildvorlagen für die Muttenzer Malerei schwierig zu beantworten. Die Kirchenanlage von St. Arbogast in Muttenz stellt einen grossen kulturhistorischen Wert dar. An ihr ist sehr schön zu sehen, wie das Bauliche noch heute mit dem Inhaltlichen übereinstimmt. Das gut erhaltene Ensemble aus Kirche, Wehrmauer und Beinhaus geht mit den zahlreichen Wandmalereien im Beinhaus und im Kirchenschiff eine harmonische Verbindung ein und macht noch ein halbes Jahrtausend später den spätmittelalterlichen Zustand erfahrbar.

(Aus Jahresheft 2011 der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Landschaft)

Raphael Sollberger

Die Siedlungen «Wasserhaus» in Münchenstein und «In den Gartenhöfen» in Reinach

Zwischen Individualität und Gemeinschaft – zwei unterschiedliche Wohnkonzepte des 20. Jahrhunderts im Baselbiet

Mit der Anerkennung der Schutzwürdigkeit im kantonalen Bauinventar oder einer allfälligen Unterschutzstellung eines historisch wertvollen Gebäudes ist die Arbeit der Denkmalpflege nicht getan. Ebenso wichtig wie die rechtliche und politisch legitimierte Einstufung ist der Umgang mit den Objekten im Falle einer notwendig gewordenen Sanierung, beispielsweise wenn die Erhaltung eines historischen Gebäudes eine Umnutzung – vielleicht zu Büro- oder Wohnzwecken – bedingt. Was bei wertvollen Einzelgebäuden oft multilateral – im Beisein von Eigentümern, Architekten, Restauratoren

usw. – für den Einzelfall besprochen und geplant werden kann, erfordert bei gesamtheitlich errichteten Wohnsiedlungen allgemeingültigere Richtlinien. Den Bewohnern von sanierungsbedürftigen Häusern in solchen Siedlungen muss im Vorfeld ein fundierter denkmalpflegerischer Leitfaden zur Seite gestellt werden: Wie integriert sich allenfalls eine notwendig gewordene Dachisolierung am besten in die Siedlungsstruktur?

Widerspricht ein von den Bewohnern gewünschter Dachaufbau, der Einbau eines Kamins, eine Unterkellerung oder ein neuer Anstrich womöglich der optischen