Zeitschrift: Neujahrsblatt / Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

Herausgeber: Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

Band: 147 (1969)

Artikel: Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick

Autor: Murbach, Ernst

Kapitel: II.: Die sakrale Wandmalerei

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006912

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: 02.07.2025

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

Übermalungen mit dieser Farbe verheerend auf die Malsubstanz ausgewirkt (Beispiel: das von Karl Jauslin überstrichene Jüngste Gericht an der Westwand der Kirche von Muttenz). Der Entwurf des Künstlers geschah vielfach in großzügigen Umrissen, meist mit dem Pinsel, vor allem zur Abgrenzung der nachher anzulegenden Grundtöne. Die Farbpalette zählte in der Regel wenige Lokalfarben und die Modellierung der Körper erfolgte durch zart aufgetragene Weißhöhungen und sparsam verwendete dunklere Abstufungen innerhalb des gleichen Tones. Gold wird da gebraucht, wo die von der gegenständlichen Aussage notwendige Steigerung bezweckt wird, wie beim Nimbus und den Goldschmiedearbeiten (Kronen und Geschenke der Hl. Drei Könige), jedoch weniger häufig als bei der Tafelmalerei. Der im 14. Jahrhundert eher pastose Farbauftrag geht im Laufe des 15. Jahrhunderts immer mehr zu einem dünneren über. Eine Endphase ist zum Beispiel im Jüngsten Gericht an der Beinhauswand in Muttenz erreicht (1513), wo die Farbe duftig und transparent erscheint. Gleichzeitig wechselt der Malduktus. Nun bekommt auch die Linie einen neuen Eigenwert, wie sie in der Spätgotik als Stilelement vorherrscht. Parallel zu dieser Erscheinung verläuft die Wandlung von der Symbolfarbe zur Gegenstandsfarbe, ein Vorgang, der selbstverständlich durch geistesgeschichtliche Vorgänge bedingt ist. Vergessen wir nicht, daß das handwerkliche Können der alten Meister, gestützt auf praktische Erfahrung und sorgfältige Ausbildung, mit ein Grund dafür ist, daß die Qualität der mittelalterlichen Gemälde sich meist so hervorragend erweist und daß die Bilder deshalb Jahrhunderte überdauern konnten.

II. Die sakrale Wandmalerei

Das Münster

Der bauplastische Schmuck, den die bischöfliche Marienkirche im 12. und 13. Jahrhundert erhielt, erstreckte sich vor allem auf die Kapitelle, Friese und andere architektonische Akzente. Es waren die Bildhauer, welche in Fortsetzung der baulichen Arbeiten diese Aufgaben erfüllten. Ihnen folgten die Glasmaler, die die Ausstattung der Fenster mit Glasgemälden besorgten, und erst im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts ist die intensivere Auskleidung des Inneren mit Altären und Gemälden erfolgt. Nach Wandbildern im Münster selbst zu suchen, dürfte ein wenig erfolgreiches Unternehmen sein. Beim Bildersturm anläßlich der Reformation war die bischöfliche

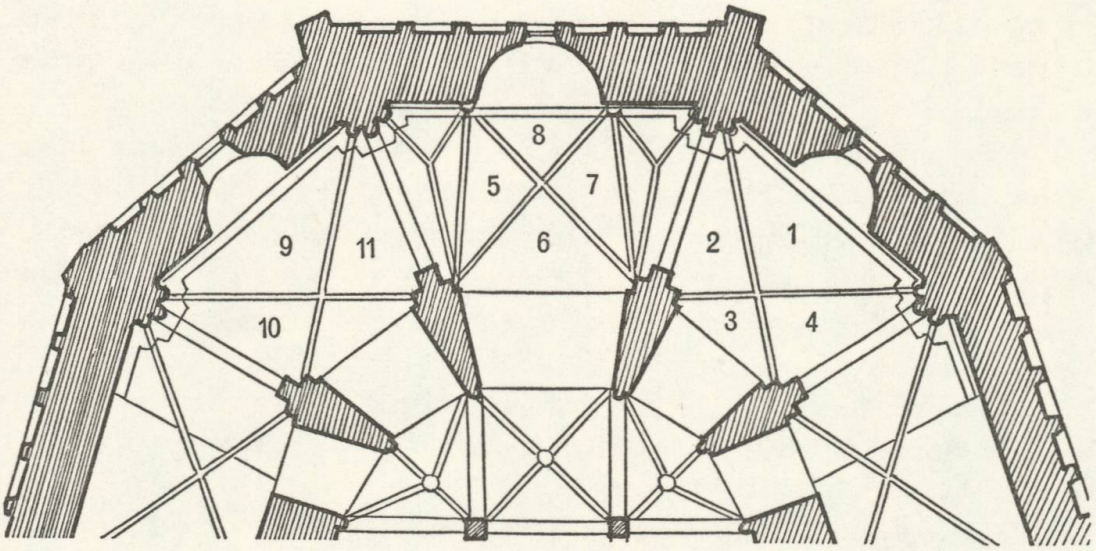
Kirche, was die Zerstörung der Ausstattung von «Heiligenhelgen» anbetrifft, das erste und wichtigste Angriffsobjekt der rücksichtslosen Menge.

Bei der Pfalzgrabung, als man die karolingische Außenkrypta freilegte, kamen farbige Bruchstücke eines Wandverputzes zum Vorschein. Darunter ist ein Mauerfragment, das in mennigroter Farbe den Buchstaben A enthält. Nehmen wir dieses bescheidene Fundstück als einen Beweis für die vorgotische Wandmalerei. In der frühmittelalterlichen und ottonischen Zeit war es üblich, unter den Gemälden Tituli anzubringen, welche als textliche Beigaben die Bilderfolge begleiteten. Das berühmteste Beispiel bietet die Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau (um 1000).

Krypta

Faßbare und heute noch sichtbare Bemalung innerhalb der kirchlichen Anlage des Münsters finden wir einzig unter dem heutigen Fußboden, nämlich in der Krypta, die nach dem Erdbeben neu eingewölbt worden ist. Auf die drei trapezförmigen Joche der östlichen Architekturabschnitte verteilen sich Darstellungen, die in unmittelbarer Beziehung zu den dort aufgestellten Altären stehen.

Den sphärischen Dreiecken der Kappen sich anpassend, malte der Künstler die Bilder so, daß sie die Fläche möglichst gut ausfüllten. Für jedes Joch hat er eine einheitliche Geschichte ausgewählt, mit Ausnahme des nördlichen Gewölbes, wo zwei Szenen der Martinslegende mit der Leidensgeschichte der hl. Margaretha kombiniert werden; ein letztes Feld bleibt dort frei. Besser als es eine schriftliche Aufzählung vermag, kann der Grundrißplan (vgl. Zeichnung) über die Anordnung der einzelnen Lebensstationen der Erzählungen Auskunft geben. Die Vorgeschichte der Maria füllt logischerweise das östliche Kreuzrippengewölbe, das achsiale Joch dagegen stellt das Leben der Mutter Gottes in den Mittelpunkt. Die apokryphe Erzählung über das Elternpaar der Maria, Joachim und Anna (1–4), enthält sehr viele Architekturelemente, vor denen sich die handelnden Figuren bewegen. Dennoch bleibt für den mit gelben Sternen besäten Hintergrund genug Platz, und im übrigen heben sich die Gestalten vom hellen Himmelszelt klar ab, so daß die Szenerie übersichtlich bleibt. Reizend, wie im Maria-Tempelgang die Treppenstufen geschickt der Gewölberippe entlang laufen. Selten dürfte die Darstellung sein, wo Maria im Kreise von Frauen an einem Webrahmen sitzt und vermutlich den Tempelvorhang herstellt. In der zugehörigen halbkreisförmigen Nische, wo einst der Annenaltar stand, ist über dem Fenster in der Kalotte der Salvatorkopf zu



Münster, Krypta. Wandgemälde aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. Verteilung in den Gewölbekappen.

Joachim und Anna: 1 Joachims Opfer wird zurückgewiesen, 2 Begegnung unter der Goldenen Pforte, 3 Geburt Mariä, 4 Tempelgang Mariä – *Marienleben:* 5 Geburt Christi, 6 Anbetung der Könige, 7 Flucht nach Ägypten, 8 Krönung Mariä – *Heiligenlegenden:* 9 Das Martyrium der hl. Margaretha; 10 und 11 Szenen aus der Martinslegende.

sehen, auf der geraden Wand daneben die Verkündigung und die Heimsuchung. Um einiges lockerer hat der Maler im Hauptjoch die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben der Maria in die Gewölbeabschnitte eingefügt (5–8): von der Geburt bis zur Krönung. Hier kann sich der Beschauer auf die einzelnen Handlungen besser konzentrieren, denn die Gruppen sitzen jeweils einzeln in den Gewölbekappen und nicht so gedrängt wie im vorigen Joch. Zu dieser Erzählung gehören auch die Malereien in der Apside, dem Platz des Marienaltars. Neben dem Fenster je fünf Apostel, Johannes und Thomas oder Matthias (mit Lanze), auf gleicher Höhe wie Maria mit dem Christuskind. Ein ausgesprochen erzählerischer Ton wird im nördlichen Joch angeschlagen (9–11). Das in ausführlichen Schilderungen dargestellte Martyrium der hl. Margaretha hat geradezu dramatischen Charakter. Es beginnt mit der Begegnung des Präfekten Olybrius mit der schönen Tochter eines Christen; auf Grund der Weigerung, den Heidenfürsten zu heiraten, wird sie in der Folge hängend geschunden, in den Kerker geworfen, nochmals aufgehängt und mit heißem Wasser übergossen und zuletzt vor den Augen des Herrschers enthauptet. Oben leitet ein Engel, der ihre Seele in den Himmel aufnimmt, über zu den drei musizierenden Engeln und Gottvater. Die Martinslegende spielt sich in den beiden Neben-

kappen ab: Als Reiter vor den Toren Amiens' teilt der hl. Martin mit einem Bettler seinen Mantel, und gegenüber heilt er Kranke. Die stilisierten Blumenbäume sind als Abbreviaturen für den Wald zu verstehen.

Entlang den Wänden der Krypta können auf Grund von Büchels Aquarellen auch Reste von romanischen Malereien festgestellt werden. Im mittleren Joch sieht man beidseits des Fensters die untere Gewandpartie eines bischöflichen Ornates. Diese Gemälde werden von den nach dem Erdbeben errichteten Gewölben angeschnitten und müssen deshalb älter sein als die Deckenmalereien. Hier sei vermerkt, daß auch diese Gemälde an den Gewölben sehr bedroht sind, denn die Farbe blättert an manchen Stellen ab, und die Gefahr besteht, daß sie verloren gehen. Wenn man sich vorstellt, daß die Räume ehemals die zugehörigen Altäre besaßen, so begreift man, daß die Malereien vor allem auf der Decke untergebracht werden mußten. Der Zusammenklang zwischen Altarplastik und Wandmalerei im Künstlerischen wie im Thematischen muß recht eindrücklich gewesen sein. Die Krypta wurde bald nach dem Erdbeben neu geweiht, weshalb man annehmen darf, daß die Gemälde um 1370 geschaffen worden sind. Die untersetzten Figuren ohne lebhafte Gebärden wirken wie ausgeschnittene Silhouetten, und im Kolorit dominiert die Lokalfarbe.

Die Niklauskapelle

Unweit der besprochenen Krypta, zwischen Münsterchor und dem kleinen Kreuzgang, befindet sich die dem hl. Nikolaus geweihte saalartige Kapelle. Sie diente dem Geschlechte der Münch als Grabstätte und muß ehemals außer den Grabplatten, die in reicher Zahl gefunden worden sind, eine Ausstattung mit Altären und Wandbildern besessen haben. Außer einer Bilddokumentation von Büchel wissen wir durch eine «Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten» von 1842 durch Jacob Burckhardt über dieses Bauwerk Bescheid. Über dem Stichbogen der Eingangsmitte, wo heute eine Orgelempore eingesetzt ist, kamen stark erloschene Heiligengestalten zum Vorschein. Es sind überlebensgroße Figuren, die im Zusammenhang mit einer Stiftung der Familie Störckler um 1400 gemalt worden sind und keinen Anspruch darauf erheben, Meisterleistungen zu sein. Ihre Bedeutung dürfte vielmehr in ikonographischer Hinsicht zu suchen sein. An der Rückwand stehen der Reihe nach die Heiligen Johannes der Täufer, Dorothea, Katharina und Christophorus, der letztere nur durch den übriggebliebenen Baumstamm zu erraten. Linkerhand, an der Schmalseite der Nische, in den Dimensionen noch gesteigert, Matthäus, über dem ein Engel schwebt (Evangelistensymbol), daneben in voller Ritterrüstung der

hl. Mauritius. Die illusionistisch gemalten Balkenköpfe unter der Nischendecke sind das einzige architektonische Beiwerk. Durch die von Büchel 1779 aufgenommenen Kopien erfahren wir von einer Kreuztragung an einer der Wände der Kapelle, von der heute keine Spur mehr zu sehen ist.

Der Münstersaal

Zwischen dem Bischofshof und Chor des Münsters, beide verbindend, liegt über dem großen und kleinen Kreuzgang der sogenannte Münstersaal. Dieser hallenartige Raum von großem Ausmaß wurde zwischen 1360 und 1380 errichtet und diente den Domherren als Refektorium, war dann während des Basler Konzils (1431–1448) für Sitzungen benutzt worden und beherbergte unter Bischof Johann von Venningen (1458–1478) die kostbare Bibliothek des Domkapitels. Diese letztere Bestimmung war Anlaß zur Ausschmückung des Saales mit Wandbildern, die in ihrer Thematik Bezug auf die Aufstellung und Gruppierung der Bücher nahmen. Der Bibliotheksgestelle wegen liegen die Gemälde zwischen den Fenstern auf beiden Längswänden entsprechend hoch. Harmonisch fügen sich die beiden (ursprünglich waren es wohl vier) hochrechteckigen Formate an der Südwand den gegebenen Raumverhältnissen ein, ebenso die vier großen Medaillons an der Nordwand. Die rein dekorativen Grisaillemalereien, welche seit 1596 die Mauern zieren, vermögen unsere Aufmerksamkeit von den figürlichen, leider stark verblaßten Rund- und Rechteckbildern nicht abzulenken. Bei näherer Betrachtung erkennen wir auf der nördlichen Wand von links nach rechts im Rundbild einen Kaiser, einen Kardinal, einen Papst und einen Mönch. Den beiden letzteren auf der Südwand gegenüber, durch Aufschriften bezeichnet, Aristoteles und Galienus, als allegorische Darstellungen der antiken Philosophie und Medizin. Im gleichen Sinn sind die Gestalten in den Tondi zu erklären: Es sind die Personifikationen der weltlichen und geistlichen Macht, je begleitet von einer juristischen und theologischen Persönlichkeit. Daraus lassen sich nach der klassischen Bibliotheksikonographie die vier Fakultäten Philosophie, Naturwissenschaft, Theologie und Jurisprudenz für den gesamten Raum ableiten. Die Bibliotheksordnung richtete sich nach diesen Bildern, wofür die Bemalung der Büchersammlung im ehemaligen Augustinerchorherrenstift von Böddeken in Westfalen ein weiteres Beispiel ist. Was die Basler Gemälde besonders interessant macht, ist, daß die Wahl der Dargestellten unter dem Einfluß der unmittelbaren geschichtlichen Vergangenheit steht, denn die Malereien sind ungefähr zwei Jahrzehnte nach dem Konzil, zirka um 1460, entstanden. Das Porträt des Königs Sigismund, der während des Konzils in Basel war, hat viel Ähnlich-

keit mit dem Antlitz des Kaisers. König David auf dem Heilspiegel-Altar wird von Julius Baum als Bildnis von Sigismund gedeutet, und der Kardinal wird durch eine Überschrift namentlich genau bezeichnet: es handelt sich um Nicolaus de Tudeschi Archiepiscopus Panormitanus (Palermo) et S.R.E. Cardinalis, den größten Gelehrten des kanonischen Rechts der damaligen Epoche, der ebenfalls als Konzilsteilnehmer in Basel war. Wohl wohnt diesen Wandbildern auch der Geist des Humanismus inne, aber die religiöse Grundstimmung aus den Tagen der Universitätsgründung wird gleichermaßen spürbar.

Barfüßerkirche
(jetzt Historisches Museum)

Bei diesem Gotteshaus aus dem 14. Jahrhundert im Stil der Bettelordensarchitektur mit dem flachgedeckten, dreischiffigen Langhaus und dem hohen, gewölbten Chor können wir uns nicht damit begnügen, nur die heute noch vorhandenen Wandgemälde zu erwähnen. Eine getuschte Zeichnung von Constantin Guise, datiert 1843, gibt uns über die frühere malerische Ausschmückung des sakralen Raumes Auskunft. Zeitlich unmittelbar darauf war der Umbau des Schiffes in ein Lagerhaus erfolgt. Auf der Innenansicht gegen den Chor sind Gemälde an der Lettnerwand und in den Zwickeln der spitzbogigen Front zu erkennen, ein weiteres Bild mit großen Figuren zwischen zwei Fenstern der Südwand über einem Nischengrab. Durch die Entfernung des Lettners und die Erweiterung des südlichen Seitenschiffes, wo Zwischengeschosse eingesetzt wurden, gingen diese Bilder verloren. Aus einem Bericht von Adolf Sarasin erfahren wir Näheres über ein Jüngstes Gericht, eine Kreuzigung und ein Bild mit Christus in der Vorhölle. Außerdem sind von den beiden ersten Werken Nachbildungen erhalten. In einem Nischengrab des Bürgermeisters Hartmann Roth (gest. 1416) ist Christus am Kreuz zu sehen, begleitet von Maria und Johannes, umrahmt von einem profilierten Spitzbogen mit Krabben. Die Rekonstruktion von Christoph Riggenbach wird noch durch ein Aquarell von J. J. Neustück ergänzt. Unterhalb der Kreuzenden sind zwei kleinere Bilder zu erkennen, die zu einer Reihe der sieben Sakramente gehören, was aus dem Abendmahl und der Taufe als Darstellungsmotiv geschlossen werden kann (um 1370). Ebenso bedeutsam dürfte das durch Neustücks Aquarell belegte Jüngste Gericht gewesen sein. Laut Urkunden in den Rechnungsbüchern stammt dieses von Peter Malenstein aus dem Jahre 1456. Eine Jungfrau Maria, un-

Zwergarkadenfries mit perspektivischen Nischen entlang der flachen Holzdecke in der Barfüßerkirche (nach E. A. Stückelberg). Ähnliche in den Kirchen St. Leonhard und St. Klara, in Augst und Blansingen.

fern der Haupttüre, muß ihres großen Formates wegen aufgefallen sein. Ein derartiges Riesenbild entsprach den Vorstellungen franziskanischer Mystik. Im Chor sah Rudolf Rahn zwischen den Fenstern thronende Kolossalfiguren der zwölf Apostel mit Christus und über den Fenstern Reste eines Nischenfrieses, der unterhalb der Decke durchgezogen war, wie ihn übrigens auch E. A. Stückelberg im Schiff feststellte und zeichnerisch aufnahm.

Der Gesamteindruck muß für eine schlichte Bettelordenskirche außerordentlich bunt gewesen sein, denn außer der schmückenden Holzdecke waren wichtige Architekturteile, wie Konsolen, farbig gefaßt.

Die Wandbilder, die an der innern Westmauer das große Spitzbogenfenster begleiten, sind heute im restaurierten Zustand wieder sichtbar. Im Kunstdenkmälerband von 1941 werden sie anhand der Aufzeichnungen von E. A. Stückelberg geschildert, der sie 1892 während der Umgestaltung der Barfüßerkirche in das Historische Museum vorübergehend gesehen und zeichnerisch festgehalten hat. Bis vor einem Jahrzehnt waren sie hinter großen Spannrahmen mit gestrichenem Segeltuch verdeckt. Der Vergleich zwischen den Aquarellkopien von E. A. Stückelberg und den nach der Restaurierung von 1960 erstellten Photos zeigt, daß trotz der reifen denkmalpflegerischen Arbeit nicht viel mehr hervorgeholt werden konnte, als vor dem Dornröschenschlaf der Bilder vorhanden war. Manche Farbpartien sind unter der Verschalung erstickt. Das Monumentalgemälde setzt sich aus sechs Bildfeldern zu beiden Seiten des Fensters zusammen. Rechts vom Beschauer in Gesimshöhe ein stürzender Reiter: die Bekehrung Pauli. Von unten nach oben zu zweit, die stehenden Heiligen Stephanus und Laurentius, Jakobus maior und ein unbekannter Heiliger, Petrus und vermutlich Paulus, im leeren Feld Johannes (?) und zuoberst die Verkündigung. Auf der Gegenseite ebenfalls der Reihe nach von unten nach oben: der hl. Martin zu Pferd (Pendant zu Paulus), Dorothea und Barbara, Margaretha und eine weitere Heilige (erloschen), Michael (?) und zuoberst die Krönung Mariä. Nach den Darlegungen von Riggenbach, basierend auf Stückelberg,

wären unter der Krönung Mariä die Geburt des Herrn und unter der Verkündigung die Darreichung im Tempel anzunehmen, unter dieser die Heimsuchung. Diese Themenfolge entspricht jedoch keiner sinnfälligen Ordnung; die inhaltlichen Lücken werden kaum je auszufüllen sein. Deshalb muß bei einer Beurteilung von dem ausgegangen werden, was noch zu sehen ist, und dies läßt den Schluß zu, daß es sich um großartige Schöpfungen handelte. Auffallend ist, daß auf der rechten Seite männliche Heilige vorkommen, auf der linken vorzugsweise weibliche. Sie stehen als Paare in den gemalten und wechselnden Arkadennischen und zeichnen sich durch eine sichere Strichführung in ihren Umrißlinien aus. Da das Fenster nicht in der Mitte der Mauer steht, sind die südlichen Nischen schmäler, und dementsprechend drängen sich die Figuren in ihren Raumkulissen, während sie sich auf der andern Seite des Fensters freier bewegen. Die architektonische Illusionsmalerei gleicht einer Bühne mit offenen Durchblicken. Auch die beiden Reiter in der untern Abschlußzone sind in solche Gehäuse eingefügt, und bei der Verkündigung oben spielt die gotische Architektur in Form der schmalen Lanzettfenster eine entscheidende Rolle. Der Variationsreichtum der Nischen nimmt auf die stehenden Heiligen Rücksicht. Aus diesem strengen Aufbau der gemalten Rahmen könnte der Schluß gezogen werden, daß die Wandgemälde in Verbindung mit der Glasmalerei der Fenster standen, deren Aufteilung mit den sechs Bildfeldern der Mauer übereinstimmt. Wie ein großer Flügelaltar muß das mit figuralen Glasgemälden geschmückte Fenster zusammen mit den Wandbildern den drei Ostfenstern auf der Gegenseite der Kirche geantwortet haben. Daß die hohen Maßwerkfenster der Barfüßerkirche einstmals wie jene in Königsfelden bunte Glasbilder enthielten, darf mit Sicherheit angenommen werden. Daher fällt es auch nicht schwer, zu erraten, woher die geschilderten Tabernakelnischen kommen: sie sind eine Übernahme der Fassadenarchitektur aus der gotischen Glasmalerei. Auch die beobachteten kräftigen Umrißlinien der Figuren erinnern an Bleifassungen der Glasscheiben.

Riggenbach hat die Wandgemälde mit 1370 bestimmt zu früh datiert, richtiger scheint die zeitliche Einstufung von Reinhardt, der das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts nennt. Dabei wird man sich auch auf die Wappenstiftungen an der dortigen Mauer um 1400 berufen können. Der Vergleich mit den Deckenbildern in der Münsterkrypta dürfte kaum haltbar sein. Es ist ausgeschlossen, daß beide Werke vom gleichen Meister geschaffen worden sind, wie Riggenbach annahm, indem er Jugend- und Alterswerk vermutete. Der Qualitätsunterschied ist derart groß, daß wir für die Barfüßerkirche einen viel reiferen und späteren Künstler als Schöpfer bezeichnen möchten.

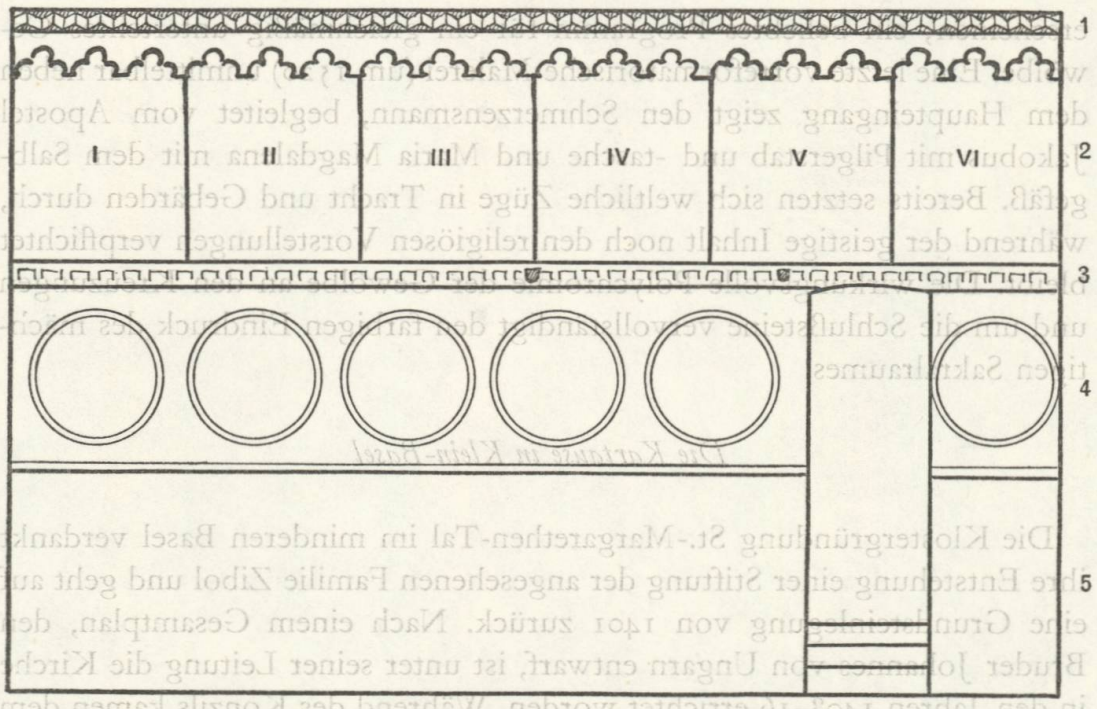
Das Gotteshaus, das uns in erster Linie der malerischen Ausstattung wegen interessiert, erlebte drei entscheidende Bauperioden, welche sich auch in der Wandmalerei widerspiegeln. Falls die Beobachtung von Riggenbach sich noch bestätigen läßt, dann würden die wenigen Farbspuren in der romanischen Hallenkrypta auf einen Schmuck aus der Gründungszeit Ende des 11. Jahrhunderts hinweisen. Ein weiteres Fundstück, das bei einer kürzlich vorgenommenen Grabung zum Vorschein kam, ist von so geringem Ausmaß, daß daraus keine entscheidenden Schlüsse gezogen werden können. Immerhin zeigt das handgroße Detail einer bemalten Mauer ein kleines rotes Teufelchen (Jüngstes Gericht?), welches aus jener Epoche stammen dürfte, da man den polygonalen Chor erstellte (3. Viertel des 14. Jhs.).

Mehr erfahren wir, wenn wir die Marienkapelle betrachten, die südlich des Chores liegt. Der erste Eindruck dürfte für den Besucher ein zwiespältiger sein, denn an Einzelheiten läßt sich nicht sehr viel erkennen. Aber die deutlich voneinander getrennten und verschieden breiten horizontalen Streifen ergeben eine derart schöne Aufteilung der Westwand, daß es sich lohnt, ein Schema dieser Wandgliederung zu zeichnen (siehe Abbildung). Der harmonische Rhythmus der Zonen, die, der inhaltlichen Bedeutung entsprechend, in ihren Maßen abgestuft sind, wird durch den Passionszyklus und den Medaillonfries (Büsten von Heiligen oder Aposteln) betont. Sämtliche Wände waren ursprünglich in der gleichen Weise bemalt und unterteilt. An der Ostmauer war, da es sich um eine der Maria geweihte Kapelle handelte, die Marienlegende dargestellt, von der nichts mehr erhalten geblieben ist. Wie der Übergang von der Geschichte der Mutter Gottes und dem Stationenweg Jesu an der Ostwand erfolgte, wo das einzige Fenster Licht in den Raum läßt, ist schwer zu sagen. Jedenfalls waren die durchgehenden Längswände für den Künstler eine ideale Malfläche. Nur die Türen schufen einen Unterbruch. Wir glauben kaum, daß wir diese Bilder überschätzen, wenn wir sie für das 14. Jahrhundert als besonders qualitätvoll und typisch erachten, selbst wenn auch altertümliche Motive wie das Faltmuster oben (Zillis) oder Medaillons auf Augenhöhe (Reichenau, Oberzell) beibehalten wurden.

Der Chor wird auf der gegenüberliegenden Seite, auf gleicher Höhe wie die Marienkapelle, von der Theobaldskapelle flankiert. Durch eine Stiftung hat der in päpstlichen Diensten stehende Chorherr Hüglin von Schönegg diese Kapelle als seine Grabstätte bestimmt. In der feierlichen Überführung der Reliquien des hl. Theobald in die Leonhardskirche 1369 sah man einen

Anlaß für die malerische Ausstattung an der Südwand. Hüglin verehrte den heiligen Einsiedler (gest. 1066) und hatte von Vicenza aus eine Reise nach Gubbio unternommen, um das Heiltum zu erwerben. In einem durch Säulen ausgezeichneten kirchlichen Raum kniet das Volk, andächtig in die Betrachtung des Heiligenbildnisses versunken. Trotz des schadhaften Zustandes können wir die feingliedrige Architektur mit der Madonna im Giebel und einige Charakterköpfe der Betenden studieren.

Was im Chor bisher an Malereien bekannt war, geht auf eine Entdeckung von E. A. Stückelberg zurück: Über dem von Lebzelter eingezogenen hölzernen Rippengewölbe konnte er eine gemalte Scheinarchitektur feststellen, die verborgen zwischen den Spitzbogen und der Decke lag. Außer einem Arkadenfries, ähnlich demjenigen in der Barfüsserkirche, sieht man an der Turmseite auf einer Breite von ca. 5 Metern eine Balkendecke, Ansätze eines Baldachins und eines Engelflügels. Inzwischen hat sich die Vermutung bestätigt, daß dieses Gemälde einst die ganze Nordwand ausfüllte: Bei der in diesem Jahr vollendeten Restaurierung fand man hinter einem Epitaph den letzten Rest dieser Malerei. Zwei Frauen und zwei Männer knieen hinter einer steinernen Empore, über die ein Damaststoff fällt. Mit diesem Teilstück wird der Sinn des Wandgemäldes über dem Dachboden irgendwie faßbar, denn es handelt sich um das Werk des gleichen Künstlers. Ohne daß wir hier auf Details eingehen können, vermuten wir aus verschiedenen Gründen die Darstellung eines Meßopfers (Gregormesse?), das sich in einer Kirche vollzieht und für welches das überdimensionierte Hochformat günstige kompositionelle Voraussetzungen schuf. In Analogie zum Südfenster in der Jakobskirche von Rothenburg ob der Tauber hätten wir uns in der unteren Zone den Priester mit der erhobenen Hostie (Elevation) vorzustellen, in der Mitte die Gläubigen und unter dem Baldachin zuoberst Gottvater oder Abraham mit den Seelen im Schoß. Für eine solche ikonographische Erklärung als Hypothese sprechen auch die beiden gemalten Statuenreste von Johannes dem Täufer und Elias, sofern die altertümliche Schreibweise auf der Konsole richtig gedeutet werden kann. Der Prophet Elias fährt im feurigen Wagen zum Himmel, und Johannes der Täufer gilt als Vorläufer des Messias, deshalb läßt sich die Verbindung zwischen diesen beiden gemalten Wandplastiken mit dem Geschehen über dem Altar in Zusammenhang bringen (Matth. 16, 14). Außerdem ist in Betracht zu ziehen, daß das Meßopfer unmittelbar neben dem Sakramentshäuschen dargestellt ist, welches rechts anschließend ebenfalls mit einem Gemälde versehen ist, das die Mannalese zeigt. Beide Sinnbilder der Eucharistie sind auch in Rothenburg miteinander verbunden. Über dem Sakramentshäuschen stehen zwei farbig kraftvolle Figuren, Petrus und Paulus. Eine Geburtsszene rechts



Leonhardskirche, Marienkapelle. Schema einer Wandbildkomposition mit verschiedenen ornamentalen Zonen. (2. Viertel 14. Jahrhundert.)

Bildstreifen: 1 Faltbandfries, 2 Passionsbilder unter Kleeblattbögen, 3 Nischenfries mit Stifterwappen, 4 Apostel- oder Heiligenbüsten in Medaillons, 5 Draperien.

Passionszyklus: I Kreuztragung, II Kreuzannagelung, III Christus am Kreuz, IV Kreuzabnahme, V Grablegung, VI Auferstehung.

vom Chorhaupt, stark verblaßt, dürfte mit den vorigen Malereien weder qualitativ noch thematisch etwas zu tun haben.

Dieses bedeutende Gemälde kann nur von einem reifen Meister geschaffen worden sein. Wenn es nicht von Konrad Witz selbst ist, käme dann vielleicht nicht auch Niklaus Rusch (Lawelin) in Frage, der zu den Werkstattgenossen von Witz gehörte und mit einer Tante des Meisters vermählt war? Lawelin starb vermutlich 1446. Man denkt unwillkürlich an die letzte monumentale Schöpfung von Martin Schongauer, das Weltgericht im Breisacher Münster, als Vergleichsbeispiel für den großen Schlußakkord im Œuvre dieses bedeutenden Künstlers.

Halten wir noch Umschau im Schiff, das Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in eine Hallenkirche für Laien umgewandelt wurde, so werden wir auf Grund der sorgfältigen Freilegung durch weitere Wandmalereien überrascht. Nochmals erscheint an der Chorwand der Zwergarkadenfries als Abschlußbordüre des ehemaligen weniger hohen Schiffes. Näher liegen die Deckengemälde im nördlichen Lettnerjoch, wo, durch die Kreuzrippen unterteilt, die vier Evangelistensymbole in wuchtigen Formen

erscheinen; ein beliebtes Programm für ein gleichmäßig unterteiltes Gewölbe. Eine letzte vorreformatorische Malerei (um 1520) unmittelbar neben dem Haupteingang zeigt den Schmerzensmann, begleitet vom Apostel Jakobus mit Pilgerstab und -tasche und Maria Magdalena mit dem Salbgefäß. Bereits setzten sich weltliche Züge in Tracht und Gebärden durch, während der geistige Inhalt noch den religiösen Vorstellungen verpflichtet bleibt. Die wirkungsvolle Polychromie der Gewölbe an den Kreuzungen und um die Schlußsteine vervollständigt den farbigen Eindruck des mächtigen Sakralraumes.

Die Kartause in Klein-Basel

Die Klostergründung St.-Margarethen-Tal im minderen Basel verdankt ihre Entstehung einer Stiftung der angesehenen Familie Zibol und geht auf eine Grundsteinlegung von 1401 zurück. Nach einem Gesamtplan, den Bruder Johannes von Ungarn entwarf, ist unter seiner Leitung die Kirche in den Jahren 1408–16 errichtet worden. Während des Konzils kamen dem Kloster reiche Vergabungen zustatten. Die weiträumige Anlage erfuhr Ende des 15. Jahrhunderts ihren endgültigen Ausbau, nachdem 1487 Hieronymus Tscheckenbürlin ins Kloster eingetreten war.

Der Besucher der Kartause war noch bis ins 18. Jahrhundert hinein am Eingangstor von den dort über den Bogen aufgemalten Heiligen empfangen worden, wie aus einem Aquarell von Emanuel Büchel hervorgeht. Beim Pförtnerhaus war über dem Scheitel des Eingangsportals eine Nische angebracht, neben der sich zu beiden Seiten je 3 Figuren vom blauen Grund abhoben, links dicht neben der Nische die vom Strahlenkranz umgebene und auf der Mondsichel stehende Madonna, hinter ihr eine unbekannte Heilige mit Buch und zuletzt ein Heiliger des Kartäuserordens, vermutlich Hugo von Lincoln. Auf der rechten Seite, der Nische am nächsten, stand Johannes der Täufer mit dem Lamm, dann folgten Hieronymus mit dem Löwen und nochmals ein Kartäuser, Hugo von Grenoble mit dem Schwan. In den beiden übriggebliebenen Zwickeln zu Füßen der Heiligen erscheinen in kleinerem Maßstab zwei Kartäusermönche in ihren weißen Kutten. Die Jahreszahl 1501 innerhalb des Tores läßt sich wahrscheinlich mit diesem Wandschmuck in Verbindung bringen. Die streng hierarchische Ordnung der Heiligen ist dadurch gewahrt, daß Maria und Johannes in der Mitte neben der Nische Platz finden, in welcher nach Riggenbach ein Licht aufgestellt war. Auch ließe sich dort ein geschnitztes Kruzifix denken.

Trotz der hohen Verehrung, welche der hl. Bruno als Ordensstifter im Mittelalter genoß, erfolgte die Heiligsprechung erst 1623. Deshalb war es

auch nicht statthaft, ihm zu Ehren Altäre aufzustellen. Um so ausführlicher konnten die Kartäuser den Heiligen dadurch ehren, daß sie ihm einen großen Wandzyklus widmeten, für den derjenige im Kloster von Vauvert bei Paris (1350) das Modell lieferte. Dem allmählichen Verblassen dieser Malereien aus dem 15. Jahrhundert im kleinen Kreuzgang der Kartause wollte man entgegenwirken, indem man diese erstmals 1711 mit Ölfarbe übermalte und 1822 nochmals erneuerte. Dadurch hat man die Grundschicht noch mehr verdorben, so daß man 1859 vorzog, die Gemälde mit Kalk zu überstreichen. Außer Büchel, von dem Zeichnungen bestehen, haben Neustück und Guise die Wandbilder kopiert. So sind wir wenigstens über die Bilderfolge in Bezug auf die Darstellungsinhalte orientiert; denn als man sie 1931 von der Tünche befreite, bot sich ein wenig erfreulicher Anblick. Der Zerfall war so weit fortgeschritten, daß verschiedene Bilder ganz verschwunden waren und bei andern die Farbschicht abblätterte. Die Restaurierung durch den Maler Paul Burckhardt konnte der bestehenden Schwierigkeit nicht Herr werden, ohne über die Konservierung hinaus den Zyklus so zu ergänzen, daß die Gemälde wenigstens lesbar blieben. Nur ein kleines Bruchstück vermittelte uns einen Eindruck des ursprünglichen und nicht übermalten Duktus der Spätgotik. Die aufgefundenen Wappen sprechen dafür, daß der Gemäldezyklus während des Konzils entstanden ist. Zudem erfahren wir aus den Urkunden, daß der kleine Kreuzgang 1441 geweiht worden ist, als die Wandbilder vollendet waren. In bezug auf die Autorschaft vermutet Riggenbach den Maler Hans Stocker, im Gegensatz zu Daniel Burckhardt, der die Gemälde Niklaus Rusch, genannt Lawlin, zuschreiben möchte, was weniger wahrscheinlich ist. Das inhaltliche Programm vermittelt uns in zeichnerischen Umrissen Emanuel Büchel, und zudem kennen wir eine freie Gestaltung des Bilderzyklus durch eine Holzschnittfolge von Urs Graf (1510). Die Gründungsgeschichte der Grande Chartreuse spielt sich auf abwechselnd quadratischen und breitrechteckigen Feldern ab und zieht sich hinter gemalten Arkadenarchitekturen durch. Den vielfigurigen Bildern wohnt jedenfalls nicht die gleiche Spannung inne, wie wir sie zum Beispiel bei Passionsdarstellungen antreffen. Ihr Wert liegt eher im kulturgeschichtlichen Gehalt, in der detaillierten Schilderung des Mönchdaseins und der beruhigenden Beherrschung und flächigen Ausbreitung der Landschaft.

Erstmals durch Emanuel La Roche wurde 1878 unter dem Lettner in der Kirche ein Wandbild mit der Kreuzigung entdeckt, welches im Zuge der Gesamtrestaurierung des Waisenhauses 1931 eine letzte Konservierung erfuhr. Auf beiden Seiten der Türe, die durch den Lettner in den Chor führt, befanden sich reich bemalte Nischen mit Kreuzigungsbildern. Es ergibt sich daraus eine Parallelität des Bildmotivs, das kaum eine merkliche Abwei-

chung aufweist. Vor dem dunklen Grund heben sich die drei Gestalten Christus am Kreuz, Maria und Johannes heute trotz des ruinösen Zustandes ab und hinterlassen dennoch eine Ahnung von der einstigen Pracht und Wirkung der Gemälde. Fraglich bleibt, ob auch hier die Zuschreibung an Niklaus Rusch, genannt Lawlin, sich halten läßt, selbst wenn die zeitliche Einordnung stimmen dürfte.

Das Klingental

Die ursprünglich weitläufige Klosteranlage im Kleinbasel, als Frauenkloster 1274 gegründet, ist noch in der Klosterkirche und im kleinen Klingental als Architektur vertreten. An erhaltenen Wandbildern blieb wenig übrig: die Geburt Christi aus dem Ende des 15. Jahrhunderts über dem Eingang zum vermutlichen Kapitelsaal im ersten Stock des Kasernentraktes und ein lebensgroßes Bild des hl. Christophorus beim früheren Durchgang zur Kirche. Wenn wir jedoch erfahren, was alles am zerstörten Kreuzgang sich befunden hatte, müssen wir das Verlorene bedauern. Wir beschränken uns darauf, in Stichworten jene u. a. Ambrosius Holbein zugeschriebenen Bilder nach Inhalten zu bezeichnen: Christus und Maria als Fürbitter vor Gott, ein Schmerzensmann, der hl. Rochus, das Pflugscharwunder (1517), das Grab der hl. Euphrosine, ein Ölberg und Einzelgestalten von Heiligen. In erster Linie wird der Totentanz im ehemaligen Kreuzgang Beachtung verdienen, soweit dies unten im Zusammenhang mit dem Predigertotentanz notwendig erscheint. Nachdem die Auseinandersetzung über den zeitlichen und künstlerischen Vorrang zugunsten des letzteren entschieden worden ist, kann uns der Todesreigen im Klingental einzig Auskunft über den Grad der Wiederholung geben. Diese zweite Fassung des Basler Totentanzes ist durch Emanuel Büchel wiederum kopiert worden und konnte deshalb vor der Zerstörung für die Kunstgeschichte als Vergleichsbeispiel herangezogen werden. (Vgl. Abschnitt über Totentanz und Todesbilder.)

Martinskirche

Die wohl älteste Kirche Basels auf dem Terrassensporn des hochgelegenen Martinkirchplatzes muß durch das Erdbeben ebenfalls gelitten haben. Der anschließend erweiterte Chor wurde 1398 geweiht und mit einem Sterngewölbe versehen. Daß die ursprünglich fränkische Anlage im Wechsel der Kunstepochen karolingische und nachkarolingische Wandbilder enthielt, darf mit Sicherheit angenommen werden. Was aus gotischer Zeit an farbiger Ausstattung der Wände auf uns gekommen ist, bleibt spärlich

genug. Außer der Zerstörung im Bildersturm werden die nach der Reformation durch die Basler Geschlechter angebrachten Epitaphien den Wandgemälden zugesetzt haben. Deshalb verringerte sich der Bestand weiterhin erheblich.

Im Schutze einer Grabnische ist an der Nordwand ein Marientod in sehr fragmentarischem Zustand erhalten geblieben (Freilegung 1928). Man wird zur Ergänzung eine farbige Kopie von J. J. Neustück aus dem Jahre 1851 beiziehen müssen, um einen Gesamteindruck von der ursprünglichen Bildkraft dieses Gemäldes zu gewinnen, wobei man die malerische Übersetzung durch den Kopisten mit zu berücksichtigen hat. Vor blauem, mit Silbersternen übersätem Hintergrund gruppieren sich die elf Apostel zu zweit und zu dritt um das Totenlager, jeder durch Gebärde, Stellung und Farbkleid in seiner Trauer differenziert. Mehr als über die Einzelheiten erfahren wir von der Komposition, die sich wunderbar in den geschwungenen Nischenbogen einfügt. In großzügigen Rüschenwolken sitzend, nimmt Christus die gekrönte Himmelskönigin in sein Reich auf. Aus der gleichen Zeit, um 1370, stammen die stark übermalten Wandbilder über der Grabnische des Petermann von Laufen: ein Ölberg und in größerem Format die Himmelfahrt Christi. Der byzantinischen Tradition gemäß, mit dem Felsen in der Mitte, den knieenden Aposteln seitlich und den in einer halben Mandorla verschwindenden Füßen Christi wird der alte Bildtypus übernommen. Inhaltlich bemerkenswert ist ein untergegangenes Gnadenbild, das ebenfalls in einer Nische vorhanden war und die Fürbitte Christi und Mariä darstellte (zweite Hälfte 15. Jh.). Am eindrücklichsten und auffallendsten präsentiert sich für den Kirchenbesucher das am Triumphbogen aufgemalte Bild mit dem Schnitter Tod und den Heiligen Martin und Laurentius. Die Datierung um 1440 läßt sich nicht nur aus dem Stil, trotz der störenden Übermalung, ableiten, sondern stützt sich auch auf ein historisches Ereignis, das Anlaß zu dieser Schöpfung wurde. Es war das Erlebnis der Pest im Jahre 1439. Zum Gedenken an dieses Schicksalsjahr während des Konzils erscheint hier über dem Scheitel des Chorbogens der mähende Tod, umgeben von einem bewegten Schriftband und den zahllosen Opfern zu seinen Füßen, die wahllos seiner Sense ausgeliefert sind. Ein durch Hicke und Fehlstellen stark beeinträchtigtes Gemälde an der Nordwand des Chores neben dem Bogen ist seines formalen und biblischen Gehaltes wegen bemerkenswert. Wohl als Schlußbild eines Christus- und Marienzyklus, der auf der gegenüberliegenden Seite angefangen hat und dem Altarhaus entlang rundherum geführt war, stellt es eine ikonographisch seltene Szene dar. Nach Johannes 19, 25–27 nimmt der Lieblingsjünger Maria nach dem Tode ihres Sohnes Jesu in sein Haus auf. Von einem neugierigen Judenknaben bestaunt, führt Johannes

die Mutter Gottes stützend nach links, wo sie im Sinne des mittelalterlichen Synchronismus bereits hinter den Fensterstäben im Hause ihres Gastgebers sichtbar wird.

Peterskirche

In ihrer Anlage spätromanisch (seit 1233 Pfarrkirche mit Chorherrenstift), im Ausbau spätgotisch, ist dieses Gotteshaus das mit Wandmalereien am reichsten dotierte von allen Kirchen der Stadt. Vielleicht ist gerade bei ihr als einem wahren Schatzhaus der Malerei wegen der Vielfalt der Gemälde und die Verteilung auf verschiedene Räume, eine Zusammenfassung nach straffen Gesichtspunkten um so zwingender. Deshalb halten wir uns an eine kurze Charakterisierung nach Epochen und Themen bei der notwendigen Konzentration auf das Wesentliche. Wer sich für Einzelheiten interessiert, wird mit Vorteil den 1966 erschienenen Kunstdenkmälerband V von Basel-Stadt von François Maurer zur Hand nehmen. Das gilt übrigens für alle kirchliche Malerei, indem wir auf das spezielle Verzeichnis am Schluß verweisen.

An der westlichen Außenwand war ehemals ein Hauptbild mit dem Schmerzensmann und Maria mit zugehörigen Wappen der Stifter und den Stifterheiligen Gerhardus und Margaretha zu sehen, zudem ein Ölberg und ein Marientod, alle aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Bilder nahmen inhaltlich bezug auf den früher umliegenden Friedhof. Im Innern wird jeder Besucher seine Schritte zum südlichen Seitenschiff lenken, wo in einer Grabnische das Meisterwerk der baslerischen Wandmalerei freigelegt wurde. Auf durchgehend mit einem Netz von gleichmäßigen Blüten versehenem rotem Grund ist in der obern Hälfte (die rechte Seite leider zerstört) die Mißhandlung Christi vor der Kreuzannagelung dargestellt: die Brutalität des Schergen, der Christus an den Haaren zu Boden zieht, dahinter Maria und Johannes sind in der Komposition dem Schwung des Spitzbogens angeglichen. Unten im Breitbild schwebt der Leichnam Christi über dem offenen Sarkophag, von den trauernden vier Frauen, Johannes, Nikodemus und Joseph von Arimathia umgeben. In der Abstufung der Schmerzensgebärden klingen Komposition und Bewegung in eins zusammen wie Ton und Wort bei einer Choralmesse. Das kleinfigurige Stifterehepaar kniet an der Front des Steingrabes. Das am Nischenbogen aufgetragene, sich wiederholende Wappen der Efringer, gehört einer zweiten Schicht an, was nicht ausschließt, daß dieser Familie die Stiftung zu verdanken ist. Auf dem Wege über Avignon gelangte die Kunst aus Siena in unsere Gegend. Als Vergleichsobjekt wird man in erster Linie die Grablegung Christi von Simone Martini (um 1284–1344 in Avignon), heute im Museum in Berlin, heranziehen. Dem-

entsprechend ist eine Datierung zwischen 1350–60 wahrscheinlich. Einer letzten Ausstattungsphase der Leutkirche gehört die hl. Dorothea unter dem südlichen Lettnerjoch an, welche Hans Dig zugeschrieben wird (um 1510).

Im Chor, einst an der Ostwand über dem spätgotischen Gewölbe, jetzt im Kunstmuseum, spannte sich über die ganze Breite des Raumes ein Verkündigungsbild mit großen Figuren, die denjenigen von Konrad Witz gleichen, so daß das Datum um 1440/50 naheliegt.

Auf dem engen Raum der Marien- oder Eberlerkapelle haben wir im ganzen grosso modo drei Schichten zu unterscheiden. 1. Die Passionsbilder an der Südwand, die oberhalb der Grabnische sich hinziehen und innerhalb des architektonischen Rundbogens enden, beginnen links mit dem Gethsemanebild, verbunden mit dem Ölberg auf gleicher Höhe, und schließen thematisch in der Kreuzannagelung, eingefügt in die Rundbogennische. Hier stand der ehemalige Kreuzaltar. Leider ist dieses letzte Hauptgemälde an der Mauer zweigeteilt, da das Mittelstück fehlt. Deshalb sind die Pharisäer und Herodes als linke Gruppe von jener der Frauen getrennt, beide Hälften andeutungsweise durch das am Boden liegende Kreuz verbunden. Auf diese Weise hat der Restaurator den Zusammenhang des Bildes veranschaulicht. 2. An der Ostwand, wo der Marienaltar ehemals aufgestellt war, sind wohl Spuren der Verkündigung, Heimsuchung und Geburt sichtbar, einzig jedoch der abschließende Marientod präsentiert sich als ein einigermaßen geschlossenes Gemälde. Darüber ein Doppelbild: Bernhardin von Siena, das Monogramm Christi hochhaltend und die Gefangenen tröstend, zuoberst der hl. Bonaventura vor einem Marienbild knieend (mit Wappen des Louis Aleman), seitlich davon eine Tauf- und Wunderszene. Die Ausmalung der Ostwand geschah zwischen 1450 und 1455. 3. Die letzte Ausmalung, welche sich dem erweiterten baulichen Zustand mit den Rippengewölben anpaßte, wurde im Auftrag des Junkers Mathias Eberler durchgeführt. Auf die räumlichen Gegebenheiten der Spitzbogen hat man Rücksicht genommen, nicht aber auf die früheren Wandbilder, die einfach übermalt wurden. In großzügiger und festlicher Art hat Martin Koch die Ost- und Südwand mit einem von Engeln gehaltenen Teppichvorhang ausgekleidet, vor dem sich im Ostbogen die Verkündigung in den beiden Hauptgestalten der Maria und des Engels Gabriel vollzieht (um 1475).

Die Martinskapelle bedarf einer Überholung. Die Befreiung von den Grabplatten wird manches Wandbild zum Vorschein bringen. Vorläufig lassen sich eine Passion in sechs Bildern und die Hauptszene der Alexiuslegende deuten.

Ein letzter Raum, die Kaplänesakristei oder Treßkammer, hat vor der Reformation eine besonders auffällige Bemalung erhalten. Zuvor jedoch

müssen wir jene Gemälde erwähnen, welche man über den Gewölben entdeckte und entfernte, weil sie sonst überhaupt nicht zugänglich gewesen wären. An der West- und Nordwand hat man Darstellungen der Anbetung der Könige abgenommen und im Kunstmuseum deponiert, während der Kreuzestod in der Hauptsache verloren ging. Der herrliche Kopf eines Königs muß von einem großen Könner geschaffen worden sein, der die zeitgenössische hohe Malschule des weichen Stils um 1400 auf weiten Reisen kennengelernt hatte. Anders wäre es nicht möglich, daß in diesem Werk sowohl Broederlam wie der Meister von Wittingau spürbar werden. Kehren wir in die gegenwärtige Treßkammer zurück, so konstatieren wir, daß der fast quadratische Raum mit Werken im Stil des spätgotischen Ausklangs ausgemalt ist. Die Anlehnungen an Kupferstichvorlagen (Schongauer), so bei den vier Evangelistensymbolen an der Decke, oder an die Malerei und Plastik der Altarkunst beim Christophorus, dem hl. Georg und bei den vielen Einzelfiguren (Nikolaus, Anna selbdritt, Hymerius, Kaiser Heinrich, Ulrich, Andreas und Mauritius) zeigen ein Epigonentum, wie es in der Epoche um 1500 häufig vorkommt. Paul Ganz hat zum Beispiel beim Jüngsten Gericht unter dem flachen Bogen an der Westwand an Michael Glaser (1497–1518 in Basel tätig) gedacht, einen Maler, der sich reichlich viel zu eigen machte, was größere Künstler vor ihm geschaffen haben.

Predigerkirche

Von einem Jüngsten Gericht an der Westwand weiß eine Nachricht auf Grund von Überresten zu berichten. Auf der Suche nach Wandbildern in der schmucklosen Bettelordenskirche aus dem 13. Jahrhundert stoßen wir im nördlichen Seitenschiff nahe des ehemaligen Lettners auf eine Stelle, wo einst der Altar des Dominikanerheiligen Vincentius Ferrerius stand. Die Heiligsprechung 1445 war wohl der Grund, weshalb man an dieser Stelle außer einem Altar Wandbilder anbringen ließ. Es ist eine schlichte Formensprache, in welcher uns Begebenheiten aus dem Leben des Heiligen erzählt werden. Der bekannte Prediger steht im ersten Bild auf einer hohen Kanzel. Daneben befinden sich zwei Breitbilder, von denen das obere die Brot- und Weinvermehrung von Lacona veranschaulicht; eine staunende Menge erlebt dieses Wunder. Die Malerei, stark beschädigt, ist von einem zarten Kolorit, einer weichen Modellierung, und die Figuren sind durch wenig Bewegung gekennzeichnet. Die Menschentypen wirken eher fremdländisch, so daß man annehmen darf, daß es sich um einen zugewanderten Künstler handelte (um 1458).

Der Totentanz, durch den Basel berühmt geworden ist, befand sich als Mauerzug entlang der St.-Johann-Vorstadt gegenüber der Nordseite des Gotteshauses. Es war eine 60 Meter lange Galerie mit einem Pultdach, die den Gottesacker abgrenzte. Als der Totentanz 1805 abgebrochen wurde, konnten wenigstens 19 Bruchstücke von Kunstfreunden gerettet werden. Wohl war die Malerei unter dem Einfluß der Witterung nicht mehr gut erhalten, doch bedeutet die Zerstörung dieses monumentalen Totenreigens einen unersetzlichen Verlust. Wir sind deshalb auf die früher hergestellten Kopien angewiesen, wenn wir den Zyklus einigermaßen rekonstruieren wollen. Eine solche Bilddokumentation verdanken wir Matthäus Merian d.Ä., da er 1621 die Todesdarstellungen in einer Kupferstichfolge verewigte. Er fand damals bereits eine übermalte Fassung vor, die in der Hauptsache auf Hans Hug Kluber zurückgeht, der sich selbst am Schluß mit dem Tod als Farbreiber dargestellt hat. Da wir motivgeschichtlich diesen Totentanz mit demjenigen des Klosters Klingental im Rahmen der ikonographischen Betrachtungen besprechen, begnügen wir uns hier mit einigen künstlerischen Aspekten. Um den Tanz von Tod und Mensch besonders hervorzuheben, beschränkt sich der Künstler ausschließlich auf das Figürliche und verzichtet auf jegliche Architektur. Vom Papst bis zum Bettler bewegen sich 39 Paare in einem unaufhaltsamen Rhythmus gegen das Beinhaus zu. Die Differenzierung der einzelnen Stände, welche nach der mittelalterlichen Ordnung eingeteilt sind, erfolgt nach psychologischen Gesichtspunkten, indem der Tod seinen Partner nachahmt und ihn seiner weltlichen Würde beraubt. Auf diese Weise hebt er die irdische Hierarchie auf. Die literarische Seite des Totentanzes kommt in den begleitenden vierzeiligen Versen zum Ausdruck, in denen das Zwiegespräch zwischen Tod und Mensch in volkstümlichem Tone aufgezeichnet ist. Die Vermutung, daß der Totentanz um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden ist und mit Konrad Witz und seiner Werkstatt in Verbindung gebracht werden kann, hat sich durch Untersuchungen an den Fragmenten bestätigt. Die Schöpfung des Totentanzes, welche die Hinfälligkeit des Daseins versinnbildlicht, mußte an sich selbst das Schicksal des Vergänglichen erleben. Auf überzeugende Weise wird hier die Wandmalerei das künstlerische Mittel, ein weitgespanntes und religiös-monumentales Thema zu bewältigen.

Theodorskirche

Das dreischiffige Langhaus mit den flachen Holzdecken ist mit Architekturmalerei außerordentlich reich geschmückt: Filigranartige Ranken und

feingliedrige Blattmuster begrenzen die wichtigsten Umrisse der Baukonstruktion. Außer dem Fragment einer Kreuzigung an der Ostwand zwischen Mittelschiff und nördlichem Seitenschiff und einigen Gemälden an den Pfeilern (Eucharius, Antonius Eremita um 1460) wird das Auge von einem riesigen Christophorus im südlichen Seitenschiff angezogen. Durch eine Restaurierung, welche mehr Ergänzungen zur Folge hatte, als in diesem Falle erlaubt waren, sind wir gezwungen die Aufnahme vor der Wiederherstellung vorzunehmen, wenn wir den Originalzustand studieren wollen. Eingespannt in eine gotische Maßwerkarchitektur reichte der Christophorus vom Boden bis zur Decke und maß ursprünglich 8,60 m. Nur die obere Hälfte ist erhalten und zeigt den Heiligen in frontaler Stellung, nach dem romanischen Typus das Kind auf dem Arm tragend. Dies im Gegensatz zu den Gewohnheiten des gotischen Riesen, wo der Knabe auf den Schultern sitzt. Ein mit Pelz besetzter Mantel, ein reich bemustertes Gewand und ein stilisierter Baum unterstützen die flächige Anlage des Riesen. Diese formale Haltung erleichtert die Datierung in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts. Durch Neustücks Aquarelle erfahren wir von einer Geburt Christi und einer Verkündigung an der südlichen Lettnerwand (14. Jahrhundert). Vermerkt seien zum Schluß ein weiterer Christophorus und eine hl. Barbara im Erdgeschoß des Südturmes, ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert.

St. Alban

In der Kirche des von Bischof Burchard von Fenis 1083 gegründeten Cluniazenserklosters dürfen wir keine Wandbilder mehr erwarten. Außer beim Bildersturm während der Reformation hat das Gotteshaus beim Erdbeben und beim großen Stadtbrand von 1417 besonders gelitten und ist erst nach 1435 neu errichtet worden. Dagegen hat uns Wurstisen in seiner Chronik berichtet, daß im Refektoriumssaal des Klosters, der ebenfalls nach dem Brand von 1417 wieder erstand, Wappen der Basler Bischöfe von 1072–1513 an den Wänden aufgemalt waren. Als erstes Wappenschild erschien dasjenige des Klostergründers und damaligen Bischofs, und die Reihe schloß mit Christoph von Utenheim. Was die heraldische Zierde interessant macht, ist, daß die Wappen von Herolden getragen wurden, deren Livreen in den Farben der jeweiligen Bischöfe erschienen. Daß diese 35 Figuren dem Saal einen farbenfrohen und festlichen Eindruck verliehen, wird uns bis ins 17. Jahrhundert hinein durch Augenzeugenberichte bestätigt, so unter anderem durch Brieffer 1546, der dem wappenkundigen Johannes Stumpf in Zürich darüber geschrieben hat. Die Nachzeichnungen verraten vor allem

im Figürlichen eine mehr oder weniger stereotype Wiederholung, wodurch die Einheit der Wandgemäldereihe gewahrt werden konnte und das Interesse sich um so mehr auf die wechselnde Wappenzierde konzentrieren konnte. Die heraldische Form der Wappen entspricht den Schilden aus der Mitte oder dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Weitere Kirchen und Kapellen

Die Elendkreuzkapelle

Einst stand vor dem Riehentor im Kleinbasel eine Wegkapelle mit einem zu Ehren des Heiligen Kreuzes geweihten Altar. Sie war für die Fremden zur Andacht bestimmt und lag deshalb an einem Hauptzugang zur Stadt außerhalb der Mauern. Nachdem der Rat 1403 einen Neubau errichten ließ, beauftragte er den Maler Hans Tiefental (Hans von Schlettstatt) damit, das Innere vollständig auszumalen. Selten sind wir über einen solchen Vertrag zwischen Auftraggeber und Künstler so gut unterrichtet, wie dies hier der Fall ist. Bis in alle Einzelheiten erfahren wir aus diesem Dokument, was die Stadtväter von ihrem Maler wünschten. Ihnen war daran gelegen, ein Meisterwerk der Innendekoration zu erhalten. Als Vorbild wählten sie die Ausschmückung der Kartause von Dijon, welche im Auftrag des burgundischen Herzogs Philipp des Kühnen von Jean de Beaumetz 1388 geschaffen worden war. Hans von Schlettstadt kannte diese Arbeit, da er seine Lehrjahre in Dijon verbracht hatte. Dieser höfische Prachtbau ist 1790 zerstört worden. Es muß sich um eine kostbare Malerei gehandelt haben, um eine höfische Pracht, für die reichlich Gold als Material aufgewendet wurde. Den Reichtum an Wanddekorationen in der Basler Kreuzkapelle müssen wir uns als gemalten Teppich vorstellen: die Musterung besteht in einem bunten Laubwerk, in welchem das Figürliche zurückgedrängt ist und höchstens in Tieren und Fabelwesen bestand. Im Vertrag mit dem Künstler wird genau vorgeschrieben, was für Farben und Motive gewünscht werden. Das macht die Urkunde besonders interessant, denn durch die vielen technischen Aufschlüsse, welche wir über das Malerhandwerk erhalten, gewinnen wir Einblick in die Werkstattgepflogenheiten eines spätgotischen Meisters.

Vermerkt sei hier, daß die Ausmalung der Kapelle 1420 vollendet war und der Künstler gleich anschließend einen weiteren Auftrag erhielt, nämlich das Reiterbild am Rheintor zu malen. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch, daß er sein eigenes Haus am Petersberg «zur Meerkatze» mit Malereien versah.

Die Kapelle zu St. Jakob

Allgemein war man von der Annahme ausgegangen, daß die Kapelle bei der Schlacht abgebrannt und erst nachher neu erbaut und erweitert worden sei. Von diesem Gedanken beherrscht, beschloß man, sie 1894 abzubrechen. Um so erstaunter war man dann, als sich herausstellte, daß der Kern des alten Baues intakt war und sogar Gemälde im Chor und an der Westwand enthalten hatte, die zum Teil aus der Zeit vor der Schlacht von St. Jakob stammten. Ein Votivbild zur Erinnerung an die Schlacht und weitere Gemälde aus der Zeit um 1485 wurden ebenfalls beim Abbruch zerstört. Wieder einmal hat ein Zeichner (Franz Baur) die ans Tageslicht getretenen Schichten von Malereien durch Skizzen festgehalten, so daß wir eine Vorstellung der ehemaligen Ausstattung gewinnen können. Daß es trotz der vielen Mahnrufe und Proteste nicht gelang, die Schlachtkapelle zu retten, war für die Basler kein Ruhmesblatt. Somit bleiben die Handzeichnungen und Aquarelle von Baur die einzigen und letzten Zeugen dieser sowohl inhaltlich wie künstlerisch interessanten Wandbemalung. Die Jakobuslegende bedeckte in zwei Bildbahnen den ganzen Chor. Erkennbar ist auf den Zeichnungen das Galgenwunder, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Bekehrung des Josias, der Gang zur Richtstätte und das Begräbnis des Heiligen, Erzählungen, die der Legenda aurea entsprechen. Der von Bild zu Bild abwechselnde rote und blaue Hintergrund und die länglichen Formen der Gesichter stimmen mit den Gemälden von Ziefen weitgehend überein, so daß Riggenbach glaubt, die Entstehung in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts festlegen zu können. Über den Fenstern waren die Evangelistensymbole angebracht. In der Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten, aus der Zeit um 1418, wird der irdischen Herrlichkeit das vergängliche Leben gegenübergestellt. Bei der Wiederherstellung des alten Baues nach der Schlacht von St. Jakob erinnerte man sich der Legende der dankbaren Toten (vgl. Abschnitt über die Todesbilder und Tafel 6). Das Aquarell von Louis Schwehr hält diese Szene fest. Ein Ölberg und zwei Heilige (Ottilie und Pantalus) zierten die Wandfläche zwischen den Fenstern. Eine Geburt Christi und eine Verkündigung tragen bereits den Stempel der Schongauerschule und müssen deshalb der letzten Malperiode angehört haben (um 1485).

Die Johanneskapelle

Das Kirchlein auf dem Münsterplatz, gegenüber der Bischofskirche im Nordwesten, war in der Hauptsache ein von Hanns von Thann errichteter gotischer Bau. Der Abbruch von 1839/40 geschah so rasch, daß der Maler

Neustück kaum Zeit fand, um sein Skizzenbuch mit Aufzeichnungen der zutage getretenen und freigelegten Wandbilder zu füllen. Die Farbskizze des Jüngsten Gerichtes konnte er deshalb erst nachträglich ausführen. An der nördlichen Längswand und nicht über dem Eingang, wie dies sonst üblich war, befand sich dieses Weltgericht. Die Aufteilung der Gemäldezonen entsprach dem traditionellen Typus des Mittelalters. Zuoberst Engel mit Posaunen und Leidenswerkzeugen, in der Mitte Christus, der beidseits von zwei Gruppen der Apostel begleitet war, wogegen Maria und Johannes zu Füßen des Weltenrichters erschienen. Die gotische Himmelspforte und die wilde Höllenwelt gegenüber im untersten Teil waren stark beschädigt, ließen aber erkennen, daß der Maler kaum von den Einflüssen eines Schongauer berührt war. Nach Riggenbach entstand das Gemälde des Jüngsten Gerichtes um 1490 und soll Hans Dig, den Schöpfer des Weltgerichtes an der südlichen Hochfassade des Rathauses, angeregt haben, das gleiche Thema zu übernehmen.

Augustiner

Für die ehemalige Kirche der Augustiner zwischen Münster und Martinskirche hat der Glasmaler und Maler Ludwig Glaser, der im Dienste des Bischofs Johann VI. von Venningen stand, Wandbilder ausgeführt. Die Ausmalung des Lettners mit 16 Gemälden der Leidensgeschichte übernahm 1512 Kaspar Koch, womit einmal mehr ein Themenkreis und eine Standortfrage innerhalb eines Gotteshauses durch eine schriftliche Urkunde festgelegt werden konnten, ohne daß wir jedoch von den Malereien selbst eine optische Vorstellung besitzen.

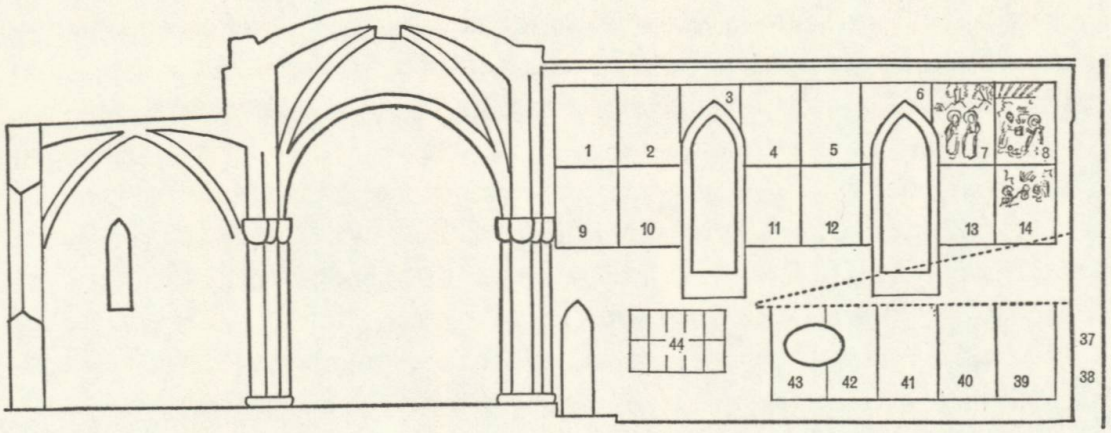
Ulrichskirche

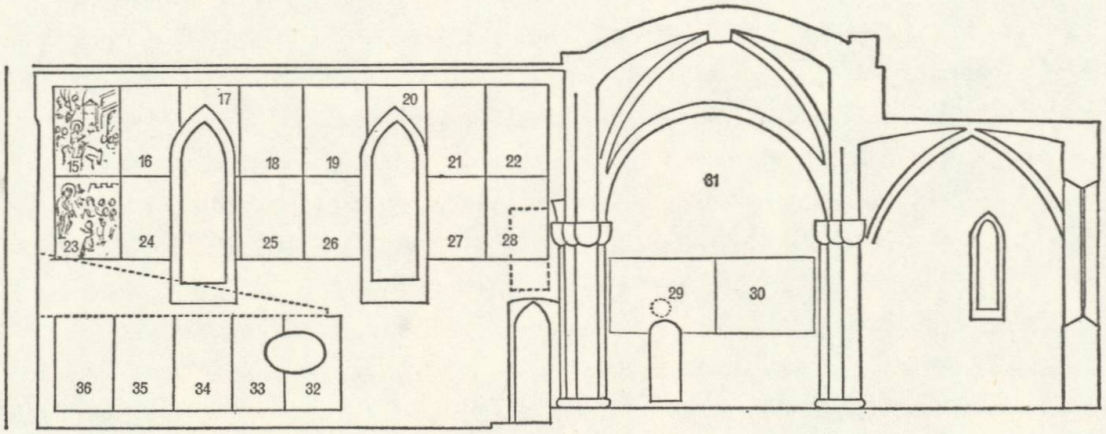
Auf der Rheinseite der Rittergasse, unweit des Münsters, befand sich dieses bescheidene Gotteshaus, das als dreischiffige Anlage mit flacher Decke in der Hauptsache um die Mitte des 15. Jahrhunderts errichtet worden ist. Vor dem Abbruch 1886/87 war es E. La Roche und E. A. Stückelberg gelungen, durch Beschreibung und durch Pausen die dortigen Wandmalereien dokumentarisch festzuhalten. Die wenigen geretteten Fragmente von Mauerteilen konnten im Kunstmuseum untergebracht werden, und sie vermögen uns eine Vorstellung vom untergegangenen Wandzyklus der Passion aus der Zeit um 1510 zu geben. Auf einer Länge von 19 Metern war die Nordwand zu zwei Dritteln mit zwölf hochrechteckigen Feldern in zwei Bildstreifen aufgeteilt, die in ununterbrochener Reihenfolge die Leidensgeschichte Jesu vor Augen führten. Vom Einzug Christi in Jerusalem über das Abendmahl,

die Fußwaschung, den Ölberg, Gethsemane, Judaskuß und Gefangennahme bis zur Geißelung ließ sich der obere Wandstreifen rekonstruieren, während vom unteren nur einige Kopfdetails übriggeblieben sind. Das eine Bruchstück vom Einzug in Jerusalem und ein weiteres vom Abendmahl genügen kaum für eine gültige Beurteilung der Meisterhand, vor allem, da nur die Grundzeichnung vorhanden ist und die Farbe vollständig fehlt. Was an diesen Mauerresten abgelesen werden kann, führt in die Richtung jener Kunst, welche Ambrosius Holbein, Baldung Grien und Urs Graf vertraten. Auffallend sind die porträtähnlichen Gesichter, ein Anflug von Renaissance, wie er der Zeit um 1509–1510 durchaus entsprach. Der Passionsmeister gehörte jedoch sicher nicht zu den großen Künstlerpersönlichkeiten des damaligen Basel.

Muttenz

Innerhalb der hohen Ringmauern, welche die Pfarrkirche St. Arbogast und das Beinhaus ganz umgeben, erwarten uns selten umfangreiche Wandmalereien. Um ein Gesamtbild zu bekommen, müssen wir jedoch Sichtbares und Verborgenes, Restauriertes und Verdorbenes auf dem Wege der Rekonstruktion verbinden. Das Gotteshaus selbst zeigt im Grundriß und im Aufbau spätromanische Züge, vor allem in den Kapitellen und Säulen des Vorchores und der Chorwand. Erst in spätgotischer Zeit ist das Schiff flachgedeckt worden (vollendet 1504), und es erhielt anschließend jene Wandbildzyklen, von denen das Jüngste Gericht an der Westwand und Einzelbilder an den beiden Seitenwänden noch sichtbar sind. Glücklicherweise steht uns eine Bildquelle zur Verfügung, die es uns ermöglicht, den ganzen Ablauf der Marienlegende an der Südwand und der Passion an der Nordwand zu ergänzen. 1888 hatte Karl Jauslin die vorübergehend freigelegten Wandbilder aufgenommen, indem er das noch Sichtbare durch Pausen nachzeichnete. Seither sind die Gemälde wieder unter der Tünche verschwunden und harren nun neuerdings der Wiedererweckung. Der aufgezeichnete Plan der beiden Längswände erlaubt uns, die Bilderfolge zu lesen. Es handelt sich um je 14 hochformatige Einzelbilder, die lediglich durch die Fenster unterbrochen werden, welche jedoch ursprünglich kleiner waren als die jetzigen, die erst im 17. Jahrhundert eingebrochen wurden. So sind die Bilder nahe der Fenster zum Teil zerstört worden und deshalb war es auch schwierig, das Programm zu vervollständigen. Von 1–14 wickelt sich das Marienleben ab, das mit Joachim und Anna beginnt und mit der Taufe Christi schließt. Auf der Gegenseite umfaßt die Passion ebenfalls 14 Gemälde (15–28).





Südwand des Schiffes. Marienlegende und Jugend Christi (1–14)

Obere Reihe: 1 Joachims Opfer, 2 Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, 3 Geburt Mariä, 4 Mariä Tempelgang, 5 Vermählung, 6 Verkündigung, 7 Heimsuchung, 8 Geburt Christi.
Untere Reihe: 9 Anbetung der Heiligen Drei Könige, 10 Beschneidung (Verkündigung an die Hirten?), 11 Flucht nach Ägypten, 12 Kindermord, 13 Der Jesusknabe im Tempel, 14 Taufe im Jordan.

Nordwand des Schiffes. Passion (15–28)

Obere Reihe: 15 Einzug in Jerusalem, 16 Abendmahl, 17 Fußwaschung, 18 Christus am Ölberg, 19 Judaskuß und Gefangennahme, 20 Christus vor Kaiphas, 21 Geißelung, 22 Dornenkrönung.
Untere Reihe: 23 Ecce homo, 24 Christus vor Pilatus, 25 Kreuztragung, 26 Kreuzannagelung, 27 Beweinung und Grablegung, 28 Christus in der Vorhölle.

Vorchor, Nordwand. St.-Arbogast-Legende (29, 30 und 31)

29 St. Arbogast wird vom König Dagobert beschenkt, 30 St. Arbogast erweckt Siegbert, des Königs Sohn, 31 Marienkrönung.

Apostelfolge. Nordwand, Westwand und Südwand des Schiffes (32–44)

32 Paulus, 33 Judas, 34 Simon, 35 Jakobus minor, 36 Matthäus, 37 Bartholomäus, 38 Thomas, 39 Philippus, 40 Johannes, 41 Jakobus maior, 42 Andreas, 43 Petrus (zwischen 43 und 44 Christus), 44 die Zehn Gebote.

Der Stil dieser Wandbilder muß in erster Linie aus den beiden erhalten gebliebenen Darstellungen der Heimsuchung (Besuch der Maria bei Elisabeth) und der Geburt Christi, ebenso am Einzug in Jerusalem auf der gegenüberliegenden Seite abgelesen werden. Die Malweise ist von einer duftigen Farbigkeit, und die Zeichnung verrät einen geübten Meister. Geht man von diesem künstlerischen Eindruck aus, so muß man annehmen, daß die Bilder in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschaffen worden sind. Eine Bestätigung dieser Datierung erhalten wir durch die Pausen von Jauslin. Unterhalb der erwähnten Zyklen waren die Apostel gemalt (32–43): Einzelfiguren mit Charakterköpfen und hochfliegenden Spruchbändern, auf denen ihr Name und das Credo aufgezeichnet waren. Auf dem Band des hl. Matthäus stand die Jahreszahl 1507. Diese Apostelreihe bildet gleichsam die Stütze des Jüngsten Gerichtes an der Westwand oberhalb der Empore. Dieses Weltgericht ist leider von Jauslin mit Ölfarbe übermalt worden, so daß wir von der ursprünglichen Qualität kaum einen Eindruck gewinnen. An der Südwand gegen den Chor hatte Jauslin acht kleine Bilder entdeckt (44), welche die zehn Gebote darstellen, ein Thema, das öfters in der Graphik, zum Beispiel bei Baldung Grien, vorkommt, in der Wandmalerei jedoch selten ist. Im sogenannten Vorchor befanden sich auf Grund der Pausen zwei Szenen aus der St.-Arbogast-Legende, und zwar an der Nordwand, die zum Turmgeschoß führt, wo einst das Armreliquiar des Kirchenpatrons aufbewahrt wurde. Die Erweckung des Königssohnes Siegbert (30) veranlaßt dessen Vater, König Dagobert I., den Bischof von Straßburg reich zu beschenken (29).

Beim Verlassen des Gotteshauses durch die Seitentüre gegen Süden, steht man direkt dem Beinhaus gegenüber, das an der Außenwand einen mächtigen Christophorus, nach einem Vorbild von Urs Graf, aufweist. Über der Türe, in schwachen Umrissen erkennbar, steht der Seelenwäger St. Michael und über dem breiten Rundfenster eine Schutzmantelmadonna. Betritt man das Innere des niederen flachgedeckten Raumes, so ist man erstaunt, an der Hauptwand wiederum ein Jüngstes Gericht zu erblicken. Dank der sorgfältigen Restaurierung durch H. A. Fischer, Bern, gewinnen wir nun einen originalen Einblick in die Struktur dieses Gemäldes, das die ganze Rückwand füllt und dessen Rahmung bereits Renaissanceformen aufweist. Im rechten oberen Winkel findet sich die Jahreszahl 1513. Die Komposition führt einen Schritt weiter in der Tiefendarstellung, und auch die Gestalten der Auferstehenden verraten einen Stil, der entfernt einem Signorelli verwandt ist. Ein behäbiger St. Michael links vom Hauptbild ist wiederum ein Hinweis auf die Bedeutung des Beinhauses. Die ganze westliche Seitenwand bleibt einem Thema vorbehalten, das in Stil und Inhalt durchaus volks-

tümlich wirkt. Es ist die Legende von den dankbaren Toten, eingebettet in eine naturnahe Landschaft: ein Dorf mit einer Festungskirche, ähnlich dem mittelalterlichen Muttenz, eine Berg- und Seelandschaft in der Manier eines Niklaus Manuel und Bäume mit Flechtgehänge im Stil der Donauschule.

Ormalingen

Die Adeligen von Thierstein, welche die bedeutende Feste Farnsburg gründeten, entfalteten im 14. Jahrhundert eine umfangreiche Bautätigkeit. Das nahe gelegene Dorf, dessen frühmittelalterliche Kirche durch das Erdbeben vermutlich gelitten hatte, zog Nutzen daraus. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts muß die Niklauskapelle erweitert worden sein. Aus dieser Epoche stammen die Wandbilder (um 1360), wohl Reste eines viel ausgedehnteren Wandschmuckes, der inhaltlich wie formal volkstümlich-bäuerliche Elemente verrät. Ein Jüngstes Gericht über der Empore im Westen und ein Drachenkampf des hl. Georg am Chorbogen gingen unter. Geblieben sind ein riesiger Feiertags-Christus und weitere isolierte Szenen und Einzelfiguren: der hl. Niklaus rettet ein Schiff aus Seenot, Christus übergibt Petrus den Himmelsschlüssel, er erscheint in der Vorhölle (diese sieht aus wie ein Backofen). Neuerdings kamen Teilstücke eines vereinfachten Jüngsten Gerichts und die Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten zum Vorschein, alles Szenen ohne logischen Zusammenhang. Unter einem alten Fenster der hl. Leonhard, Patron der Gefangenen, mit der Kette als Attribut. Als Rahmenornamente werden Rosetten, Ranken und Zickzackmuster verwendet. Die plumpen Formen sind auffallend: sie gehen auf den ländlichen Maler oder späteren Übermaler zurück. Die Schlüsselübergabe könnte geradesogut jene Szene mit dem ungläubigen Thomas sein, hätte nicht der frühere Pfarrer den Schlüssel noch mit eigenen Augen gesehen. Über das alles tröstet der monumentale Feiertags-Christus hinweg, eine ausgesprochene Symbolgestalt der Sonntagsheiligung: alle nur erdenklichen Werkzeuge des dörflichen und kleinhandwerklichen Lebens sind um den Riesen gereiht, jedes den Gottessohn verletzend, wenn es am Sonntag nicht ruht. Eine ganz einfache Formel erlaubte dem Künstler die Aufzählung von über 40 Werkzeugen, indem er die Gestalt Christi in die Länge zog und so Raum für die vielen Werkzeuge schuf. Einige Geräte sind undefinierbar, andere geläufig und verbreitet, wie Sichel, Pflug und Spindel, andere seltener, wie die Badequaste, die Broteinschieß-Schaufel und das Beerenkörblein. In England dürfte einer der Ursprünge dieses Motives liegen, zurückgehend auf ein Gedicht von William Langland aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Somit wäre die Darstellung in Ormalingen eines der frühesten Beispiele des aus dem gangbaren Typus des Schmerzensmannes entwickelten Feiertags-Christus, denn die nächsten schweizerischen Vergleichsstücke in Räzüns und Schlans gehören bereits dem Ende des Jahrhunderts an. Seltsam ist, daß Christus nicht einen Lendenschurz trägt, sondern einen einhüllenden Mantel, gleich wie die daneben stehende, leider unvollständige Maria, welche auf die Leiden Christi hinweist. Die volkstümliche Ausbeute in Ormalingen ist also reicher als die kunstgeschichtliche.

Kaiseraugst

Auf aargauischem Boden an verträumter Stelle, unmittelbar über dem Rhein gelegen, hat die christkatholische Kirche eine zeitgemäße Auffrischung des Innenraumes erlebt. Dabei erwies sich der Chor als Teil der mittelalterlichen Anlage, während das Schiff auf einen Umbau des 18. Jahrhunderts mit reicher Barockausstattung zurückgeht. In mühsamer Arbeit konnten im Chorquadrat zwei übereinanderliegende Reihen freigelegt werden, von denen die untere das Leben des hl. Gallus, die obere die Mariengeschichte erzählt. Die ursprünglich sattfarbig a secco-gemalten Darstellungen bilden heute durch das Eintönen der großflächigen Fehlstellen wieder ein Ganzes, so daß es möglich ist, das ikonographische Programm auf Grund der Originalpartien zu erschließen. Dabei ergab sich, daß eine für unsere Gegend seltene Legendenfolge des hl. Gallus sichtbar wurde. Es hat Ereignisse darunter, die vor allem das Wirken des Heiligen zum Gegenstand haben. Das Leben Mariä beginnt mit der Wurzel Jesse, dem Stammbaum Christi, festgehalten in einer entzückenden Komposition; den Abschluß bildet die Krönung. In diesem letzten Gemälde tritt Gottvater hervor, der porträtmäßig ein Nachkomme des Bartholomäus von Konrad Witz sein könnte. Damit ist auch das Stichwort für die Stilverwandschaft mit dem berühmten Maler des Heilspiegel-Altars gegeben, so daß die Datierung um die Mitte des 15. Jahrhunderts leicht fällt. Das Rahmenwerk oben entlang der Decke erlaubt freie Durchblicke in der Art eines perspektivischen Arkadenfrieses.

Rheinfelden

Nach der Zerstörung ihres Gotteshauses durch Hans von Rechberg 1448 waren die Johanniter bestrebt, der neu errichteten Kapelle einen würdigen und zeitnahen malerischen Glanz zu verleihen. Das Weltgericht schien ihnen

als Zeichen einer kampfreichen Epoche die angemessenste Darstellung zu sein. Der Maler setzte diesen Gedanken in eine dramatische Darstellung um, indem er die Hölle als eine dunkle und tiefe Schlucht schilderte, in welche die Verdammten gestürzt werden. Dieses monumentale Gemälde ist am Chorbogen zwischen Wand und Chor angebracht und dehnt sich rechts sogar auf die Seitenwand aus. Das Oltinger Bild ist gegenüber dem dramatischen von Rheinfelden geradezu brav, denn der Künstler kann sich beim letzteren nicht satt sehen an den Teufelsszenen, wo sich alles stößt, drängt, wo Satansgestalten die Menschen peinigen und foltern. Als Vorbild diente ihm hierfür das großartige Gericht im Breisacher Münster von Martin Schongauer mit den überlebensgroßen Figuren. Das erlaubt auch eine Datierung der Rheinfelder Fresken um die Zeit nach 1490. Gegenüber dem Traumschrecken der Hölle ist der Eintritt in das Paradies auf der andern Seite ohne jede Spannung geschildert. Die Engel, die zum Jüngsten Tag blasen, sind durch Himmelsgestalten mit den Marterwerkzeugen ergänzt. Eine mächtige Christophorusfigur an der innern rechten Chorwand dürfte von gleicher Hand wie das Jüngste Gericht sein, bewegter als alle bisherigen Darstellungen dieses Riesen mit einem wallenden Mantel und einem zugehörigen Landschaftsbild, reich an naturnahen Beobachtungen.

Pratteln

Wer heute die Pfarrkirche betritt, hat einen «ausgelöschten» Raum vor sich. Wer weiß noch, daß der Kampf für die Erhaltung der im Jahr 1959 aufgetauchten Wandmalereien derart heftig geführt wurde, daß der Gegner durch willentliche Zerstörung der Wandbildfragmente eine Entscheidung zuungunsten dieses kunstgeschichtlichen Dokumentes erzwang? Die Ausrechnung nach Prozenten der erhaltenen Farbschicht konnte nie gültig sein, denn Augst beweist, was sich durch Eintönung der Flächen an malerischer Einheit gewinnen läßt. Anstoß erregte damals vor allem die Mutter Gottes an der bevorzugten Stelle im Chor des protestantischen Gotteshaus. Halten wir fest, was man damals sehen konnte, um der Kunstgeschichte behilflich zu sein, da der ohnedies lückenhafte Bestand der Malereien aus dem Mittelalter uns jeden Fund wertvoll macht: Vor einem Teppichvorhang, den Engel hielten, standen zwischen den Chorhauptfenstern und an den seitlichen Wänden die Apostel, Maria und Petrus neben dem achsialen Ostfenster, begleitet und betont von der Verkündigung oberhalb des Figurenteppichs. Der Stil und der Gesichtsausdruck eines prachtvollen Engelkopfes lassen darauf schließen, daß Martin Koch, der letzte Maler

in der Eberlerkapelle der Peterskirche, Schöpfer des im späten 15. Jahrhundert entstandenen Bilderzyklus gewesen ist.

Oltingen

Die Pfarrkirche ist ein Schmuckstück in dörflicher Landschaft und eine Schatzkammer spätmittelalterlicher Wandmalerei. Man kann heute auf Grund der in den Jahren 1956–58 freigelegten und fachgemäß restaurierten Fresken eine Vorstellung von der vollständigen Bemalung des Innern gewinnen. Inhaltlich und stilistisch lassen sich, nach Wandflächen gegliedert, die folgenden Gemäldezyklen unterscheiden:

1. Nordwand, heute durch Emporeneinbau zerstört; vermutlich Passion Christi.
2. Chor, oben: Marienlegende, zwischen den Fenstern Apostel und Heilige.
3. Südwand: Legende des hl. Nikolaus von Myra, sieben deutbare Bilder.
4. Westwand: Jüngstes Gericht, darunter weitere Heilige.

Die Abfolge über das Leben Mariä beginnt oberhalb des nördlichen Chorhauptfensters und schließt mit dem Marientod unmittelbar neben der Kanzel. In die Fensterzwickel eingefügt, finden sich von links nach rechts folgende Szenen: Joachims Opfer wird verweigert (zur Hälfte zerstört); ein Engel verheißt Anna die Geburt eines Kindes; ein weiterer Engel mahnt Joachim, der auf dem Felde weilt, zu Anna zurückzukehren; Begegnung an der Goldenen Pforte; Geburt Mariä, Mariä Tempelgang; Vermählung und Verkündigung. In der ganzen Breite unter den beiden letzten Bildern, leider stark verblaßt, der Tod Mariä als Abschluß. Sämtliche Bildfelder sind oben zwischen den Fenstern durch gekonnte Scheinarchitektur verbunden. Die Gemälde lassen eine geschickte Raumverteilung und das Interesse am häuslichen Stilleben erkennen, so bei der Spanschachtel zu Füßen Annas oder der Badetonne in der Wochenstube. Humorvoll öffnet der Maler im Verkündigungsbild die Türe des Lesepultes, damit dort der Schalltopf Platz finden konnte. Die Fensterzone enthält im Wechsel von Aposteln und Heiligen eine durchgehende, gemalte Statuenfolge, wobei die Stirnwände den Aposteln, die Fensterleibungen den Heiligen vorbehalten sind. Auch das Beiwerk wird variiert: die Apostel auf der flachen Mauer stehen in einem Gehäuse mit Holzdecke und Plattenboden vor einem an einer Stange auf-

gehängten Vorhang – eine reizvolle Kulisse. Bei den Heiligen in den Fensterleibungen genügt lediglich eine Arkade, auf deren Hintergrund eine Blattranke hochwächst; darüber als üppiges Füllwerk Ranken mit Phantasieblumen. Den Auftakt zu den Aposteln bildet der Schmerzensmann, Christus, lediglich mit einem Lendenschurz bekleidet. Dann folgt im ersten Fenster das Heiligenpaar Fridolin und Michael. Auf der Wandfläche links vom achsialen Chorfenster Andreas mit dem großen Kreuz. Die Heiligen Paulus und Pankratius in den Leibungen dieses Fensters. Rechts davon der hl. Bartholomäus mit dem Messer, an den gleichen Heiligen des Heilspiegel-Altars erinnernd. Im dritten Fenster Sebastian und Antonius, der Eremit. Dann folgen rechts, als Gruppe hinter schlanken Säulen zusammengefaßt, ähnlich einer geschnitzten Altarkomposition, Matthäus mit der Lanze, Thaddäus mit der Keule, Simon mit der Säge und ein weiterer Apostel. Die restlichen Sendboten Christi befanden sich an der zerstörten Nordwand. Seitlich, rechts von der Kanzel, auf einem hochformatigen Bild, ist die Taufe Christi im Jordan zu sehen; wahrscheinlich stand hier in der Nähe der Taufstein. Das erste Fenster enthält außerdem einen Teil des alten Spitzbogenfensters, dessen Leibungen die Flucht nach Ägypten zeigen (vorzüglicher Zustand).

Über dem Taufbild beginnt die Nikolauslegende: der Kirchenpatron begibt sich als Jüngling ins Kloster. In den drei gleich hohen Bildzonen rechts des Fensters wird die Nikolauslegende fortgesetzt: die Weihe des Heiligen zum Bischof, Verteilung der Brote während einer Hungersnot. Darunter befindet sich in der mittleren Reihe die Auferweckung der drei Jünglinge, welche der unter der Türe stehende Wirt getötet hatte. Zuunterst die Geschichte vom unehrlichen Christen. In dieser volkstümlichen Erzählung wird berichtet, wie der Betrug an einem Juden zum Vorschein kam, als der Christ durch ein Fuhrwerk überfahren wurde. Dabei fielen die Goldstücke aus dem zerbrochenen Stab, den er vor dem Richter dem Juden in die Hand gegeben hatte, um zu bezeugen, daß er ihm das geliehene Geld zurückgegeben hatte. Isoliert seitlich des weitern Fensters eine Taufszene (Judentaufe?). In lockerer Anordnung spannt sich in der ganzen Breite über dem Westportal das Jüngste Gericht. Um die zentralen Hauptfiguren – Christus, Maria und Johannes – sind sechs Engel mit den Leidenswerkzeugen verteilt, alle auf kurzen Wolkenkissen. Seitlich je ein Posaunenengel. Der schmale Bodenstreifen, auf dem die Toten aus ihren Gräbern steigen, verbindet die beiden Hauptgruppen. Die Seligen als kompakte Masse betreten unter Führung von Petrus die Himmelspforte. Die einzelnen Typen, vom König bis zum Bauer mit dem Dreschflegel, sind deutlich charakterisiert. Auf der Gegenseite ziehen Teufel mit Hilfe einer Kette die zum Inferno Verurteilten in den riesigen Höllenrachen. Auch hier sind die einzelnen Per-

sonen nach ihrem Stand zu erkennen: der Papst, die Äbtissin, die Nonne, der Krieger, der Bauer usw. Eine bemerkenswerte Einzelfigur: der Teufel trägt in einer Bütte ein Liebespaar. Auf zwei breitformatigen Bildern unterhalb des Jüngsten Gerichtes sind links das Martyrium des hl. Erasmus und rechts drei Heilige dargestellt. Von Erasmus, der auf einem Holzschragen liegt, wird erzählt, daß seine Gedärme auf eine Winde gewunden wurden. Und die drei Heiligen rechts sind die für die Gegend bezeichnenderweise typischen Margaretha mit dem Drachen, Dorothea mit dem Kind, dem Körblein und den Blumen und Verena mit dem Krüglein. Die Einfassungen mit Bollenreihen und leichten Ranken gehören zur dekorativen Ornamentik.

Zwei Hauptmeister lassen sich nach Qualität und Thematik festlegen. Die Chorausmalung (Marienleben, Apostel und Heilige) stammt vom künstlerisch bedeutenderen, kompositionell und dekorativ herberen Künstler (Zschokke). Beachtung verdienen die sichere Flächengliederung, die verbindende Scheinarchitektur und die reiche Skala figürlicher Gestalten. Das Leben des hl. Nikolaus und das Jüngste Gericht dagegen müssen einem zweiten Meister zugeschrieben werden, der wohl duftiger in den Farben, jedoch schwächer in der Bildstruktur ist. Beide Künstler gehen über das hinaus, was der Meister von 1445 (Antonius-Paulusaltärchen, Kunstmuseum Basel) malerisch zu bieten vermag, sie reichen anderseits nicht an die Meisterschaft Schongauers heran. Der Herkunft nach müssen wir demnach die Maler am Oberrhein suchen, am ehesten in Basel selbst. Bei einer zeitlichen Einstufung um 1470 darf angenommen werden, daß die Chormalereien jenen des Schiffes vorausgegangen sind.

Lausen

Im rechteckigen Chor, der älter ist als das Schiff, das 1466 erbaut wurde, füllen zwei gleich große Gemälde die östliche Abschlußwand seitlich des mittleren Fensters. Gleichgewichtig in ihrem Maßstab, sind sie es vom Inhalt aus betrachtet jedoch kaum. Dem Kreuztod Christi mit Maria und Johannes steht auf der linken Seite eine Szene aus dem Leben des hl. Nikolaus gegenüber. Der Opfertod Christi nimmt somit räumlich eine gleich große Fläche in Anspruch wie die Episode aus dem Heiligenleben und wird dadurch diesem auch geistig gleichgesetzt. Für den hl. Nikolaus, den Kirchenpatron des Gotteshauses, ist ein Motiv ausgewählt worden, das zu den beliebtesten der Gotik gehörte. Der Heilige erscheint in bischöflicher Tracht und beschenkt die drei Jungfrauen mit Goldkugeln. Von diesen ist jedoch auf der linken Bildhälfte kaum etwas zu sehen; sichtbar ist nur der Vater, der hinter

der Hausmauer die Gabe in Empfang nimmt. Die leider wenig gut erhaltenen Bilder stammen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, und vielleicht kann ihre Qualität nach Vollendung der gegenwärtigen Restaurierung besser beurteilt werden, als dies jetzt der Fall ist.

Ziefen

Die Hügelkirche von Ziefen im hinteren Frenketal gibt viele Rätsel auf, stilistische und inhaltliche. Der überlieferte Bestand verteilt sich auf die westliche und nördliche Schiffspartie, da der Chor und die Südseite durch Vergrößerung des Gotteshauses im 16. Jahrhundert fallen mußten. Ein zweireihiger Zyklus zog sich der Wand entlang, von dem nur noch drei Bilder an der Turmseite einigermaßen lesbar sind: die Geburt Christi, das Gastmahl des Pharisäers, die Auferweckung des Lazarus und der Einzug in Jerusalem. Die Fortsetzung an der Nordwand bringt den weiteren Verlauf der Leidensgeschichte, und dieses Thema wird dann an der unteren Westwand zu Ende geführt, wo Christus als Gärtner (noli me tangere), die Himmelfahrt und Pfingsten dargestellt gewesen waren. Die überlebensgroße Gestalt des hl. Christophorus, nur spurweise zu erkennen, unterbricht die beiden Reihen an der Nordwand und dürfte, wenn man die andern Bilder um 1330/40 entstanden denkt, etwas früher sein. Ein eigenartig stenographischer Stil, bei welchem ein breiter, konturierender Pinselstrich die Figuren umreißt, lebt vom Wechsel eines einmal roten und einmal blauen Hintergrundes, wie ihn die Glasmalerei kennt. Er schließt gleichzeitig jeden gefühlsmäßigen Ausdruck in den langgezogenen Gesichtern mit den währschaften Nasen aus. Im Räumlichen und erst recht im Landschaftlichen übt der Künstler Zurückhaltung. Die dekorative Kraft läßt einen Maler mit sicherer Hand erkennen. Wenn in den ottonischen Wandfresken auf der Reichenau der missionierenden Tätigkeit der damaligen Zeit entsprechend die Auferweckung des Lazarus als Wundertat des Heilands auftritt, dann ist dies verständlich. Im 14. Jahrhundert ist dieses Bildthema selten geworden, woraus zu entnehmen ist, daß in Ziefen rückwärtsweisende Tendenzen wirksam sind, in Relation mit späten Werken der Weltchronik. Das trennende horizontale Band mit dem winkligen Blattkranz, in welches ein Dreiblatt eingefügt ist, konnte bisher keinen Anhaltspunkt für die Herkunft der Malerei bieten. Dagegen sind nun artverwandte Figurenmalereien in einem verlassenen Juradorf (Vermes) 1946 freigelegt und restauriert worden, die als Entdeckung einer stilnahen Malerei zu Ziefen gewertet werden müssen.

Vermes (Pferdmund)

In einem Nebentälchen zum Val Terbi, 12 km südöstlich von Delsberg liegt eine wenig bekannte Kirche. An den seitlichen Wänden des Schiffes sind mehr Wandbilder vorhanden als in Ziefen. Die beiden Bildstreifen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit den breitformatigen Szenen aus der Passion an der Nordmauer erstrecken sich über vier Einzelbilder: Abendmahl, Fußwaschung, Ölberg, Gefangennahme in der obersten Reihe, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme in der untern. Diese Folge läßt den Schluß zu, daß in der Einhaltung des geschichtlichen Ablaufes die Chronologie gewahrt ist, im Gegensatz zur «hüpfenden» in Ziefen. Diesmal dürfte die Buchmalerei als wegleitende Kunstgattung näher liegen als die Glasmalerei. In der Gestik offenbart sich viel Eigenwille, in der Kleidung der Ansatz zum Modischen (Beinlinge). Rosetten im oberen Abschlußband und farbige Sterne auf dem Bildgrund sind locker hingestreut, dazu kommt ein schülerhaftes senk- und waagrechtes Wellenband als trennendes Ornament der Bilder. Um von den Köpfen zu reden, von denen die stärkste individuelle Prägung ausgeht, so verraten sie die Familienzugehörigkeit zu den Männern und Frauen von Ziefen. Die Südwand ist lückenhafter: Anbetung und Flucht, Darreichung im Tempel und die Eltern mit dem Christusknaben (wahrscheinlich ein apokryphes Ereignis) illustrieren die Jugendgeschichte, welche in der Folge durch Mariä Tod und ein pietà-ähnliches Vielfigurenbild zur Grablegung und Auferstehung überleitet.

Blansingen

Hinter Istein bei Welmlingen im Badischen liegt Blansingen. Der in der Hauptsache spätgotische Kirchenbau besitzt ein flachgedecktes Langhaus, das vollständig mit Fresken ausgestattet ist. Von den Fensterausbrüchen abgesehen und der Partie hinter der Orgel: ein durchgehender Farbteppich mit ebensolchen illusionistischen Architekturrahmen unten und oben wie in Kaiseraugst und in den verschiedenen Stadtkirchen. In den Figuren ist die Verwandtschaft noch bestätigt, d.h. mit jener Variationsquote, die doch annehmen läßt, daß wohl die gleiche «Witz-Schule», nicht aber der gleiche Meister hier am Werk war. Um sich eine Vorstellung vom lückenlosen theologischen Programm zu machen, sei die Anordnung der Wandmalereien skizziert. Die Westwand ist dem Jüngsten Gericht vorbehalten, dem aus der Kirche Tretenden als Mahnung vor Augen führend, daß einmal der Tag des Gottesurteils kommen wird. Die Nordwand (Evangelistenseite) zeigt in

15 Bildern die Leidensgeschichte Christi, wobei der Maler selbst mit figurenreichen Auftritten gut fertig wird. Die Südwand (Epistelseite) ist der Orgel wegen auf 10 Gemälde reduziert worden und widmet sich dem Leben Petri. Am Chorbogen nördlich ist die Himmelfahrt und Pfingsten, südlich die Befreiung Petri, in beiden Fällen ideelle abschließende Geschehnisse am entscheidenden Ort vor dem Altar. An der Chorleibung schauen die klugen und törichten Jungfrauen aus dem Rundbogenfensterchen auf den Kirchenbesucher hinab, ein Gleichnis symbolisierend, das mit dem Altaropfer zusammenhängt. In den ursprünglichen Fenstergewänden stehen traditionsgemäß einige Heilige, mit denen sich die Kirche verbunden fühlt (Patronate, Stiftungen).

Tüllingen

Die schlichte Kirche gibt den Blick frei auf die Stadt Basel, deren künstlerischer Einfluß bei den Malereien des Sakramentshäuschen, das restauriert worden ist, naheliegt.

Der mittelalterlichen Sinngebung entfremdet, erkennen wir selten die Übereinstimmung von Ort und Bild. Der Platz, wo man die Hostie aufbewahrte, wird zur schmucken, plastisch verzierten Nische. Im extremsten Fall eine steinerne Monstranz, im Ausmaß einer haushohen Architektur wie z. B. im Chor des Domes von Chur, im schlichten Fall eine Verbindung von bildhauerischer Verkleidung und malerischer Umschreibung. Für die letztere Form kann kein schöneres Werk namhaft gemacht werden als dasjenige von Tüllingen. Das zum eucharistischen Opfer dienende Brot, welches im Sakramentshäuschen aufbewahrt wird, soll durch die alttestamentliche Darstellung der Mannalese eine Versinnbildlichung erfahren: «Siehe, ich will Euch Brot vom Himmel regnen lassen» (2. Mos. 16, 4). So ist das darüber angebrachte hochformatige Bild zu verstehen, in welchem Gottvater proportional größer gehalten ist als die Figuren der brotauflesenden Juden. Unter dem Sakramentsraum eine längliche Heiliggrabnische mit den drei Marien als Malhintergrund (Maria Jacobi, Maria Magdalena und Maria Salome). Die zeitliche Einordnung dürfte mit 1480 umschrieben sein.