

Zur Ikonographie

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Neujahrsblatt / Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigem**

Band (Jahr): **147 (1969)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

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.

(zwischen 1487–90). Das Bruchstück wird heute im Historischen Museum aufbewahrt. Die Vorliebe für dieses vegetative Füllwerk findet in den zeitgenössischen Kupferstichen des Meisters ES, Martin Schongauers oder Israel van Meckenems ihren Ausdruck. Vorhangmalereien dieser Art waren im Grunde künstlerischer Ersatz für gewobene Teppiche, dienten jedoch ausschließlich einem Schmuckbedürfnis, ohne die Aufgabe der Warmhaltung der Zimmer zu erfüllen. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten aus dem frühen 14. Jahrhundert und dem spätgotischen Beispiel lassen sich die verschiedenen Stufen einer Verkleidung mittelalterlicher Wohnräume denken.

IV. Zur Ikonographie

Das Leben Christi

Im Mittelpunkt der Themen aller mittelalterlichen Kunst steht das Leben und Wirken Christi. Die Szenenfolge von der Geburt bis zum Kreuztod und in Fortsetzung der Heilsgeschichte bis zur Himmelfahrt wird auf Grund der Evangelien erzählt. Außer der Bibel bilden die vielen literarischen Dichtungen des Mittelalters, welche sich mit dem Leben Christi befassen, eine weitere Grundlage für die bildende Kunst. In der Regel wird die Leidensgeschichte als eine in sich geschlossene Bilderfolge betrachtet, vor allem in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts, wo sie das beherrschende Thema wird. Analog zu den Flügelaltären mit Passionsschnitzereien und gemalten Szenen nach den Offenbarungstatsachen des Neuen Testaments bringt die Wandmalerei jeweils eine bestimmte Auswahl der Geschehnisse. Während äußere Bedingungen wie das Bildformat eine Gleichheit der Darstellungen erfordern, richtet sich die inhaltliche Auslese weitgehend nach der Zeitstimmung und dem Frömmigkeitsbewußtsein jeder einzelnen Epoche. Die optische Vergegenwärtigung der Leidensstationen und des Opfertodes werden auch im Gottesdienst durch die liturgische Handlung offenbar.

Wenn wir nachfolgend wiederum von jenen Werken ausgehen, die uns in der Wandmalerei in und um Basel zur Verfügung stehen, dann können wir trotz des reduzierten Bestandes entwicklungsgeschichtliche Wandlungen verfolgen. Diese geistigen Verschiebungen und Verlagerungen vollziehen sich im Laufe von anderthalb Jahrhunderten und lassen, summarisch betrachtet, den Übergang vom vielschichtigen Erzählen bis zur strengen Auswahl der Lebensstationen erkennen. In Ziefen zum Beispiel – so viel läßt

sich trotz des unvollständigen Erhaltungszustandes feststellen – kann das Leben Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt durchgehend verfolgt werden. Diese ununterbrochene Bilderreihe umfaßte die wesentlichsten Ereignisse aus dem Leben Christi. Interessant ist jedoch, daß zum Beispiel die Auferweckung des Lazarus in den Zyklus aufgenommen worden ist, eine Episode die vor allem in ottonischer Zeit weit verbreitet war, wie die Wandgemälde in der Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau beweisen. In dem Grade, in welchem die missionarische Aufgabe des Christentums in den Hintergrund tritt, wird auch mehr und mehr im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts auf die Darstellung der Wundertaten Christi verzichtet. Es wird sich nämlich zeigen, daß die Passion als einheitlicher Zyklus in der Spätgotik immer mehr zum dominierenden Bildmotiv wird. Die sechsteilige Passionsfolge in der Keppenbachkapelle der Peterskirche schließt mit dem Tod am Kreuz, einem Bild, das das gleiche Format besitzt wie alle andern. Eine klare Trennung zwischen den Leidenstationen und dem Hauptbild mit Christus am Kreuz bleibt der Altarkunst vorbehalten, wo die symmetrische Anordnung eine thematische Steigerung gegen die Mitte hin erreicht. Dort befindet sich in der Regel die Kreuzigungsgruppe. Und noch eine weitere Gliederung inhaltlicher Art bringt das 15. Jahrhundert. So werden zum Beispiel in der Kirche von MuttENZ die Jugendgeschichte mit der Marienlegende und der Leidensweg Christi genau voneinander geschieden. Auf der Südseite liegt das Marienleben, das bis zur Vorgeschichte mit Joachim und Anna zurückgeht, über die Jugend Jesu bis zur Taufe führend. Ein einheitliches Bildprogramm mit deutlichen Anfangs- und Schlußakzenten. Dementsprechend enthält die Nordwand eine Themenfolge, die ausschließlich der Passion gewidmet ist, die mit dem triumphalen Empfang beim Einzug in Jerusalem beginnt und mit dem Abstieg in die Vorhölle endet. Soweit sich die Bilderreihe rekonstruieren läßt, fehlt jenes Hauptbild mit Christus am Kreuz. Durch diese Tatsache wird eine Beobachtung bestätigt, wie man sie bei vielen Wandgemälden machen kann. Um dem zentralen Ereignis der Kreuzigung ein besonderes Gewicht zu geben, wird der Opfertod gleichsam aus der Bilderreihe herausgenommen und in die Altarkunst aufgenommen, wie wir dies bei der Schilderung eines spätgotischen Altarschreins bereits erwähnt haben. Somit ergibt sich eine Relation zwischen Malerei und Plastik. Außer dem Kreuzaltar läßt sich zum Beispiel denken, daß ein Kruzifix am Chorbogen dieses Hauptthema übernimmt. Die Verselbständigung der Bildidee des Opfertodes findet übrigens in den vielen kanonischen Gruppenbildern mit der Kreuzigungsdarstellung ihren Ausdruck, von denen hier jene an der Lettnerwand in der Kirche der Kartause erwähnt sei.

Der Schmerzensmann

Die stehende Gestalt Christi mit den vorgezeigten Wundmalen, der Dornenkrone und den Leidenswerkzeugen (*arma Christi*) findet als Andachtsbild seit dem 14. Jahrhundert stets mehr Beachtung. Büchel berichtet uns nicht nur in Worten von einem überlebensgroßen Schmerzensmann in der Münstergruft «gegen Mitternacht», sondern hat uns auch eine Nachzeichnung davon hinterlassen. Aus dieser geht hervor, daß Christus in einem hochrechteckigen und blaugrundierten Rahmen steht und von Leidenswerkzeugen umgeben ist. In Oltingen treffen wir ihn im Verein mit den Aposteln im Chor an. Zu dieser Zeit hatte sich bereits die Graphik vielfach dieses Sujets angenommen; der Leidensmann ist in der Regel nur mit einem Lendenschurz bekleidet und tritt als Einzelfigur ohne Beiwerk auf. An der Westfassade der Peterskirche befand sich einst eine Malerei mit dem Schmerzensmann und der trauernden Maria. Von diesem meisterhaften spätgotischen Werk zeugt einzig noch ein Mauerfragment, das im Historischen Museum aufbewahrt wird und das dornengekrönte Haupt in einer späten Fassung aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts zeigt. Dazu gehört das entsprechende Pendant mit dem Antlitz der Maria.

Das Jüngste Gericht

Das gewaltigste Thema der christlichen Kunst fußt auf den Bibelstellen Johannes 5, 28f; Lukas 21, 25 und Matthäus 24, 30f. Da, wo der richtende Christus mit dem Schwert und Zweig im Munde dargestellt ist, wie zum Beispiel in der ehemaligen Johanneskapelle, bezieht sich dieses Bild auf die Bibelstelle in der Offenbarung des Johannes 1, 16. Von der ottonischen Kunst über die Romanik bis zur gotischen Kathedralplastik an den Portalen, kann sich das Jüngste Gericht auf eine lange Tradition berufen, die auch formgeschichtlich verbindlich bleibt. Die ikonographischen Gesichtspunkte haben sich über Jahrhunderte hinweg kaum verändert. In und um Basel klingt das Weltgericht in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch mehr als ein Dutzend Darstellungen aus, die in der Regel auf einer Einteilung in drei Zonen beruhen. Die Grenzen zwischen den waagrechten Zonen werden im späten Mittelalter aber immer mehr verwischt. Im Zentrum der Himmelszone sitzt der Weltenrichter. Neben oder über ihm schweben Engel, die durch Posaunen den Jüngsten Tag ankündigen. Eine zweite Horizontale läßt sich mit Hilfe der fürbittenden Gestalten der Maria und des Johannes und der Apostel als Beisitzer festlegen. Der unterste Bereich wird von den

Auferstehenden eingenommen; zur Rechten des Weltenrichters führt Petrus die Seligen ins Paradies, während zu seiner Linken die Verdammten von den Teufeln in den Höllenschlund getrieben werden. Außer dem Gemälde im Rathaushof und dem vereinfachten Jüngsten Gericht in der Treßkammer der Peterskirche sind alle städtischen Weltgerichtsdarstellungen untergegangen, so daß wir uns an jene Beispiele halten, die in der Umgebung von Basel zu finden sind. Die zwei großartigsten Endlösungen treffen wir im Beinhaus in Muttenz 1513 und in der Johanniterkapelle in Rheinfelden an. Das früheste und volkstümlichste Jüngste Gericht begegnet uns in Blansingen.

Totentanz und Todesbilder

Wie viel ärmer ist Basel, seitdem es die Sehenswürdigkeiten der beiden Totentänze nicht mehr besitzt. Der spärliche Nachlaß besteht einzig noch in den 19 stark übermalten Mauerbruchstücken mit Halbfiguren des Prediger-Totentanzes im Historischen Museum. Die zweite Überlieferung ist ebenso wenig authentisch und besteht aus Kopien, Nachbildungen und Umformungen. Es sind Holzschnittfolgen, wie jene von Hans Holbein d. J., die zum Beispiel nur gegenständlich etwas mit den Wandmalereien zu tun haben, denn sie sind eigene Erfindungen des großen Meisters. Dagegen haben die Stiche von Merian (Prediger-Totentanz) und von Büchel (derjenige im Klingental) immerhin quellenmäßigen Wert, wenn auch beide Künstler den veränderten Zustand festhalten, den sie damals vorgefunden haben. Der ältere Totentanz an der ehemaligen Friedhofmauer des Predigerklosters (um 1440) und der nach diesem kopierte im Kreuzgang des Klingentalklosters (um 1450 von François Maurer und um 1480 von Riggenbach datiert) haben in der Folge die Kultur- und Kunstgeschichtsforschung beschäftigt und eine umfangreiche Literatur hervorgebracht. Die auf den Originalzustand zurückgeführte Untersuchung, welche mit Hilfe der neuesten Restaurierungsmethoden an einem Wandstück vorgenommen worden ist, dürfte der Anlaß zu weiteren Forschungen sein. Den Boden für die Todesvorstellung hat das Jüngste Gericht selbst geliefert. Es ist deshalb nicht von ungefähr, wenn spätere Holzschnittpublikationen als Eingangsbild das Weltgericht dem Totentanz voranstellen. Die Verweltlichung des Jüngsten Gerichts durch das Auftreten des Todes als schauerliche Skelettgestalt ist durchaus eine Schöpfung des 15. Jahrhunderts. Der Gedanke des Memento mori als Gespräch zwischen dem Dichter und dem Tod ist jedoch älter. Wir finden die Idee in Spruchreihen einer elsässischen Handschrift bereits im 13. Jahrhundert. In der schönsten Ausprägung kommt das gleiche

Motiv beim Ackermann von Böhmen vor. Realistische Bilder der Vergänglichkeit hat bereits Konrad von Würzburg als Klage über die rasch enteilende Zeit verfaßt. Solange das ganze Trachten auf den Tag des Jüngsten Gerichtes mit jenem entscheidenden Urteil zur Einkehr in das ewige Leben oder zum Sturz in die zeitlose Verdammnis gerichtet war, hat der mittelalterliche Mensch die Schreckensgestalt des Todes in der Darstellung verabscheut. Erst eine verbürgerlichte Welt konnte die Gestalt des Skelettes als Sinnbild für den Tod prägen. Deshalb hat das hohe Mittelalter lange gezögert, das Todesgerippe in die Kunst aufzunehmen.

Merian und Büchel haben dafür gesorgt, daß der Basler Totentanz nie mehr in Vergessenheit geraten konnte. Auf diese Weise lebt er in Miniaturform der Graphik und der Buchillustration fort. Kulturgeschichtlich betrachtet, war es ein langer Weg, bis der mittelalterliche Künstler den körperlichen Zerfall des Menschen bildlich festzuhalten wagte. Eine der Voraussetzungen war die dramatische Dichtung. Als Schauspiel wurde die Gewalt des Todes über den Menschen mit dem Reihentanz und den Wechselreden zwischen Tod und Mensch vor den Kirchen aufgeführt. Ein solcher Danse macabre hatte in Frankreich jeweils am Gedächtnistag der unschuldigen Kindlein stattgefunden. Die Übertragung dieses Totentanzes auf die Kirchhofmauer ist in Paris, Angers, Amiens, Dijon und Rouen vorgenommen worden und geht zum Teil bis in die Zeit um 1400 zurück. Durch das paarweise Auftreten der Figuren war es später möglich, die Ordnung nach Ständen der Gesellschaft vorzunehmen. Angefangen beim Papst und Kaiser, holt sich der Tod jeden einzeln, indem er sich in den Gebärden den Persönlichkeiten und deren Rang und Gewohnheiten anpaßt. Eine andere Wurzel des Totentanzes wird in der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten gesehen, (Fresko an der Mauer des Campo Santo in Pisa, nach 1350). Der Totentanz war vor allem ein Anliegen des Prediger- und Dominikanerordens. In Straßburg entdeckte man 1825 einen mittelalterlichen Totentanz im dortigen Kloster der Dominikaner. Ein weiteres Beispiel stellt der Berner Totentanz von Niklaus Manuel dar, der 1515/16 als spätes Beispiel entstanden ist. Eines der berühmtesten Monumentalgemälde des Todesreigens besaß Frankreich in La Chaise-Dieu (Haute-Loire).

Eine Abwandlung dieser Totentanzidee, welche zwischen Tanz und Gericht die Mitte hält, kann in dem Sensenmann am Chorbogen der Martinskirche gesehen werden. Ganz aus der zeitgeschichtlichen Situation entstanden, wirkt hier das Erlebnis des Schwarzen Todes nach. Im Jahre 1439, während der Konzilstagung in Basel, hat die Pestseuche einen großen Teil der Bevölkerung hinweggerafft. Der Tod tritt deshalb nicht einem einzelnen in tänzerischer Begegnung nahe, sondern er mäht als Schnitter unbekümmert

eine große Schar nieder. Der volkstümliche Einschlag ist nicht zu verkennen. Und einen Schritt weiter ins Reich der Legende und der volkstümlichen Literatur führt die Darstellung von den dankbaren Toten, die in der Schlachtkapelle von St. Jakob und im Beinhaus von Muttenz gemalt wurde. Hier zeigt sich auch, wie nun die Phantasie einen viel weiteren Spielraum erhält, indem die Legende nach Gutdünken vom Künstler ausgeformt wird und das Bildschema nur ganz wenige traditionelle Züge aufweist. Erzählt wird die Geschichte jenes Ritters, der von Räubern überfallen wird. Er flüchtet in den Friedhof, und nun steigen die Toten aus ihren Gräbern, mit Sensen, Gabeln, Armbrust usw. bewaffnet, und vertreiben seine Feinde. Es ist dies der Dank der Toten dafür, daß der Rittersmann jeweils ein Pater-noster für sie gebetet hatte, als er beim Gottesacker vorbeiging.

Heiligenlegenden

Mit dem seit 1471 in zahllosen Drucken erschienenen Sammelwerk über «der Heiligen Leben, Sommer- und Winterteil» findet das vielfach verstreute Legendenbuch des Mittelalters eine weite Verbreitung im Volk, wie sie die um 1280 in Italien von Jacobus de Voragine verfaßte Dichtung nie hat erreichen können. Wohl hatte die geistliche Literatur die Legende als Stoff für die Versdichtung reichlich ausgeschöpft, aber diese Werke waren nicht über eine bestimmte Bildungsschicht hinaus bekannt geworden. Die in schlichter Prosa gehaltenen Erzählungen über das Leben der Heiligen legten Zeugnis für ein aufstrebendes Bürgertum ab. Um den historischen Kern, der in jeder Legende steckt, sind mehr und mehr zusätzliche Wunder-taten gewoben worden. Einer der letzten Erneuerer der christlichen Legenden-schöpfung lebte in Basel und fand seine Ruhestätte im Magdalenenkloster zu den Steinen: es ist Konrad von Würzburg, der in höfischem Stil drei Legenden über die Heiligen Alexius, Pantaleon und Nikolaus geschaffen hat, die teils bis zu 4500 Verse zählten. Ein Fragment über die hl. Dorothea wird ihm ebenfalls zugeschrieben, womit eine legendäre Gestalt, welche in Basel durch viele Werke der bildenden Kunst bekannt ist, literarisch belegt wird. Auch in der Wandmalerei ist sie hier häufig vertreten. Im Zentrum der Heiligengeschichte steht der Märtyrertod, der auch für die Wahl des Attributs maßgebend war. So hat die hl. Dorothea, als sie das Todesurteil erwartete, den Wunsch ausgesprochen, aus dem himmlischen Garten Rosen zu erhalten, worauf ein schönes Knäblein ihr in einem Körbchen Blumen brachte. Aus dem bunten Kranz der legendären Persönlichkeiten seien hier einige, die für unsere Stadt typisch sind, vorgestellt.

Die *Alexius*legende ist von Konrad von Würzburg auf Bestellung von zwei bekannten und angesehenen Stadtbürgern, Johannes von Hermeswil und Heinrich Iselin, verfaßt worden. Als Sohn eines edlen und reichen Römers verläßt Alexius am Hochzeitstag, an dem er einer Verwandten des Kaisers angetraut werden soll, Elternhaus und Vaterstadt. Er kehrt später unerkannt in sein Heim zurück, wo er arm und von der Dienerschaft verhöhnt in einem Winkel unter der Treppe haust und von Mildtätigkeit lebt. Erst nach seinem Tode wird seine Herkunft erkannt und sein heiliges Leben offenbar. Wie der fromme Bürger zu Ehren seines Heiligen ein Bild bestellen konnte, so konnte er ihn auch durch eine Dichtung ehren lassen. So geschah es auch im Falle der Alexiuslegende, die in Basel zweimal dargestellt wird und für welche der Text des in Basel wirkenden Dichters Konrad von Würzburg wohl die Anregung bildete. Das eine Gemälde im Klingentalkloster ist durch eine Nachzeichnung von Emanuel Büchel belegt. Ein weiteres Bildfragment um dieses Legendenmotiv taucht in der Keppenbachkapelle der Peterskirche auf und zeigt in schwachen Farbspuren die Treppenanlage mit dem darunterliegenden Alexius.

Hl. Euphrosyne. Nach der Legende ist sie eine der 11 000 Jungfrauen, welche zu Köln den Martertod erlitten. Als Herzogstochter und Verwandte der hl. Ursula wird sie seit 1155 in Köln erwähnt, wo auch ihr Leib ruhte. Seit ungefähr 1448 werden Reliquien von ihr im Klingentalkloster aufbewahrt. Die Verehrung ist nach 1452 durch einen Ablass des Papstes Nikolaus V. für die Besucher des Klosters von Klingental durch zahlreiche Angaben urkundlich bestätigt. Besonders hervorgehoben wird eine kostbare Fassung, die für ihr Haupt geschaffen worden ist.

Nach Bedeutung und Zahl seines Vorkommens steht der *hl. Christophorus* an der Spitze aller Heiligengestalten der Wandmalerei. Diese Feststellung deckt sich auffallend mit jener ausgeprägten Tendenz zur Monumentalität. Die Eigenschaft konnte natürlich am besten durch die Darstellung eines Riesen erfüllt werden. Inwieweit geistige und kultische Momente hier eine Rolle für die Bevorzugung dieses Motivs im späten Mittelalter mitspielen, müßte einmal untersucht werden, denn mit dem Aufkommen der bürgerlichen Stände im Kampf mit dem Adel könnte die Kunst ein solches sichtbares Zeichen für die Auseinandersetzung zwischen den Kleinen und den Großen gebrauchen. Was sich an formalen Wandlungen von der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts ablesen läßt, ist Kennzeichen für die Entwicklung der künstlerischen Absichten. Wir zählen auf unserem Gebiet ein gutes Dutzend dieser heiligen Riesen während dieser Zeitspanne, die unbekannt und verlorenen Bilder nicht miteingerechnet. Im Kern der Legende verbirgt sich ein altes Märchen-

motiv von der Suche nach dem Stärkeren. Die Erzählung beginnt damit, daß der Riese Offerus einem König dient, den er als den größten Herrscher betrachtet. Als er jedoch erkennt, daß dieser bei der Nennung des Teufels sich bekreuzigt, will er dem Satan als dem noch größeren seine Dienste anbieten. Nachdem er aber des Teufels Furcht vor dem Gekreuzigten erfahren hat, will er einzig Gott dienen. Ein Einsiedler überzeugt ihn davon, daß dies am besten dadurch geschehen kann, daß er auf seinem Rücken Menschen über einen Fluß trägt. Eines Nachts bringt er das Christuskind hinüber und erfährt dabei, daß er die ganze Last der Welt getragen hat. Durch das Untertauchen im Fluß vollzieht sich an ihm die Taufe, und das Wunder des grünenden Stabes, auf den er sich gestützt hat, ist eine Bekräftigung dieser Taufe.

An erster Stelle einer chronologischen Reihenfolge wären jene riesigen Köpfe im Kloster Schöntal bei Langenbruck, in der Kirche von Ziefen und in der Theodorskirche von Basel zu nennen, die dem frühen 14. Jahrhundert angehören. Diese ersten Darstellungen lassen vermuten, daß die Gestalt die ganze Mauerfläche vom Boden bis zur Decke beanspruchte. Leider läßt der unvollkommene Zustand (Kopf oder Halbfigur sind lediglich sichtbar) keine weiteren Schlüsse über das Aussehen des Riesen zu. Zwischen diesen frühen Fassungen und den nachfolgend späteren liegt ein kunsthistorisches so wichtiges Werk, wie die Tafel von Konrad Witz in der öffentlichen Kunstsammlung, wo die landschaftliche Umgebung neue realistische Formen annimmt, die in der Folge auch bei den Wandgemälden mehr und mehr Anklang finden. Die Zurückhaltung bei der Wahl des Naturausschnittes und die Konzentration auf die Riesengestalt bleiben aber bis zuletzt bestehen, selbst wenn, wie in Rheinfeldern (Johanniter-Kapelle) oder in Muttenz (Beinhaus), die Freude an der Schilderung der Gegend wach wird. Das maßstäblich kleine Gemälde mit dem hl. Christophorus in der Treßkammer der Peterskirche scheint bestimmt durch die Tafelmalerei inspiriert zu sein. Die nachweisbaren Bilder des Heiligen im Klingental, am Rathaus, in der Niklauskapelle des Münsters und in Blansingen seien als Beispiele der Spätgotik der Vollständigkeit halber hier aufgeführt. Trotz der großen Verbreitung in und um Basel ist der hl. Christophorus kein Lokalheiliger, denn er war im Norden als Alpenheiliger allgemein beliebt.

Dagegen gibt es einige Gestalten, die wir für unsere Stadt besonders namhaft machen dürfen. Wenn wir den Spuren des *hl. Nikolaus* nachgehen wollen, müssen wir über Markt (Baden-Württemberg) beim städtischen Klingentalkloster und St. Peter vorbei nach Lausen wandern, bis wir von Oltingen über den Schafmattweg auch nach Königsfelden gelangen, wo ein ganzes Glasfenster (leider nur noch fragmentarisch erhalten) diesem Heiligen

gewidmet ist (1325–1330). Niklaus von Myra ist der Schutzpatron der See- und Flußfahrer, aber auch die Wallfahrer anerkennen ihn als solchen. Die einheimische gotische Plastik besitzt zahlreiche Beispiele von Niklausfiguren, und diese haben auf die Wandmalerei abgefärbt. Das Wandbild in der Treßkammer der Peterskirche ist praktisch eine Übersetzung der Skulptur auf die Wand, denn der Heilige erscheint isoliert als Einzelfigur. An der Ostwand in der Kirche von Lausen dagegen sehen wir die bekannteste Szene aus der Niklauslegende innerhalb der architektonischen Umschreibung, indem dort der Ort der Handlung gemalt wurde. Es handelt sich um die Errettung der drei Jungfrauen, die ihr Vater an ein Freudenhaus verschachern wollte. Durch die Schenkung von drei Goldkugeln bewahrte er sie vor der Schande. Ganz willkürlich ausgewählt bringt die Malerei in der Kirche von Ormalingen jene Szene, wo der hl. Nikolaus ein Schiff aus der Seenot rettet. Umfangreicher ist dagegen der dreireihige Zyklus an der Südwand von Oltingen, wo neben den üblichen Stationen eher seltene abgebildet sind, wie jene Geschichte vom Juden, der durch einen Christen betrogen worden ist. Es kommt nicht von ungefähr, daß dieser Heilige in Basel eine ausgesprochene Verbreitung genießt, denn wir wissen von einem Bruchstück einer Versdichtung, die Konrad von Würzburg in Basel verfaßt hat und welche den hl. Nikolaus zum Gegenstand hat.

Ein weiterer Heiliger dürfte für unsere Gegend besonders typisch sein, denn er lebte im Elsaß, und ihm sind verschiedene Kirchen geweiht, unter anderm jene von Muttenz. Der *hl. Arbogast* hatte sich als fränkischer Einsiedler aus Aquitanien im Hagenauer Forst niedergelassen und wurde 550 Bischof von Straßburg. Die Vita stammt aus dem 10. Jahrhundert und ist vor allem durch die Übertragung seiner Reliquien nach dem Kloster Arbogast bei Straßburg und Surburg bei Hagenau angeregt worden. Auch hier dürfte eine glaubwürdige Legende den Kern der Erzählung bilden. Arbogast heilte den Sohn des fränkischen Königs Dagobert, der bei der Jagd verunfallt war. Sein angebliches Haupt wird noch im 15. Jahrhundert im Stift St. Thomas in Straßburg aufbewahrt. In Muttenz war um die Mitte des gleichen Jahrhunderts eine Armreliquie, welche sich im Turmgeschoß befand, Anlaß für die Wandmalerei an der entsprechenden Mauer des Vorchors gewesen. Den ausführlichsten Legendenzklus enthält die Pfarrkirche von Oberwinterthur, wohl die am weitesten abgelegene Kultstätte, welche für den hl. Arbogast namhaft gemacht werden kann.