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

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: 14.07.2025

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

ERNST MURBACH

DIE MITTELALTERLICHE WANDMALEREI VON BASEL UND UMGEBUNG IM ÜBERBLICK

Ernst Murbach

Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick

Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick

von Ernst Murbach

147. Neujahrsblatt
Herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung
des Guten und Gemeinnützigen

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn, Basel 1969

© Copyright 1969 by Helbing & Lichtenhahn, Verlag, Basel
Druck: Boehm & Co., Basel
Clichés: Cliché Steiner & Co., Basel

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

I. Einleitung

Vom Wesen der mittelalterlichen Wandmalerei 8

Über Forschung und Erhaltung 9

Exkurs über die Technik 12

II. Die sakrale Wandmalerei

Innerhalb der Stadt:

Das Münster 13

Krypta 14

Die Niklauskapelle 16

Der Münstersaal 17

Barfüßerkirche 18

Leonhardskirche 21

Kartause 24

Klingental 26

Martinskirche 26

Peterskirche 28

Predigerkirche 30

Theodorskirche 31

St. Alban 32

Weitere Kirchen und Kapellen 33

Außerhalb der Stadt:

Muttenz 36

Ormalingen 39

Kaiseraugst 40

Rheinfelden 40

Pratteln 41

Oltingen 42

Lausen 44

Ziefen 45

Vermes 46
Blansingen 46
Tüllingen 47

III. Die profane Wandmalerei
Rathaus 48
Zeughaus 49
Bürgerbauten 49

IV. Zur Ikonographie
Das Leben Christi 50
Der Schmerzensmann 52
Das Jüngstes Gericht 52
Totentanz und Todesbilder 53
Heiligenlegenden 55

V. Zur Stilgeschichte
Der Zyklus 59
Die ornamentale Dekoration 60
Das Landschaftsbild 62
Über den Stilwandel 62

Literaturverzeichnis 64
Abbildungsnachweis 66
Fachausdrücke 67
Abbildungslegenden 68

Tafeln 1–16

Vorwort

Wir übernehmen mit dieser Abhandlung die Rolle eines Wanderers, der nach einem Streifzug durch eine weite Gegend von einem erhöhten Aussichtspunkt die Landschaft überblickt.

Um konkret auszusagen, was diese Arbeit bieten will: für ein begrenztes Gebiet der Kunstgeschichte versuchen wir, eine Übersicht über die Werke der mittelalterlichen Wandmalerei zu gewinnen. Diese Kunstgattung, welche in der regio basiliensis mit zahlreichen und wichtigen Werken vertreten ist, soll dem Umfang, dem Charakter und der Entwicklung nach in großen Linien erfaßt werden. In einem ersten Abschnitt sind einleitend einige Bemerkungen über grundsätzliche Probleme vorausgeschickt. Der topographische zweite Teil bringt eine knappe Aufzählung der Werke nach ihrem Standort mit einer Beschreibung des Bestandes an Wandgemälden. Da aber ein möglichst umfassendes Bild des ursprünglichen Reichtums dieser Schöpfungen vermittelt werden soll, werden auch die verschwundenen Wandbilder, soweit sie durch historische Bilddokumente erreichbar sind, aufgenommen. In der Auswertung dieses summarischen Inventars sind am Schluß kurze Betrachtungen über die Ikonographie und die Stilkunde beigefügt. Die Einzelforschung kommt in den vielen Publikationen zu Wort, von denen vor allem die erschienenen Kunstdenkmälerbände zu erwähnen sind. Der Status an Wandbildern ändert sich durch Funde und Freilegungen ständig, deshalb wird jede Veröffentlichung nur eine Zwischenbilanz darstellen; doch scheint es wichtig, sich zu einem bestimmten Zeitpunkt wieder einmal bewußt zu werden, was an Werken der mittelalterlichen Monumentalkunst in und um unsere Stadt vorhanden war und heute noch erhalten geblieben ist. Dem interessierten Kunstfreund eine Orientierung, dem Forscher eine Anregung zur weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung zu bieten und allen, die sich um die Erhaltung der Wandmalerei bemühen, den Dank abzustatten – das ist der eigentliche Zweck dieses Buches.

Um den einleitenden Gedanken wieder aufzunehmen: bei diesem Ausblick verlieren sich die vielen Einzelheiten und genauen Umrisse, dagegen erkennen wir die beherrschenden Höhenzüge, welche sich vom Horizont abheben. Die durchstreifte Landschaft werden wir nie ganz erforschen können, aber wir haben erfahren, daß sie eine schöne und fruchtbare ist. Meinen Dank spreche ich allen aus, die mich begleitet haben, die Wegweiser waren und am Ziel auf mich warteten.

November 1968

Ernst Murbach

I. Einleitung

Vom Wesen der mittelalterlichen Wandmalerei

Unsere Vorstellung vom gotischen Sakralbau als Beispiel für die wandauflösende Architektur verträgt sich schwerlich mit dem Begriff der Wandmalerei. Mancher wird sich deshalb fragen, wo zu dieser Zeit das Bild auf der Mauer genügend Platz findet, um sich entfalten zu können. Da jedoch, wenigstens für unser Gebiet, der ideale Typus der gotischen Kathedrale kaum Geltung hat, gibt es genug Bauwerke, die große Mauerflächen für Malereien zur Verfügung stellen können. Versucht man, die eigenen Gesetze der Wandmalerei im 14. und 15. Jahrhundert durch wenige Ordnungsbegriffe zu umschreiben, so lassen sich drei Eigenschaften zusammenfassend formulieren.

1. Vom ästhetischen Standpunkt aus ist sie in jedem Fall Monumentalkunst, auf Fernsicht geschaffen und für den Beschauer als reine Flächenkunst leicht aufnehmbar. Im Gegensatz zur Tafelmalerei ist sie an einen festen Ort gebunden. Dieser Zwang der Verankerung mit der Mauer macht sie zu einem festen Bestandteil der Baukunst. Mit dem Zerfall oder der Zerstörung dieses Malgrundes muß sie jeweils ebenfalls untergehen, anderseits kann die materielle Beständigkeit der Mauer für sie die Rettung bedeuten. Wenn der Tafelmalerei in bezug auf das Format Grenzen gesetzt sind, so kann die Wandmalerei dagegen weite Flächen in der Horizontalen und der Senkrechten ausnützen. Die Großmalerei läßt es anderseits nicht zu, daß die Durchbildung der Details jenen Grad erreicht, der bei der Tafelmalerei möglich ist, weil vor allem die monumentale Raumverteilung dominiert. Dementsprechend muß auch die Farbkomposition ihrer Wirkung nach auf Distanz angelegt werden.

2. Die zweite Eigenschaft hängt in erster Linie mit dem Bildgegenstand und dessen künstlerischer Formulierung zusammen. Die christliche Unterweisung, die von diesen Werken ausgeht, wird an der Kirchenmauer zu einem öffentlichen Anliegen. In ihrem Ursprung besaßen die vorzeitlichen Wandmalereien magischen Charakter. Dieser haftet den mittelalterlichen Wandgemälden insofern noch an, als zum Beispiel das Betrachten des hl. Christophorus den Menschen an diesem Tage vor einem jähen Tod bewahrt. Viele Kirchenmalereien sind Stiftungen zum Heil der Seelen, so daß auch von dieser Seite her der sinnbildliche Gehalt betont wird. Dennoch geht von den Gemälden an der Wand nicht der gleiche «Bildzauber» aus, wie dies bei den gegenständlichen Kunstwerken, den Reliquien und Altarplastiken, der Fall ist. Ihr kultischer Wert wird durch die flächenhafte

Anlage der Gemälde doch weitgehend gemildert. Neben den eigentlichen Andachtsbildern und malerischen Ausstattungen von Grabmälern herrschen die zyklischen Darstellungen vor, da sich in ihnen die Erzählerfreude richtig entfalten kann. Um einen modernen Vergleich zu wagen, so hat die Monumentalmalerei des Mittelalters vieles mit der plakathaften Schaustellung aus unserer Zeit gemeinsam, nur, daß ihr religiöser Gehalt von allem Anfang an die äußerliche Erscheinung in einen höheren geistigen Bereich hebt. Das inhaltliche Programm ist jeweils nicht eine Eingebung des Künstlers, sondern dieser muß sich nach dem Auftraggeber richten, der seine theologischen Berater hat. Es darf daran erinnert werden, daß der mittelalterliche Laie lange Zeit des Lesens unkundig war und daß das optische Erlebnis die schriftliche Auslegung der Heilsgeschichte ersetzen mußte.

3. Die materiellen Voraussetzungen, wie sie für die Malerei auf die Wand bestehen, führen uns zum dritten Merkmal. Die mittelalterliche Monumentalkunst hat ihre eigenen Gesetze, welche durch die technischen Möglichkeiten bedingt sind. Das soll nicht heißen, daß wir einem unabhängigen Materialstil das Wort reden wollen, vielmehr stellen wir uns vor, daß der Maler für seine Aufgabe eine Maltechnik wählt, die seinen künstlerischen Ideen adäquat ist. Wir werden auf die Wandbildtechnik in einem eigenen Abschnitt noch zu sprechen kommen. Hier sei ein typisches Merkmal der Art der Überlieferung erwähnt, das mit dem Stichwort «fragmentarisch» bezeichnet werden kann. In den seltensten Fällen trifft man Wandgemälde an, die vollständig erhalten sind. Die meisten sind anläßlich der Reformation übertüncht worden, und viele sind deshalb bei der Freilegung schadhaft zum Vorschein gekommen. Darum stellt sich das Problem, auf welche Weise das unvollkommene Bilddokument aus dem Mittelalter konserviert werden kann. Dazu kommt die Schwierigkeit der ikonographischen Deutung. Wenn man von einem Kunstwerk in bezug auf die Komposition und den Inhalt eine abgerundete Aussage erwartet, so erfüllen viele der später entdeckten Wandbilder, die nur als Reste einer ursprünglichen Anlage übriggeblieben sind, diese Forderung kaum. Oft spielen auch gerade aus diesem Grunde theologische Fragen mit hinein, vor allem bei evangelischen Kirchen, wo die Bedenken gegenüber den Heiligenbildern vielerorts immer noch verbreitet sind.

Über Forschung und Erhaltung

Die ideale Verbindung zwischen kunsthistorischer und denkmalpflegerischer Aufgabe gehört zur Tradition der Stadt Basel. Sie ergibt sich aus der lokalen Situation: wo der Reichtum an Wandmalereien so wesentlich die

Kirchenausstattungen bestimmt, ist auch der Anlaß für deren Erforschung und Erhaltung besonders gegeben. Umgekehrt besaß Basel innerhalb der kunstgeschichtlichen Lehre Fachleute von Rang, denen daran gelegen war, neue Kirchengemälde zu entdecken und der Nachwelt zu überliefern. Auf diese Weise bedingen sich die historischen Untersuchungen und die Bestrebungen zur Erhaltung mittelalterlicher Malereien. In dem Grade, als sich auch die Restaurierungsmethoden verfeinerten und vervollkommneten, waren auch die Aussichten für eine wissenschaftliche Erschließung der freigelegten und konservierten Gemälde größer geworden.

Mit Jacob Burckhardt ließe sich, wenn man theoretisch-wissenschaftlich einen zeitlichen Auftakt festlegen wollte, der Anfang einer Auseinandersetzung mit der baslerischen Wandmalerei finden. Er hat sich erstmals 1842 mit diesem kunstgeschichtlichen Material beschäftigt. Später befaßte er sich in einem Vortrag über die Wandgemälde in der Krypta des Basler Münsters 1872 mit diesem «merkwürdigen Altertum der Kunst». Unter Vorzeigung von Abbildungen hat er vor einer ungewöhnlich großen Zahl von Anwesenden im Rahmen einer Sitzung der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft diese Werke besprochen. Die Bemerkung, daß das Original rasch seinem Zerfall entgegen gehe, war wohl als Mahnung wie als Resignation zu verstehen.

Was uns aber nachfolgend hauptsächlich wichtig erscheint, sind die engen Beziehungen zwischen der denkmalpflegerischen und kunsthistorischen Aufgabe. Sie bestehen seit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in der Schaffung einer amtlichen Stelle für Denkmalpflege, der ersten übrigens in der ganzen Schweiz. Sie weist Persönlichkeiten auf, die sowohl Kunsthistoriker wie Fachleute der Restaurierung waren. An erster Stelle ist E. A. Stückelberg zu nennen (1867–1926), der die Lösung zur Rettung der Kunstdenkmäler zuerst auf der freiwilligen Basis erblickte und vor allem durch seine Arbeiten auf hagiographischem Gebiet wichtige Grundlagen für die kunsthistorische Forschung geschaffen hat. Von 1919 an sind die Resultate der denkmalpflegerischen Tätigkeit in den Jahresberichten veröffentlicht worden, aus denen auch die wesentlichen Erkenntnisse für unser Spezialgebiet entnommen werden können. Daß jede Amtsperiode ihre besonderen Eigenheiten, ihre Erfolge und ihre Nöte hatte, versteht sich von selbst. Die Tatsache aber, daß zum Beispiel unsere amtlichen Denkmalpfleger über die Grenzen unseres Landes hinaus beigezogen wurden, spricht für ihr Ansehen. Eine Verkörperung des ausgeprägten Denkmalpflegers hatten wir in Rudolf Riggenbach. Sein Wirken in den Jahren 1933–1954 erschöpfte sich nicht allein in den vielen Entdeckungen und Restaurierungen, sondern er hat außer den praktischen Resultaten ein wissenschaftliches Werk

in seinen Jahresberichten und in den Kunstdenkmäler-Bänden über Basel-Stadt und ihre Kirchen hinterlassen, das nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Vom Inventarwerk aus gesehen, sprengten seine Beiträge oft den Rahmen der sachlichen Beschreibung und verrieten seine glühende Begeisterung für die Kunst der Wandmalerei.

Wer die gewissenhafte Arbeit seines Nachfolgers, Fridtjof Zschokke, auf diesem Gebiete während den Jahren 1954–1961 verfolgen konnte, muß auch ihm Bewunderung zollen. Unter dem jetzigen Denkmalpfleger Fritz Lauber sind weitere Entdeckungen und Freilegungen gelungen. In Fortsetzung der Inventararbeit hat es François Maurer übernommen, die kunsthistorische Forschung weiterzuführen.

Es wäre ungerecht, wenn wir hier nicht auch jener begeisterten Basler gedenken würden, die dank ihrer zeichnerischen Fähigkeiten eine Dokumentation über die verlorenen und geretteten Werke der Wandmalerei zusammengetragen haben. Das geschah zu einer Zeit, da das heute selbstverständliche Hilfsmittel der Photographie noch nicht zur Verfügung stand. Aus der Bewunderung dieser mittelalterlichen Schöpfungen leiteten sie die Verpflichtung ab, möglichst viele und werkgetreue Kopien herzustellen, die für die spätere Forschung ein unersetzliches Quellenmaterial wurden. Den Grad der originalen Wiedergabe der zahlreichen Zeichnungen, Aquarelle, Stiche und Pausen muß man bei der kunstgeschichtlichen Auswertung mit berücksichtigen. Er hängt von den künstlerischen Fähigkeiten des Kopisten ab. Für die Analyse des Stils eines Gemäldes sind sie selten zu gebrauchen, dagegen sind sie in Bezug auf das Motiv und die Komposition von hohem Wert. Es muß uns wehmütig stimmen, wenn wir angesichts der vielen Handzeichnungen und Malstudien aus dem 18. und 19. Jahrhundert konstatieren, was damals an Wandbildern noch vorhanden war und seitdem endgültig verloren ging.

Bevor wir eine Liste jener Maler und Zeichner auszugsweise anfügen, denen wir Nachbildungen baslerischer Werke der Wandbildkunst verdanken, sei vermerkt, daß auch E. A. Stückelberg nicht nur Wissenschaftler, sondern auch ein ausgezeichneter Zeichner war. An erster Stelle ist Matthäus Merian d. Ä. zu nennen, der im 17. Jahrhundert den Prediger-Totentanz in Kupferstichen festhielt, so daß wir vom damaligen Zustand einen klaren Begriff haben. Im 18. Jahrhundert ist es vor allem Emanuel Büchel, dessen Lieblingsbeschäftigung im Nachzeichnen mittelalterlicher Kunstwerke bestand, neben den vielen Landschaftsbildern und Kuriositäten, die er mit Zeichenstift und Feder aufgenommen hat. Seine «Sammlung der merkwürdigen Grabmäler, Bilder, Malereyen, Anschriften des großen Münsters zu Basel», heute im Kupferstichkabinett aufbewahrt, erlaubt uns überhaupt,

auf die seltenen Schätze der ehemaligen Bischofskirche einzugehen. F. Baur, A. Bernoulli, C. Guise, J. J. Neustück, A. Peter, Chr. Riggenbach, L. Schwehr und viele andere hinterließen Aufzeichnungen, ohne welche die Geschichte der baslerischen Wandmalerei noch lückenhafter wäre.

Ein Wort über die Möglichkeiten und die Art der Konservierung sei hier zum Schluß erlaubt. Die beste Lösung kann darin gesehen werden, daß selbst bei fragmentarischen Gemälden die Erhaltung an Ort und Stelle versucht wird. Vielfach läßt sich leider nicht vermeiden, daß Wandgemälde abgenommen werden müssen, doch ist in jedem Fall die Belassung am ursprünglichen Entstehungsort dem musealen Aufbewahren vorzuziehen. In Basel verteilen sich die so geretteten Reste mittelalterlicher Malerei auf die folgenden Sammlungen: Historisches Museum, Öffentliche Kunstsammlung und Stadt- und Münstermuseum.

Exkurs über die Technik

Wenn wir hier einen kurzen Abschnitt über die Maltechnik einschieben, so kann dies nur im Sinne einer Andeutung geschehen, denn die handwerklichen Kenntnisse haben sich innerhalb der Erhaltungsbestrebungen zu einer eigenen Wissenschaft entwickelt und würden mehr Platz beanspruchen, als er hier zur Verfügung steht. Zum Verständnis der Malerei mögen die nachfolgenden Hinweise über die Werkstattbräuche eines mittelalterlichen Meisters einiges beitragen. Der heutige Stand der methodischen Untersuchungen und die praktischen Erfahrungen der Wandbildkonservierung haben eine Höhe erreicht, wie sie nie zuvor möglich schien. Die auf diesem Weg gewonnenen Einsichten geben uns über die Struktur eines Wandbildes Auskunft. Ihr Ziel ist, die originale Farbschicht freizulegen. Im Gegensatz zu der im Süden geübten Technik der echten Freskomalerei auf nassem Verputz, verwendet der Maler im Norden in der Hauptsache Kasein-Temperamalerei auf trockenem Mörtelverputz. Es ist deshalb nicht ganz richtig, bei uns von Fresken zu reden, weil dieser Begriff strenggenommen nur für den Farbauftrag auf den feuchten Malgrund gilt. Durch diese sogenannte a fresco-Malerei (ital. fresco buono) wird eine viel bessere Haftung der Farbpartikel erreicht, während die Farbe beim trockenen Verfahren (a secco) eine weniger enge Verbindung mit der Grundierung eingeht. Die Temperafarbe ist eine Emulsion aus wässerigen und fetten Bestandteilen mit dem Farbpigment, die mit Wasser vermalbar ist, nach dem Trocknen jedoch wasserunlöslich wird. Die Ölfarbe gehört nicht zu den Utensilien eines mittelalterlichen Wandmalers, darum haben sich spätere

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

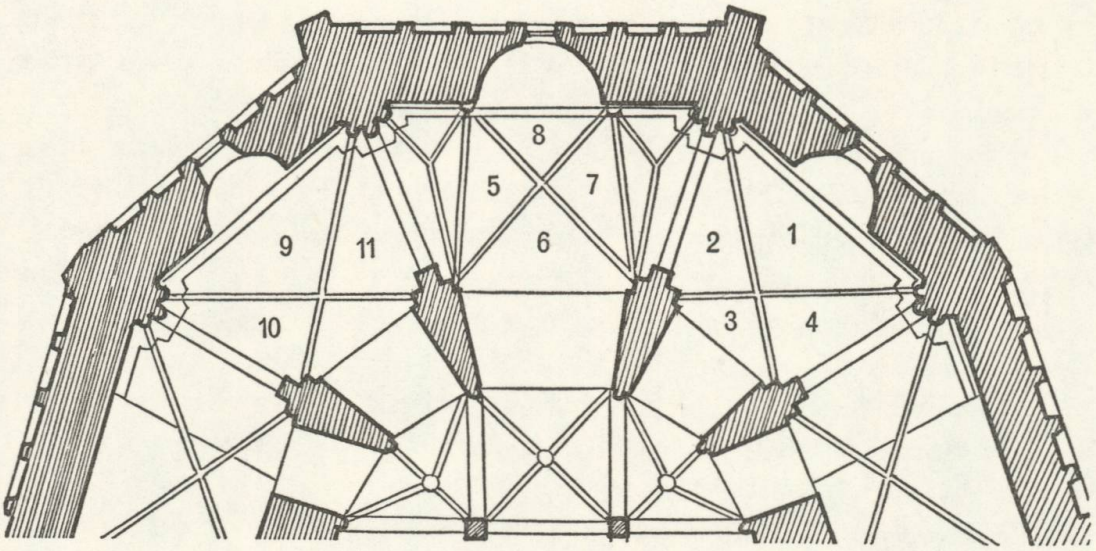
Kirche, was die Zerstörung der Ausstattung von «Heiligenhelgen» anbetrifft, das erste und wichtigste Angriffsobjekt der rücksichtslosen Menge.

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.

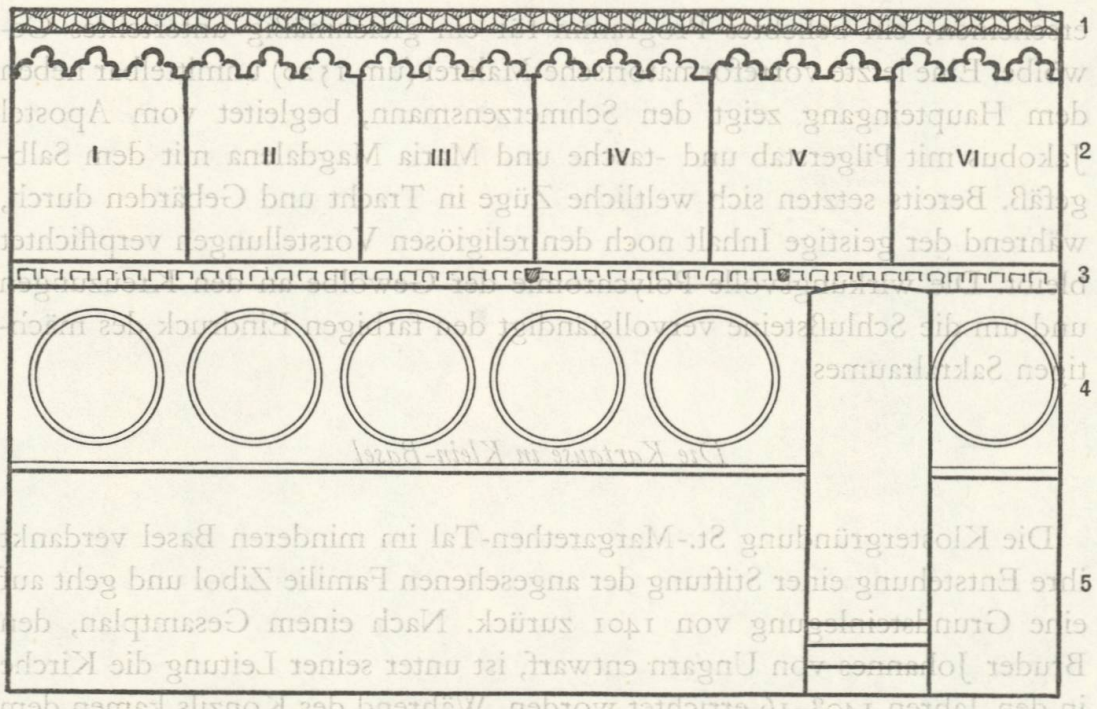
Das Gotteshaus, das uns in erster Linie der malerischen Ausstattung wegen interessiert, erlebte drei entscheidende Bauperioden, welche sich auch in der Wandmalerei widerspiegeln. Falls die Beobachtung von Riggenbach sich noch bestätigen läßt, dann würden die wenigen Farbspuren in der romanischen Hallenkrypta 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.

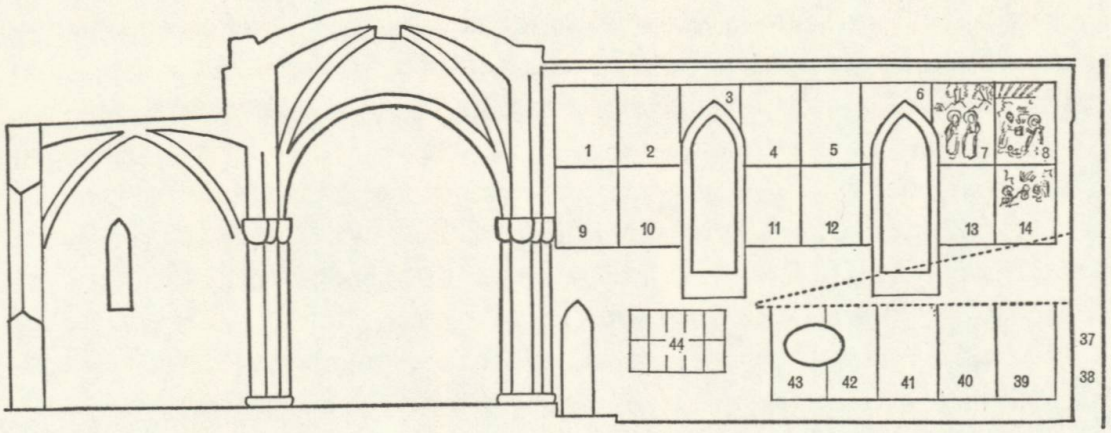
Ulrichskirche

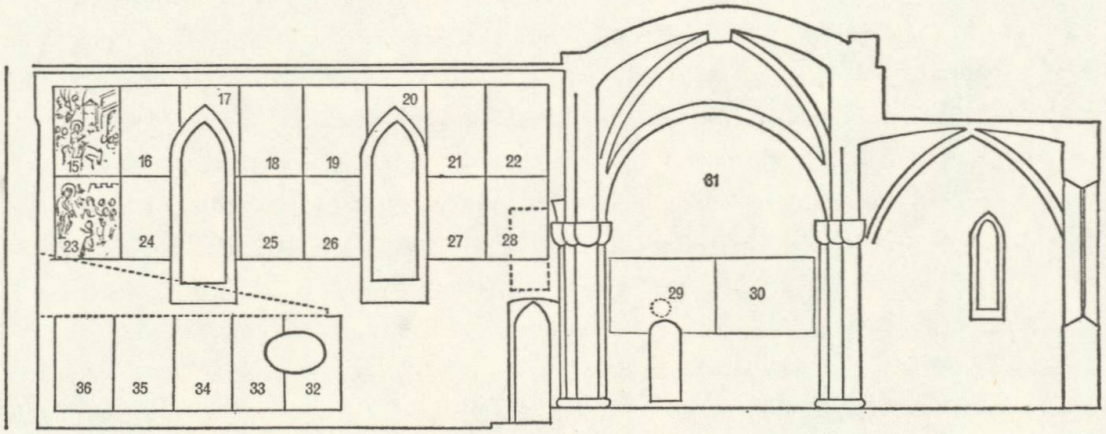
Auf der Rheinseite der Rittergasse, unweit des Münsters, befand sich dieses bescheidene Gotteshaus, das als dreischiffige Anlage mit flacher Decke in der Hauptsache um die Mitte des 15. Jahrhunderts errichtet worden ist. Vor dem Abbruch 1886/87 war es E. La Roche und E. A. Stückelberg gelungen, durch 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.

III. Die profane Wandmalerei

Auf dem Altarflügel des Sierenzer Meisters, in der Nachfolge von Konrad Witz um 1450, einer Tafel in der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, mit dem hl. Martin, gewährt uns der Maler durch das Tor Einblick in eine mittelalterliche Stadt. Die Türen und Fenster der Häuser sind deutlich mit Kugelfriesornamenten versehen, ähnlich denjenigen in den Kirchen. Diese einfache dekorative Verzierung stimmt mit der Wirklichkeit überein, denn wir erfahren auch aus urkundlichen Nachrichten vom schönen Schmuck der mittelalterlichen Wohnbauten, im Äußern wie im Innern. Sogar bei Diebold Schilling erkennen wir an Hand der Basler Stadtansichten von 1511, die er in seiner Luzerner Chronik bringt, daß die Häuser, Kirchen und Türme nicht nur bemalt waren, sondern auch bunte Dächer trugen. Die architektonischen Hauptakzente der Stadt, wie die Tore, weisen zudem figürliche Monumentalgemälde auf. Am Riehentor klar sichtbar ist Christus am Kreuz dargestellt, und das Rheintor trägt auf der dem Fluß zugekehrten Seite jenes berühmte Reiterbild, das Hans Tiefental geschaffen hat. Außerdem sind für das Steinentor ein Kruzifix neben vier andern Bildern als Arbeiten von Lawelin belegt. Auch die Tore in der Aeschen und von St. Alban sowie der Spalenschwibbogen besaßen Gemälde. Um diese Malereien vor dem Wetter zu schützen, waren sie in der Regel von einem Dächlein überdeckt. Ob die Meinung stimmt, daß es sich teilweise um Tafelgemälde gehandelt hatte, die bei Regen oder des Nachts abgenommen wurden, läßt sich schwer beweisen.

Eine erste Manifestation des reifen Stadtbewußtseins war der Neubau des *Rathauses,* nach den Plänen von Ruman Fäsch in den Jahren 1504–1513. Selbst wenn die Fassade mit architektonischen Mitteln gestaltet war, welche auf den malerischen Schmuck verzichten konnte, wurde die Baustruktur noch zusätzlich durch einen reichen Farbenschmuck betont. Basel hatte weitherum den Ruf, das farbenfrohste «Richthus» zu besitzen. Wenig ist von dieser mittelalterlichen Bemalung übrig geblieben, zumal diese immer wieder erneuert worden ist, und somit die ursprüngliche Dekoration unter den späteren Übermalungen verschwand. Wir sind durch Zeichnungen davon unterrichtet, was vor 1902, als Maler Balmer den Innenhof neu ausmalte, an spätgotischen Monumentalbildern vorhanden war. Dazu gehörte vor allem ein großer Christophorus an der inneren Hoffassade, den Eintretenden empfangend. An der Hauptfront gegen den Marktplatz konnten 1901 Spruchbänder, Goldbuchstaben und andere ornamentale Zierden festgestellt werden. Die hochgelegenen Zinnen waren für die Wappen vor-

gesehen: Basilisken, Krieger, Wildmänner, Löwen, Heilige und in der Mitte die Mutter Gottes im Strahlenkranz hielten die dort gleichmäßig aufgereihten Wappenschilder. Diese dekorative Aufgabe brachte eine Verbindung zwischen Figur und Heraldik. Beim Treppenaufgang im Hof befindet sich heute noch jenes Jüngste Gericht von 1519, das Hans Dig gemalt hat, das aber oft übermalt worden ist und dem somit die originale Aussagekraft fehlt.

Die vorhandene Innendekoration, zum Beispiel im Vorzimmer der Ratsstube, stammt von Hans Frank, der mit der Ausschmückung der Wände vom Rat beauftragt worden war. Es sind renaissancehafte Laubgewinde. Den endgültigen Schritt in die Neuzeit, das Mittelalter weit zurücklassend, unternahm Hans Holbein d. J. Er hat den großen ehemaligen Ratsaal mit Malereien versehen, die in einer Auswahl von antiken Stoffen das gerechte und ungerechte Regiment zum Thema hatten. Einige Entwürfe und wenige Bruchstücke blieben davon erhalten.

Verschwundene malerische Pracht enthielt auch das 1936 abgebrochene *Zeughaus,* das ehemalige Kornhaus. Die während des Niederreißens gemachten Entdeckungen förderten am Giebel und an den Fassaden Malereien zutage, welche aus der Zeit von Konrad Witz stammten. Aus Rechnungen geht hervor, daß Witz und Lawelin für Aufträge bestellt waren, die jedoch nicht zu Ende geführt wurden. Als man 1474 neue Dekorationen anbrachte, ging es darum, für die im Burgunderkrieg erbeuteten Geschütze Etiketten an der Mauer anzubringen. Die Schriftbänder mit Versen und den Namen der entsprechenden Geschütze, wie «Drachen», «Widder», «Rennerin», «Nagel», «Fäustlein», sind durch allegorische Figuren ins Bild übersetzt. Sicher waren hier künstlerisch bedeutende Meister am Werk, aber einem Maler wie Martin Schongauer, wie dies vermutet worden ist, dürfen diese Aufschriften nicht zugeschrieben werden. Mit Hilfe eines technischen Verfahrens konnten einige Fragmente gerettet werden.

Wie reich im Innern die *Bürgerbauten* mit Gemälden ausgestattet waren, wird uns anhand von zwei Beispielen aus ganz verschiedenen Zeiten klar. Im Zerkindenhof am Nadelberg sind, als dem frühesten Beispiel im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, in einem Raum große Rosetten, Wappenschilde und andere spielerische Motive direkt auf die Holzbalken und an die weiße Decke gemalt worden. Die Muster erinnern an jene höfisch ritterliche Kunst, wie sie in der Liederhandschrift der Manesse und Wandgemälden in Zürich «zum Langen Keller» vorkommen. Im Haus zum Walpach war die Wandfläche ganz mit einem Geschlinge von stilisierten Ranken überzogen, deren üppiges Wuchern noch durch Phantasieblumen, einem Wildmännchen mit Hifthorn und andern figürlichen Darstellungen belebt waren

(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 Leidensstationen 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 ebensowenig 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 Eingangsblatt 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 Paternoster 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 Wundertaten gewoben worden. Einer der letzten Erneuerer der christlichen Legendenschöpfung 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 unbekannten 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 Rheinfelden (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 Märkt (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 Legendenzyklus enthält die Pfarrkirche von Oberwinterthur, wohl die am weitesten abgelegene Kultstätte, welche für den hl. Arbogast namhaft gemacht werden kann.

V. Zur Stilgeschichte

Der Zyklus

Die Aufreihung der Christus- und Heiligenszenen in mehrere Bildstreifen ist in diesem Ausmaß, wie sie in der Wandmalerei möglich ist, bei der Tafelmalerei undurchführbar. Die Wandmaler haben deshalb auch die Gelegenheit, weitgespannte Programme an den Mauern anzubringen, reichlich ausgenützt. Die senkrechte Wand bot in dieser Hinsicht mehr Entfaltungsmöglichkeiten als die Decke, wo zum Beispiel durch die Gewölbeeinteilung die Flächengliederung gewisse Einschränkungen mit sich bringt. In der Abfolge der Gemälde mußte der Künstler natürlich Rücksicht auf die Fensteranordnung nehmen, wobei in den meisten Fällen durch das spätere Einsetzen von Fenstern viele Bilder zerstört worden sind; deshalb ist der Bilderrhythmus oft schwierig zu rekonstruieren. Meistens war ja wegen der Übertünchung der Fresken die Anordnung der Lichtquellen unsichtbar. Es bedurfte von seiten des schaffenden Künstlers viel Einfühlung, die Gemälde jeweils der bestehenden Fensterordnung anzupassen, und dies ist dann im Mittelalter mit sehr viel Geschick geschehen, sogar unter Einbezug der Fensterleibungen selbst. Als Vorbild für den inhaltlichen Aufbau einer Wandbildausstattung kann die Arenakapelle von Padua mit den Fresken von Giotto betrachtet werden. Dort sind alle vier Wände mit dem genau bestimmten Programm versehen, das sich nicht zuletzt auf liturgische Gesetze stützt. Inwieweit diese großartigen Gemälde in ihrer Aufteilung an den vier Wänden zur Tradition wurden, müßte eine genaue Untersuchung ergeben. Immerhin läßt sich auch für die Wandmalerei nördlich der Alpen eine gewisse Norm für die Anordnung der Bildinhalte beobachten, die mit dem Zyklus in Padua weitgehend übereinstimmt. Das Marienleben wird vorzugsweise an der Südwand dargestellt, die Verkündigung steht meistens über dem Chorbogen, und die Passion wickelt sich in der Regel an der Nordwand ab. Die Westwand enthält seit ottonischer Zeit das Jüngste Gericht. Dieses Ordnungsprinzip gilt zum Beispiel für die Wandmalereien in der Pfarrkirche von Muttenz mit wenigen Abweichungen. Der Platz für das Jüngste Gericht läßt sich dadurch erklären, daß der Kirchenbesucher beim Verlassen des Gotteshauses nochmals den Blick gegen die Westwand erhebt, wo ihm der Weltenrichter begegnet. Als Mahnung, ein gottesfürchtiges Leben zu führen, muß er jenes Urteil empfinden, das ihm anschaulich vor Augen führt, wie die Seligen und Verdammten von Gott geschieden werden. Ähnliche Lösungen der Wandaufteilung mit den bestimmten Themen bieten auch die Kirchen von Oltingen und Blansingen, denn in

beiden Fällen erscheint an der Ausgangswand das Jüngste Gericht. In keiner einzigen Stadtkirche ist das Weltgericht erhalten geblieben, es sei denn in der Sakristei der Peterskirche, wo aber sowohl künstlerisch wie ideell eine schwache und spätere Formulierung anzutreffen ist. Dem Jüngsten Gericht als selbstständigem Zyklus zugeordnet finden wir oft die Apostel, sofern sie nicht als Beisitzer in die Darstellung des Weltgerichts aufgenommen worden sind.

Die ornamentale Dekoration

Der farbige Eindruck einer mittelalterlichen Kirche wird natürlich nicht allein durch die figürliche Malerei bestimmt, vielmehr haben die Polychromie und Ornamentik ein gewichtiges Wort mitzureden. Die farbige Fassung der Skulpturen und Bauelemente wollen wir ebenfalls im Vorübergehen erwähnen. Besondere Beachtung verdienen die Dekorationen ornamentaler und abstrakter Art.

Wohl die primitivste Verzierung des sakralen Innenraumes im Mittelalter bildet die Verwendung der Fugenmalerei. Beispiele sind in der Peters- und Leonhardskirche in spärlichen Resten zum Vorschein gekommen. Es handelt sich darum, die Unebenheiten der Mauer durch eine Farbschicht zu überdecken, bei welcher in weißer oder heller Farbe die Mauerfugen der Steine vorgetäuscht werden. Ein häufiges, weniger die Fläche betonendes als vielmehr rahmendes Dekorationssystem sind die beliebten Bollenreihen oder Kugelfriese, die überall anzutreffen sind. Sie begleiten die Schildbogen, die Fensterleibungen und die Gewölberippen in der Gestalt schwarz aufgetragener Perlenketten. Von den einfachsten Zählrahmen ohne begleitende Linie bis zu den Ausfächerungen mit reichen, wechselnden und stilisierten Ranken und Sträußen bietet die Kirchenkunst von Basel einen wahren Musterkatalog dieser Ornamentik. Der Sinn dieser Muster muß einerseits in der Betonung struktureller Formen gesehen werden, anderseits schaffen sie einen Übergang zwischen der Fläche und plastischen Gestaltung. Es sind zeitlose Muster, die kaum eine Datierung erlauben, und ihre Verwendung erstreckt sich über zwei Jahrhunderte. Erst in der Spätzeit der Gotik werden die beliebten Distelsträuße mehr und mehr naturalistisch.

Sowohl in der Barfüsser- wie der Leonhardskirche, als auch in Kaiseraugst und Blansingen lernten wir jene eigenartigen Zwergarkaden (vgl. Zeichnung) mit den Durchblicken zwischen zwei Bögen kennen, die für unsere Gegend besonders typisch sind. Sie schaffen eine Tiefenillusion, die mit der Vorstellung zusammenhängt, daß der Kirchenraum eine symbolische Verwirklichung der Idee der Himmelsstadt ist. Es wäre deshalb falsch, in diesem

Ornament nur den dekorativen Wert zu erkennen, was vor allem in Blansingen deutlich zum Ausdruck kommt. Dort zieht sich der Arkadenfries nicht nur der flachen Decke entlang, sondern ein ähnliches nischenartiges Band mit Durchblicken läuft auch in der Bodenzone rund um die Kirche. Wir dürfen das Bestreben, durch solche Dekorationen die Tiefe zu erschließen, nicht falsch deuten: es geht nicht um die Verwirklichung perspektivischer Absichten, sondern um sinnbildliche Vorstellungen. Diese Raumkästchen als Rahmenrapport gehören somit zum eisernen Bestand der spätmittelalterlichen Innendekoration. Ihr Ursprung muß in der Übernahme jener strengen Fassaden- und Tabernakelaufbauten gotischer Kathedralen gesehen werden. Diese Architekturkulissen werden in vergrößerter Form auch bei den figürlichen Wandbildern als Rahmen benützt und wachsen auf diese Weise, wie die Gemälde an der Westwand der Barfüßerkirche beweisen, über ihre bloße ornamentale Funktion hinaus. Ausgesprochen illusionistische Wirkung geht von der Scheinarchitektur in Oltingen aus, wo sich die Marienlegende in ähnlichen Nischen abspielt. Bereits aber zeigen sich in diesem späten Beispiel Anzeichen einer Auflösung, denn an Stelle der Steinarchitektur tritt hier die Holzkonstruktion.

Die Hintergründe der Wandbilder erfahren im Laufe eines Jahrhunderts große Wandlungen. Während in der Münsterkrypta im Joch mit der Annageschichte aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Fond mit gelben Sternen versehen ist, kommt nach und nach der reichbemusterte Vorhang als Hintergrund auf. In der Altarkunst verwendet man ähnliche Draperien mit großen Mustern (Granatapfel, Blüten usw.) schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts. Meist sind diese in den Goldgrund eingepunzt. Besonders schöne Beispiele von aufgehängten Teppichen können wir in der Marienkapelle der Peterskirche, gemalt von Martin Koch, und in den Kirchen von Oltingen und Pratteln in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts beobachten. Im Gegensatz dazu verarmt die Ornamentik innerhalb der gleichen Zeit bei den Einfassungen, welche die einzelnen Wandbilder voneinander trennen. In Ziefen und Ormalingen sind die Bordüren mit großblättrigen und blütenreichen Dekorationen verziert, später in Muttenz sowie an andern Orten begnügt man sich mit gemalten Holzleisten. Eine polychrome Ornamentik eigener Prägung finden wir bei den Bemalungen der Gewölberippen: in der Klosterkirche im Klingental (Ende 13. Jh.) laufen prächtige Blätterranken den Rippen entlang, in der Leonhardskirche werden durch den Farbakkord Rot-Gelb-Blau-Silber in den Sichtkanten die Manschetten (Kreuzungsstellen der Rippen) betont. Daß in der profanen Wandmalerei die abstrakte Dekoration überwiegt, geht aus den früher kurz besprochenen Beispielen hervor. Es würde sich einmal lohnen, alle Ornamente der Spätgotik zu sammeln

und zusammenzustellen, um die Entwicklung und den Reichtum dieser nicht unwichtigen Zierden des späten Mittelalters übersehen zu können.

Das Landschaftsbild

Gemessen an dem, was die Wandmalerei des Mittelalters auszusagen bereit ist, bleibt das landschaftliche Bild ohne besondern Darstellungswert. Sobald eine natürliche Umgebung zur sinnbildlichen Figur dazukommt, besteht die Gefahr, daß die flächige Grundhaltung aufgehoben wird. Die Gewinnung der Tiefe steht im Widerspruch zur Einschichtigkeit, d.h. zu jener Anordnung der Gegenstände, die alle in einer Ebene stehen. Im Verlaufe eines Jahrhunderts, angefangen beim Dreikönigsbild in der Peterskirche bis zum Allerseelengemälde im Beinhaus von Muttenz, hat die Kunst einen langen Weg über viele Stufen zurückgelegt. Durch das weite Hinaufrücken des Horizontes wird in der Peterskirche beim genannten Gemälde soviel landschaftliche Substanz gewonnen, daß Joseph, der einen Zuber Wasser vom Brunnen herunterträgt, mitten in einer klar faßbaren Gegend steht. Mit der Übernahme solcher Bildelemente aus der burgundischen Malerei (Broederlam in Dijon) verrät der Maler seine Abhängigkeit von fremden Einflüssen. Um die Mitte des Jahrhunderts vermag der Schöpfer des Brunozyklus in der Kartause einen ununterbrochenen Landschaftsausschnitt in der Aufsicht mit vielen Details von Bauten, Wegen, Bäumen und Hügeln zu bewältigen. Das Unvermögen im Landschaftsbild zur gleichen Zeit bezeugt uns dagegen der Passionsmeister von Blansingen dadurch, daß seine Figuren von der Horizontlinie überschnitten werden. Die letzte Lösung in der Darstellung einer Gegend vermittelt das Gemälde mit den dankbaren Toten im Beinhaus von Muttenz: Tiefenstaffelung, Atmosphäre, Abstufung in der Schilderung eines Berg- und Seegebietes, maßstäbliche Verkürzungen gegen hinten durch Kleinerwerden der Bäume und Häuser, alles das wird übernommen, wie das Auge ein begrenztes Blickfeld zu erfassen vermag. Parallel dazu verläuft das wachsende Interesse an allem Vegetativen, etwa im Gegensatz zu den stilisierten Bäumen von Ziefen, die wie Pilze aussehen, oder jene in der Münsterkrypta, die flachen Blumenmustern gleichen.

Über den Stilwandel

Durch das Aufkommen des Holzschnitts seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts und des Kupferstichs ungefähr eine Generation später, jener neuen

graphischen Vervielfältigungsverfahren der Spätgotik, änderte sich das Verhältnis vom Entwurf zur Ausführung in der Malerei. Diese Techniken des späten Mittelalters besitzen ihren Ursprung in der Verlagerung der gesellschaftlichen Struktur. Für die Kunst bedeutet das, daß die Malerei aus der Sphäre der Werkstattgeheimnisse heraustritt. Anstelle der wohlgehüteten Musterbücher, die der Geselle auf seiner Wanderschaft bei sich trägt, wie dies ein Jahrhundert vorher noch der Fall war, kann er sich nun an Ort und Stelle der im Handel angebotenen Holzschnittblätter und Kupferdrucke bedienen. Für die Wandmaler bedeutete die Übersetzung vom Kleinformat auf maßstäblich große Flächen kaum eine Schwierigkeit. Die handwerkliche Abhängigkeit von solchen Vorlageblättern beginnt sich aber erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auszuwirken, genauer gesagt von jenem Moment an, als die Stiche von Martin Schongauer für die Monumentalmalerei verwendet worden sind. Aber bereits zu Anfang des Jahrhunderts können wir die Übernahme stilistischer Eigenheiten des Holzschnittes in der Wandmalerei beobachten: so fällt zum Beispiel bei den Gemälden an der inneren Wand der Barfüßerkirche die kräftige und schnittige Konturierung der Figuren auf, die durchaus einem der frühsten Prachtdrucke wie der hl. Dorothea aus der graphischen Sammlung von München um 1400 nahesteht. Man wird natürlich auch jenen übergeordneten Zeitstil, der internationalen Charakter besitzt, für die stilistische Grundhaltung dieser Malereien geltend machen können. Noch ist die Zeit nicht angebrochen, da die Monumentalmalerei ihre Themen und Formen der Drucktechnik entlehnt. Malereien, bei denen man sich deutlich auf die Graphik berufen kann, kommen erst Ende des Jahrhunderts vor, und dann besonders zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wo der Maler aus einem großen Vorrat von Stichen schöpfen konnte.

Literaturverzeichnis

Aurenhammer, Hans. Lexikon der christlichen Ikonographie, Band I. Wien 1959f.

Baum, Julius. Meister und Werke spätmittelalterlicher Kunst in Oberdeutschland und in der Schweiz. Konstanz 1957.

Baum, Julius. Martin Schongauer, Wien 1948.

Benz, Richard. Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Jena 1925.

Bernoulli, A. Die Deckenbilder in der Krypta des Münsters zu Basel, Mitteilungen der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Neue Folge I, Basel 1878.

Berger, E. Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Temperamalerei des Mittelalters. München 1912.

Boor, Helmut de. Die deutsche Literatur im späten Mittelalter, Zerfall und Neubeginn. I. Teil 1250–1350, 3. Band, München 1967.

Boerlin, Paul-Henry. Der Basler Prediger-Totentanz. Geschichte und erste Restaurierungsergebnisse. Unsere Kunstdenkmäler, 3, 1966.

Buchner, Ernst. Martin Schongauer als Maler. Berlin 1941.

Burckhardt, Albert. Die Heiligen des Bistums Basel im Basler Jahrbuch 1889.

Burckhardt, Daniel. Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888.

Burckhardt, Daniel. Studien zur Geschichte der Baslerischen Malerei des späten Mittelalters. In «Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums». Basel 1894.

Burger, Fritz. Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Berlin 1917 II, 1918 I.

Bury, Benedikt. Geschichte des Bistums Basel und seiner Bischöfe. Solothurn 1927.

Escher, Konrad. Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalereien in der Schweiz. Straßburg 1906.

Felder, Peter. Die restaurierte christkatholische Pfarrkirche von Kaiseraugst. Unsere Kunstdenkmäler 1, 1962.

Feldges-Henning, Uta. Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 1967.

Fischer, Otto. Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik. München 1951.

Frenken, Goswin. Wunder und Taten der Heiligen. München 1925.

Ganz, Paul. Die Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. 1924.

Ganz, Paul Leonhard. Meister Konrad Witz von Rottweil. Bern–Olten 1947.

Gasser, Helmi. Ein großartiger Wandgemäldefund in der Basler Peterskirche. NZZ, 10. März 1962.

Gauß, Karl. Die Heiligen der Gotteshäuser von Baselland. Basler Zeitschrift II, 1902.

Geisberg, Max. Meister der Graphik, Band II. Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und des Meisters E. S. Leipzig o. J.

Heidrich, Ernst. Die altdeutsche Malerei. Jena 1909.

Heyer, Hansrudolf. Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft (Ms.). Erscheint 1969.

Hieronimus, W. Konrad. Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter, Quellen und Forschungen. Basel 1939.

Keller, Hiltgart L. Reclamslexikon der Heiligen und der bibl. Gestalten. Stuttgart 1968.

Kluge, Dorothea. Gotische Wandmalerei in Westfalen, 1290–1530. Münster 1959.

Künstle, J. Ikonographie der Heiligen. Freiburg i. Br. 1926.

Lauber, Fritz. Der restaurierte Zerkindenhof am Nadelberg in Basel. Unsere Kunstdenkmäler 4, 1966.

Lutze, E. und Zimmermann E. Nürnberger Malerei 1350–1450. Nürnberg 1932.

Meisen, Karl. Niklauskult und Niklausbrauch im Abendland. Düsseldorf 1931.

Merz, Walther. Die Burgen des Sisgaus, Band 3, 1959.

Michaelis, Wilhelm. Die Apokryphen Schriften zum Neuen Testament. Bremen 1962.

Murbach, Ernst. Die spätgotischen Wandgemälde von Muttenz. Unsere Kunstdenkmäler 2, 1967.

Murbach, Ernst. Die Kirche von Muttenz. (Schweizerischer Kunstführer.)

Murbach, Ernst und Weitnauer, Emil. Die Kirche von Oltingen. (Schweizerischer Kunstführer.)

Reiners, Heribert. Das Münster unserer lieben Frau von Konstanz. Konstanz 1955.

Reinhardt, Hans. Das Bürgerhaus der Schweiz, Band Basel III. Zürich 1927.

Reinhardt, Hans. Die Malerfamilie Holbein in Basel. Katalog der Ausstellung in Basel 1960.

Reß, Anton. Stadt Rothenburg o. d. Tauber. Die Kunstdenkmäler von Mittelfranken (Bayern). München 1959.

Riggenbach, Rudolf. Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder. Jahresbericht der Freiwilligen Basler Denkmalpflege 1940 (Festschrift).

Riggenbach, Rudolf. Die Johanniterkapelle in Rheinfelden. Aarau 1950.

Riggenbach, Rudolf. Die Wandbilder des Basler Zeughauses. Jahresbericht der Freiwilligen Basler Denkmalpflege 1937.

Riggenbach, Rudolf. Die Wandbilder der Kirchen von Ziefen und Ormalingen. Jahresbericht der Freiwilligen Basler Denkmalpflege 1934/35.

Rott, Hans. Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert am Oberrhein. Stuttgart 1938.

Rotzler, Willi. Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Winterthur 1961.

Schneider, Hans. Der niederländische Einfluß in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts. Basel 1915.

Simon, Gertrud. Die Ikonographie der Grablegung. Diss. Rostock 1926.

Stammler, Wolfgang. Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München 1948.

Stange, Alfred. Deutsche Kunst um 1400. München 1923.

Stange, Alfred. Deutsche Malerei der Gotik. Berlin 1951 und 1955. Band II, IV und VII.

Stückelberg, E. A. u. a. Basler Kirchen, bestehende und eingegangene Gotteshäuser in Stadt und Kanton Basel. Bände I–IV, Basel 1917–1922.

Stückelberg, E. A. Die Schweizerischen Heiligen des Mittelalters. Zürich 1903.

Überwasser, Walter. Die evangelische Kirche in Blansingen (Südbaden) und ihre Bilderzyklen. München 1959 (Kunstführer).

Waetzoldt, Wilhelm. Dürer und seine Zeit. Innsbruck 1936.

Wehlte, Kurt. Werkstoffe und Techniken der Malerei, mit einem Anhang über Farbenlehre. Ravensburg 1967.

Wieser, Hans. Die dankbaren Toten. In Veröffentlichungen des Museums in Innsbruck 27/29. Innsbruck 1949.

Worringer, Wilhelm. Die altdeutsche Buchillustration. München 1919.

Worringer, Wilhelm. Die Anfänge der Tafelmalereien. Leipzig 1928.

Wyß, Gottlieb. Der Basler Bischofshof. Basel o. J.

Jahresberichte, Zeitschriften, Kataloge

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde (ASA), Zürich 1855–1898; NF 1899–1938.

Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK), Basel 1939ff.

Jahresberichte der Freiwilligen Basler Denkmalpflege 1916ff.

Jahresberichte der Öffentlichen Basler Denkmalpflege 1919ff.

Jahresberichte des Historischen Museums Basel 1891ff.

Katalog: Europäische Kunst um 1400, Ausstellung Wien 1962.

Katalog: Hans Baldung Grien, Ausstellung Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 1959.

Katalog: Gotik in Österreich, Ausstellung Krems an der Donau 1967.

Katalog: Meister um Albrecht Dürer, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1961.

Nachrichtenblatt der Öffentlichen Kultur- und Heimatpflege des Regierungsbezirks Südbaden, Freiburg im Breisgau.

Oberrheinische Kunst, Vierteljahresberichte der Oberrheinischen Museen 1926f. Freiburg im Breisgau.

Unsere Kunstdenkmäler, Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1950f.

Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt

Nach *Autoren* aufgeführte Spezialarbeiten über Wandbilder in den erschienenen Inventarbänden.

Riggenbach, Rudolf. Band I 1932: Rathaus S. 517f.

Riggenbach, Rudolf. Band III 1941: St. Alban S. 97f.; Augustiner S. 192f.; Barfüßer S. 262f.; St. Clara S. 313f.; Kapelle St. Jakob S. 403f.; Johanneskapelle S. 425f.; Kartause S. 577f.

Riggenbach, Rudolf. Band IV 1961: Klingental S. 95f.; Leonhardskirche S. 275f.; Martinskirche S. 359f.

Maurer, François. Band V 1966: Peterskirche S. 108f.; Prediger S. 265 und 290f.; Theodorskirche S. 376f.; Ulrichskirche S. 430f.

Abbildungsnachweis

Photos: Clerc, H. R., Basel: Titelbild, Taf. 5.
Heman, P., Basel: Taf. 3 oben, 4 oben links, 10, 16.
Histor. Museum, Basel: Taf. 4 unten rechts, 11, 15 unten.
Hügin, Lörrach: Taf. 13 oben.
Kupferstichkabinett, Basel: Taf. 1.
Kunstdenkmälerarchiv Basel-Landschaft, Liestal: Taf. 6 unten, Taf. 7 unten.
Seeger, H., Egg (ZH): Taf. 2.
Schweizerisches Landesmuseum, Zürich: Taf. 6 oben.
Zimmermann, O., Rheinfelden: Taf. 7 oben.

Clichés: Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel-Stadt (Verlag Birkhäuser, Basel): Taf. 4 oben rechts und unten links, 8 unten und oben, 9, 14.
«Unsere Kunstdenkmäler», Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Schweiz. Kunstgeschichte: Taf. 3 unten, 12, 13 unten, 15 oben.

Zeichnungen im Text vom Verfasser.

Fachausdrücke

Apsis oder Apside:	Runder oder eckiger nischenartiger Abschlußraum in einer Kirche.
Arkade:	Bogen oder Bogenstellungen, meist zwischen zwei Säulen.
Credo:	Glaubensbekenntnis.
Duktus:	Schriftzug, Malweise eines Künstlers.
Elevation:	Erhebung von Hostie und Kelch in der Messe.
Epistelseite:	Südseite der Kirche (Männerseite), wo die Epistel gelesen wird.
Evangelienseite:	Nordseite der Kirche (Frauenseite), wo im Mittelalter die Evangelien gelesen wurden.
Epitaph:	Grabmalplatte mit Inschrift.
Grisaille:	Malerei Grau in Grau.
Hagiographie:	Lebensbeschreibung der Heiligen.
Heilspiegel:	Heilsgeschichte in Gegenüberstellung des Alten und des Neuen Testaments.
Ikonographie:	Beschreibung der Bildinhalte.
Illusionismus:	Wirklichkeit vortäuschende Darstellungsart.
Joch:	Gewölbeeinheit als architektonischer Raumteil.
Kappe:	Teilstück eines Gewölbes, dreiseitig begrenzt.
Kalotte:	Kugelsegment, oberer Abschluß einer Apside.
Kreuzrippengewölbe:	Durch Rippen verstärktes Gewölbe.
Kontur:	Umriß, z.B. begrenzende Linie einer Gestalt.
Lanzettfenster:	Mit schlankem Spitzbogen versehenes Fenster.
Lettner:	Architektonische Scheidewand zwischen Chor und Schiff.
Mandorla:	Mandelförmiger Heiligenschein, Aureole oder Mandelglorie, welche den Auferstandenen umgibt.
Maßwerk:	Geometrisches Ornament als konstruktive Zierde und oberer Abschluß eines gotischen Fensters.
Nimbus:	Heiligenschein (Strahlenkranz).
pastos:	Dicker körniger Farbauftrag.
Pigment:	Farbe oder Farbstoff in der Malerei.
Salvatorkopf:	Antlitz Jesu als Herr der Christenheit.
Schalltopf:	Ein in die Mauer eingelassener Tontopf, welcher der besseren Akustik dienen soll.
Stichbogen:	Im Vergleich zum Rundbogen flacher Bogen.
Synchronismus:	Gleichzeitigkeit; wenn in einem Bild die gleiche Figur zwei oder mehrere Male vorkommt.
Tabernakel:	Gotisches Ziergehäuse mit durchbrochener Architektur. Hostienträger.
Zwickel:	In der Baukunst dreieckige Fläche zwischen zwei sich begegnenden Bögen.

Abbildungslegenden

Umschlag Vier Evangelistensymbole im nördlichen Lettnergewölbe der Leonhardskirche mit Wappen des Matthias Iselin–zum Luft. Um 1500.

Tafel 1 Basel, Münster, Krypta. Mittleres Joch mit Malereien. Um 1370. Aquarell von Emanuel Büchel. Kupferstichkabinett Basel.

Tafel 2 Ziefen, Pfarrkirche. Geburt Christi. Um 1340.

Tafel 3 Basel, Münster, Krypta. Geburt Christi. Um 1370. – Muttenz, Pfarrkirche. Heimsuchung und Geburt. Um 1510.

Tafel 4 Basel, Peterskirche, Schiff, Grabnische mit Efringerwappen. Kopf einer der Marien. Um 1360. – Schiff. Fragment der Maria. Um 1390. – Sakristei, Westwand. König. Um 1400. Heute im Kunstmuseum Basel. – Westfassade. Schmerzensmann. Anf. 16. Jh. Heute im Hist. Museum Basel.

Tafel 5 Basel, Leonhardskirche, Chor. Rest eines Wandbildes. Vermutlich Meßopfer. Um 1450.

Tafel 6 Basel, Kapelle St. Jakob. Legende der dankbaren Toten. Nach 1508. Aquarellkopie. – Muttenz, Beinhaus. Legende der dankbaren Toten (Ausschnitt). Um 1515.

Tafel 7 Rheinfelden, Johanniterkapelle. Jüngstes Gericht am Chorbogen mit Christophorusgemälde im Hintergrund. Nach 1491. – Muttenz, Beinhaus. Jüngstes Gericht, linke Hälfte. Datiert 1513.

Tafel 8 Basel, Theodorskirche, Schiff. Christophorus. 2. Viertel 14. Jh. – Peterskirche, Sakristei. Christophorus. Um 1500.

Tafel 9 Basel, Predigerkloster. Ehemaliger Totentanz, 1805 abgebrochen. Um 1450. Nach Kupferstichen (Ausschnitt) von M. Merian d. Ä. 1621. (Rekonstruktion François Maurer.)

Tafel 10 Ormalingen, Pfarrkirche. Feiertags-Christus und Maria, rechts unten der hl. Leonhard. Um 1340.

Tafel 11 Basel, Barfüßerkirche. Westwand. Die Heiligen Katharina und Dorothea. Zwischen 1400 und 1410.

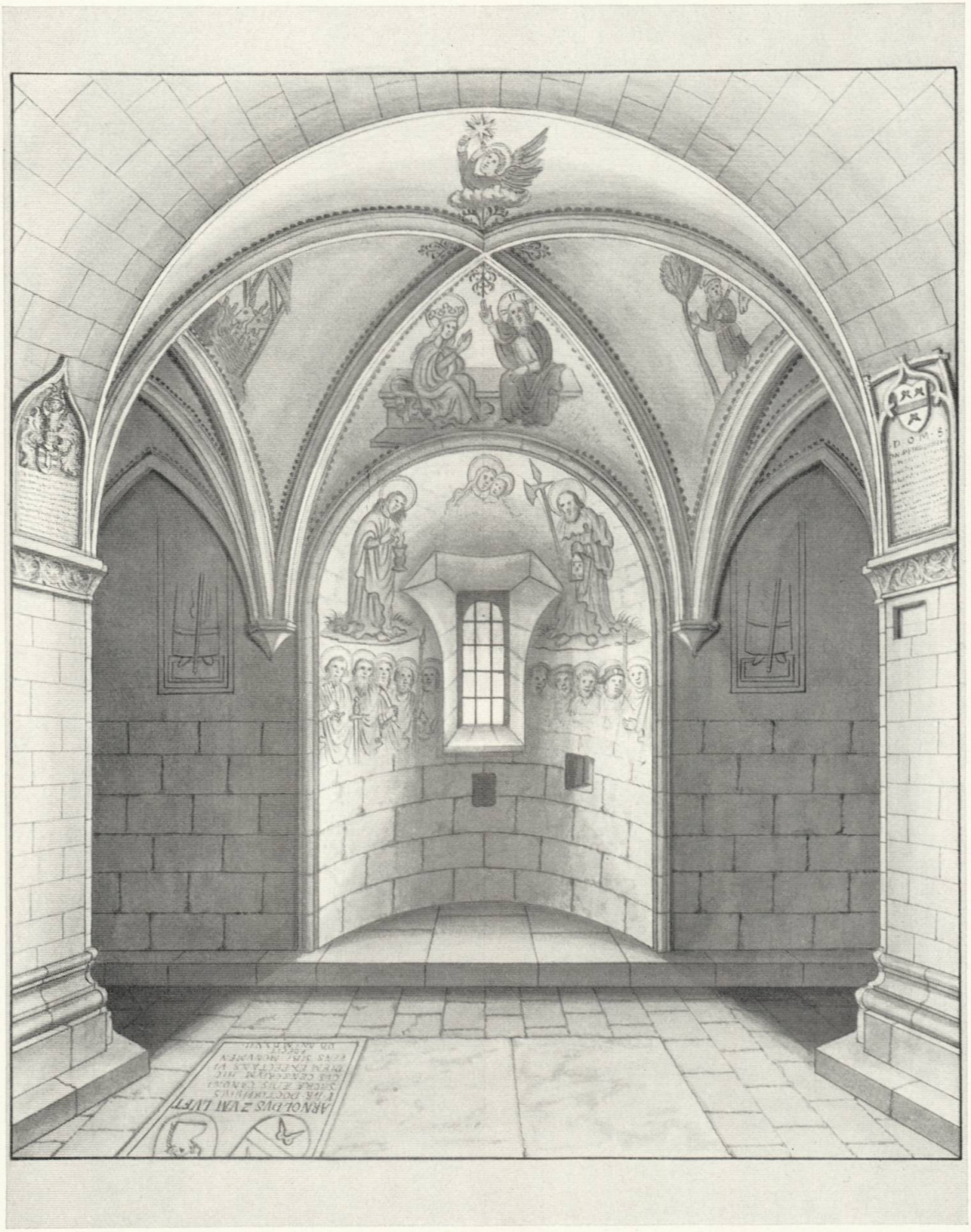
Tafel 12 Muttenz, Pfarrkirche, Vorchor. Arbogastlegende. Mitte 15. Jh. Pause von Karl Jauslin. – Pratteln, Pfarrkirche. Ehemalige, zerstörte Chormalereien. Letztes Viertel 15. Jh.

Tafel 13 Tüllingen (Baden), Kirche. Mannalese über dem Sakramentshäuschen. 3. Viertel 15. Jh. – Blansingen, Pfarrkirche. Kreuzannagelung. Mitte 15. Jh. – Kaiseraugst, christkatholische Kirche. Jessebaum und Marienkrönung. Mitte 15. Jh.

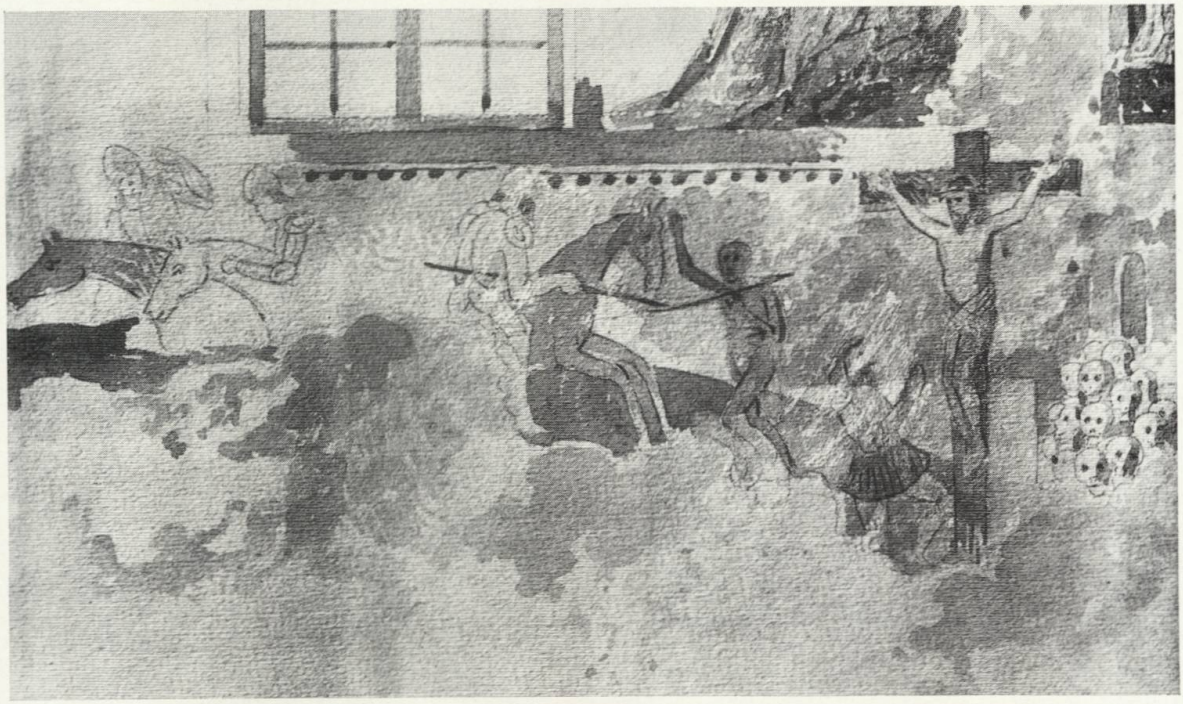
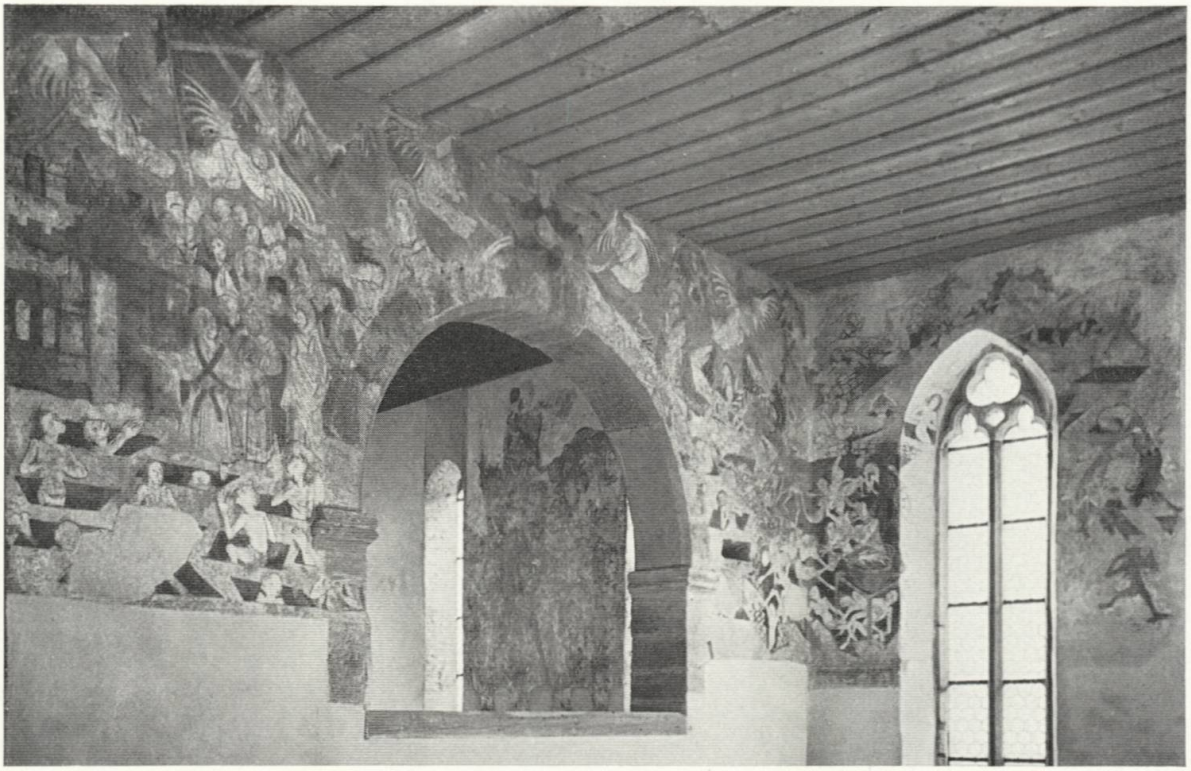
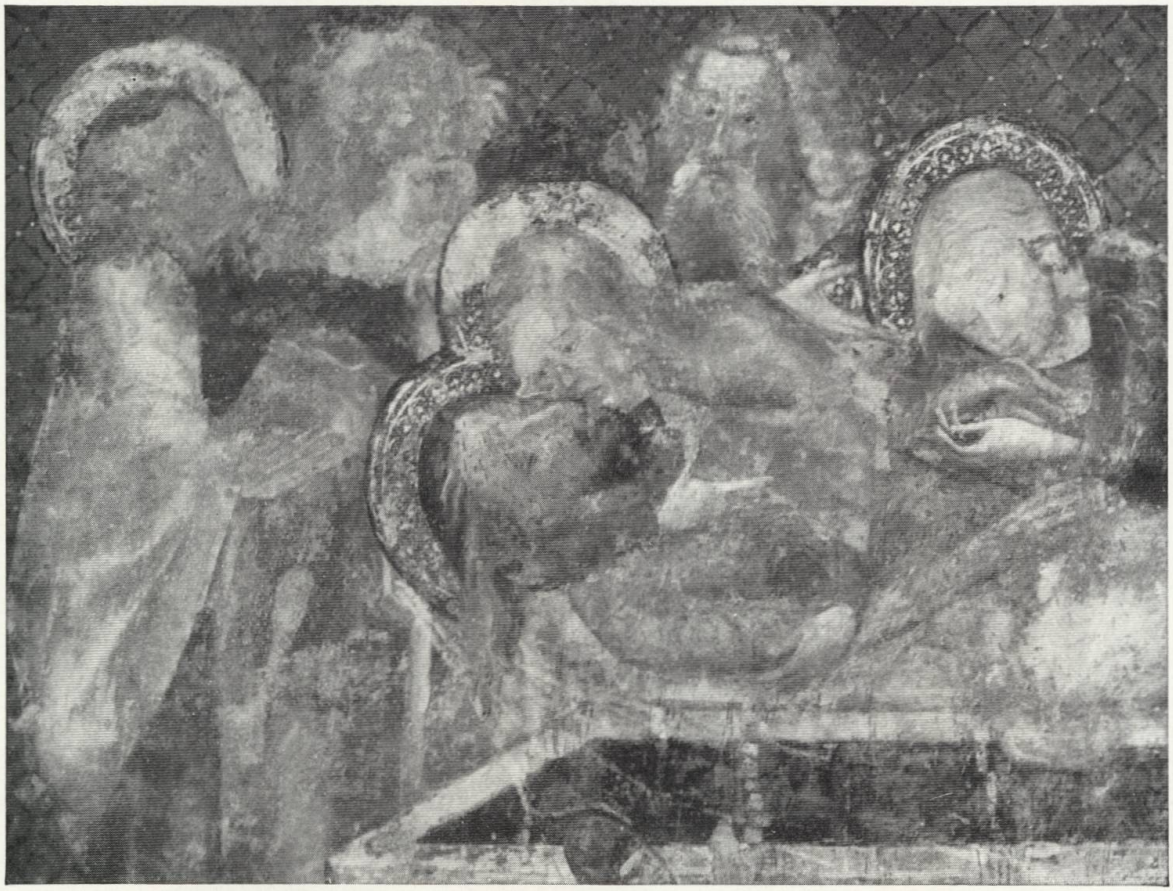
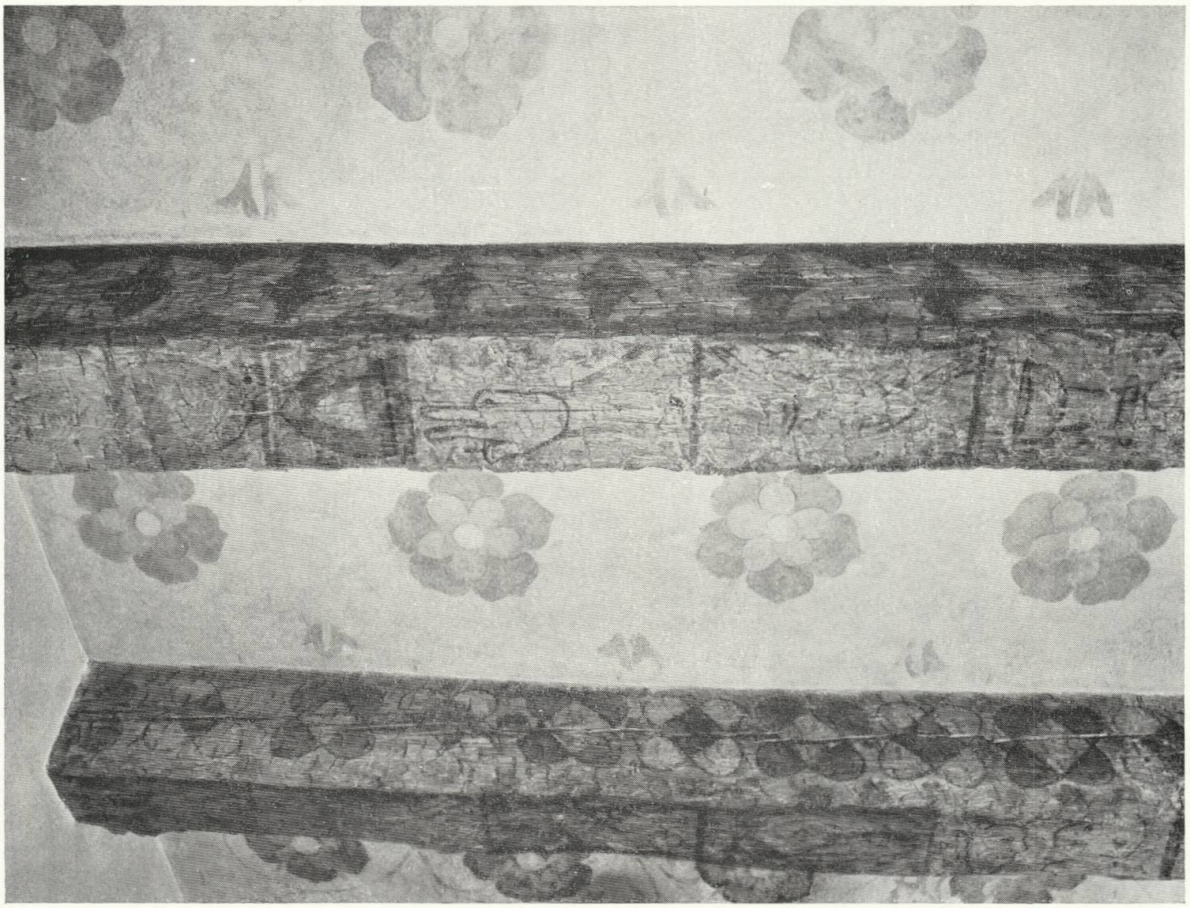
Tafel 14 Basel, Peterskirche, Schiff, Grabnische mit Efringerwappen. Grablegung Christi (Ausschnitt). Um 1350–60. – Martinskirche, Chor. Johannes nimmt Maria in sein Haus auf. Um 1398.

Tafel 15 Basel, Zerkindenhof, Nadelberg 10. Bemalte Decke. 1. Hälfte 14. Jh. – Haus zum Walpach, Nadelberg 23. Dekoratives Wandbildfragment. 2. Hälfte 15. Jh. Hist. Museum Basel.

Tafel 16 Oltingen, Pfarrkirche, Chor. Malereien mit Marienlegende (oben) und Aposteln (unten). Nach 1470.


ARNOLDVS ZVM LVTT
DOMS

TAFEL 2

TAFEL 4

TAFEL 6