Zeitschrift: Neujahrsblatt / Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

Herausgeber: Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

Band: 147 (1969)

Artikel: Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick

Autor: Murbach, Ernst

Kapitel: I.: Einleitung

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: 13.07.2025

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

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