

Die Spitzbogen am Basler Münster

Autor(en): **Baur, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **8 (1921)**

Heft 10: **Sondernummer : Kirchengерäte**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-9770>

Nutzungsbedingungen

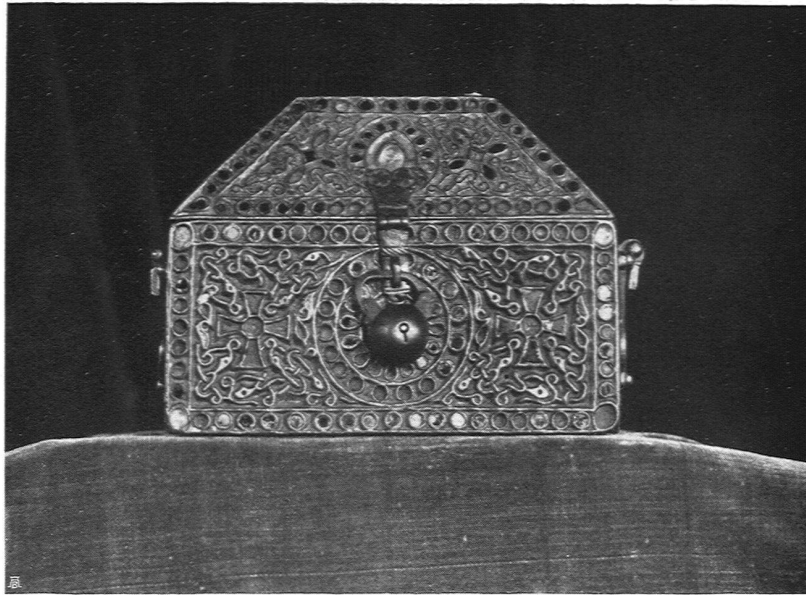
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Kassettenreliquiar aus Kupfer mit Email aus dem Kirchenschatz von Beromünster

sodann mit durchsichtigem Email belegt, so daß dieselbe Farbe an den tief geschnittenen Stellen dunkel erscheint und eine feine Modellierung bewirkt. Die Meister jener Zeit waren wahrhaftig ebenso groß als Künstler wie als Handwerker. Die Fassungen der Steine und die Füllungen mit Drähten und Blättchen, die Umrahmung mit Profildrähten und mannigfaltigen Ornamenten, aber auch die glänzende Emailleierung sind der meisterlichen Komposition wie der religiösen Idee gerecht geworden.

Dieser Evangeliardeckel wie das Vortragskreuz lassen dem Gedanken Raum, daß die Entstehungszeit dieser Werke die Schönheit wie ein Stück Religion pflegte und liebte.

Ohne Zweifel waren dazumal Kunst und Religion ein treues Geschwisterpaar, und in den Werkstätten der Kunst muß ein feiner Sinn und ein ernsthaftes Können gewaltet haben. Heute noch bewundern wir andachtsvoll das Schaffen jener glanzvollen Epoche. Wann wird die Zeit kommen, die wieder solche Aufgaben stellt?

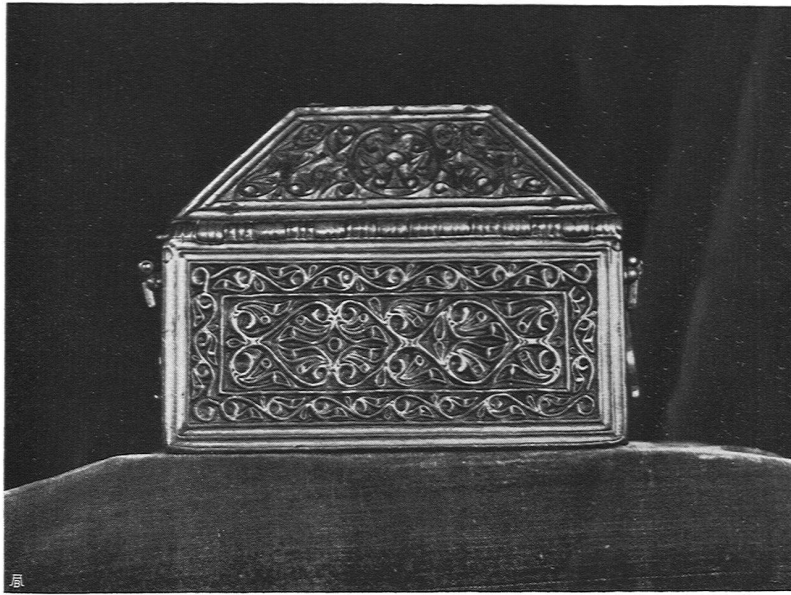
DIE SPITZBOGEN AM BASLER MÜNSTER

VON DR. ALBERT BAUR

Wer in der Schule gelernt hat, Spitzbogen sind gotischen, Rundbogen sind romanischen Stils, der wird durch die innere Erscheinung des Basler Münsters in eine merkwürdige Verwirrung gebracht. Denn da sieht er, daß der alte Meister, der ihn entwarf, die Pfeiler, die das Hauptschiff von den Nebenschiffen trennen, durch Spitzbogen verband, dann in den Arkaden der Emporen und darüber in den Fenstern des Lichtgadens zum romanischen Rundbogen zurückgriff und schließlich in

den Gewölben des Hauptschiffs wieder mit spitzbogigen Formen der jungen Gotik entgegendrängte.

Hat er da zweimal seine künstlerische Überzeugung gewechselt, oder ließ er sich durch eine unentschiedene Übergangszeit mitschleppen, die wahllos und nach Gutdünken alte und neue Formen mengte? Das lag wohl diesem klugen und kernhaften Architekten ferne, der sich in Schmuckformen und Profilen wie auch in der figürlichen Plastik mit aller Entschiedenheit



Kassettenreliquiar aus dem Kirchenschatz von Beromünster, Rückseite

zur ruhevollen romanischen Kunst bekennt. (Die gotischen Profile an den Hauptschiffgewölben sind wohl erst nach dem Erdbeben von 1356 entstanden.)

Um so eher erscheint gerade das Basler Münster dazu angetan, zu untersuchen, welche künstlerischen und konstruktiven Absichten hier und anderswo zur Verwendung des Spitzbogens geführt haben; vielleicht gelangen wir so zu einem Ergebnis; das nicht ganz ohne Wert für die Entwicklungsgeschichte mittelalterlicher Baukunst überhaupt ist.

Das große Problem der späten romanischen Kunst war der Gewölbebau. Fast überall handelte es sich dabei um Kreuzgewölbe, entstanden auf quadratischer Grundlage aus zwei sich durchschneidenden Halbzylindern, so daß sich die Schnittlinien im Grundriß als Diagonalen abzeichnen. Dabei entsteht nun die Schwierigkeit, daß diese diagonalen Gräte keine Halbkreise mehr sind wie die rechtwinkliggeführten Schnitte durch die Tonne; sie sind wesentlich gedrückter, halten etwas charakterlos die Mitte zwischen Stichbogen und Halbkreisbogen, und lösen sich von Pfeiler und Wand nicht in ruhigem Fluß wie von einer Tangente, sondern mit einem harten Knick.

Solange man Gratgewölbe baute, machte man sich daraus nicht viel, weil damals der Raum, die Längstonne, der Hauptindruck war; sobald man aber zu den brückenartig gemauerten Diagonalrippen griff, war nun nicht mehr der Raum, sondern die Linie äußerst wirksam, und da mußte diese Form durch den gedrückten Bogen und den besagten Knick störend wirken. Man verfiel daher bald auf eine neue Form des Kreuzgewölbes: man errichtete nicht nur die Quergurten, sondern auch die diagonalen Rippen als genaue Halbkreise. Dadurch ergab sich nun ohne weiteres, daß der Scheitel jedes Gewölbes wesentlich höher zu liegen kam als der Scheitel der Quergurten, und zwar im gleichen Verhältnis wie die Diagonale größer ist als die Quadratseite. Konstruktiv hatte man dabei den Vorteil, daß man alle hölzernen Lehrbogen, die während des Baues als Gerüst dienten, mit Leichtigkeit fehlerlos herstellen konnte.

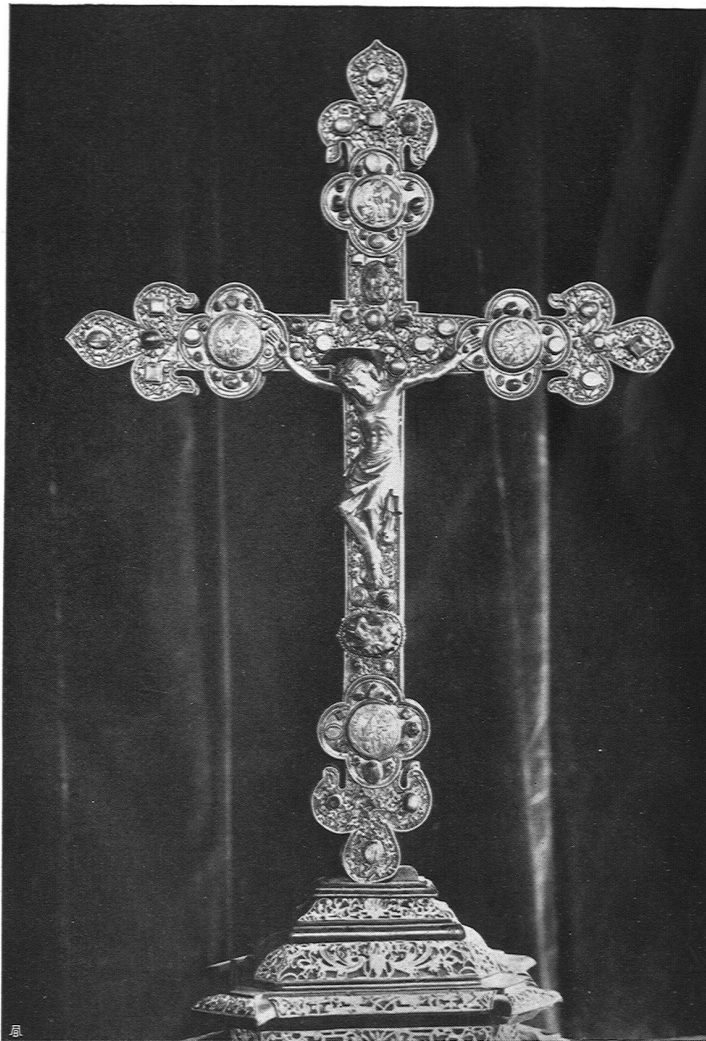
So sind die romanischen Gewölbe von St. Ambrogio in Mailand, von San Michele in Pavia, vom Großmünster in Zürich, dessen Bau etwa 80 Jahre vor dem Basler Münster in Angriff genommen wurde, von den großen romanischen Domen in Mainz,



Christophorus, in Silber getrieben, Kirchenschatz von Beromünster

Speier und Worms und den gleichzeitigen nordfranzösischen Kirchen beschaffen. Da ist also überall kein geradliniger, sondern ein in flachen Bogen von Quergurte zur Quergurte springender innerer First; jedes Gewölbefeld steigt wie eine Kappe oder eine flache Kuppel etwas in die Höhe, gewiß ein prachtvoller, aber doch mit gewissen ästhetischen und konstruktiven Nachteilen behafteter Anblick. Denn ein solches Kirchenschiff war allzusehr in einzelne Raumeinheiten zersägt, so daß der Gesamteindruck darunter leiden mußte, und die springende innere Firstlinie betonte nicht, wie sie es sollte, oder verlangsamte zum wenig-

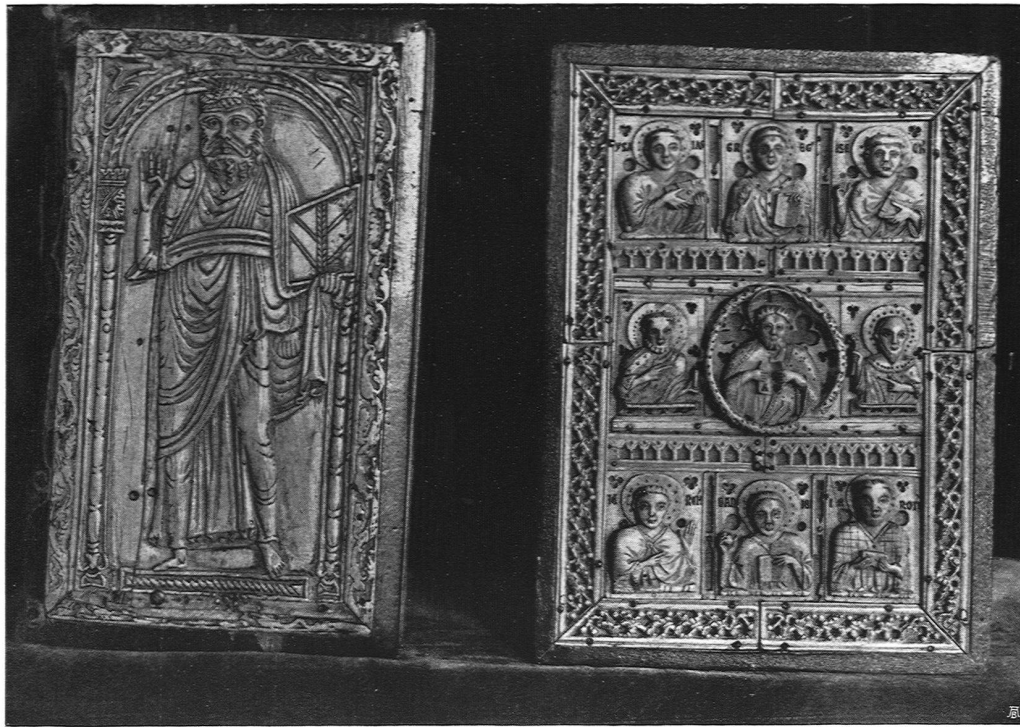
sten die Bewegung nach Chor und Altar. Von den meisten Stellen aus wurden große Raumteile und Flächen wegen Überschneidung unsichtbar, und das störte besonders dort, wo man die Gewölbe bemalen wollte. Vielleicht litt auch die Akustik unter dieser Zerrissenheit. Und hatte man konstruktiv den Vorteil eingeheimst, daß Gurten und Rippen leicht fehlerfrei erstellt werden konnten, so wurde die Ausmauerung der einzelnen Gewölbefelder um so schwieriger, weil sie recht verzwickte sphärische Dreiecke darstellen; schon die Hilfskonstruktion der Holzverschalung mußte da außerordentlich mühselig bewerkstelligt werden.



Vortragskreuz aus dem Kirchenschatz von Beromünster
Gold, die vier Medaillons mit Email

Es ist nun kein Zufall, daß man zuerst in Burgund und den benachbarten Teilen der Schweiz darauf verfiel, diese Unzukömmlichkeiten aus dem Wege zu räumen. Denn ganz in der Nähe, im südöstlichen Frankreich, hatte man Kirchen, die in ihrem Raumeindruck eine ungeteilte Einheit darstellten und die der spätern Gotik besonders wichtige Bewegung nach dem Altar ungebremst zur Geltung brachten. Das sind die mit einfachen Tonnen eingewölbten Kirchen, wie wir sie in den Kirchen von Grandson und Payerne heute noch sehen.

Und so ging denn auch der Meister des Basler Münsters daran, die gerade innere Firstlinie wieder herzustellen. Den Höhengewinn, der durch die im Scheitel erhöhten Kreuzgewölbe erreicht worden war, wollte er nicht mehr einbüßen; das ließ der Höhendrang des Zeitalters nicht zu. Die diagonalen Rippen ließ er als genaue Halbkreise bestehen; das war sein konstruktiver und nicht weniger formaler Vorteil. Aber die Linien der Quergurten schuf er sich neu durch horizontale Projektion dieser diagonalen Bogen, und dabei stellte sich der Spitzbogen ganz von selbst ein.



Buchdeckel in Elfenbein geschnitten, Kirchenschatz von Beromünster, XIII. Jahrhundert

Nur dort verwendet dieser Meister den Spitzbogen, wo er logische Folge dieser neuen Konstruktion ist. Das tat er in den Gewölben der Nebenschiffe (der innern; die äußern sind Zutaten einer spätern Zeit), die heute noch die von ihm gewollte Form in sicherer Übereinstimmung mit den ganz logischen Bündelpfeilern aufweisen. Dabei konnte er nicht anders, als daß die Pfeiler, die Hauptschiff und Nebenschiffe trennen, durch Spitzbogen verband, und das Verhältnis der Basis zur Höhe dieser Bogen entspricht genau dem Verhältnis von Quadratseite zur halben Diagonale. Und so ergab es sich von selbst, daß die Gurten und Schildbogen im Hauptschiff spitzbogig wurden.

Dabei hatte er den weitem Vorteil, daß er für diese Gewölbefelder, die im Basler Münster, der romanischen Bauüberlieferung entgegen, nicht unerheblich vom Quadrat abweichen, eine Wölbungsform schaffen konnte, die trotz dieser Abweichungen gleich hohe Bogenscheitel ermöglichte, was mit Rundbogen ganz ausgeschlossen gewesen wäre.

So stellt sich also der Baugedanke dieses Meisters als eine klare und wohldurchdachte Einheit dar, und nicht, wie mancher annehmen möchte, als eine Stilvermischung. Freilich enthält er einen Keim, dem die Gotik entsprossen konnte; das ist aber etwas anderes als eine planlose Anleihe.

Übrigens hat sich der Architekt dabei genau an die uralte Proportionsregel des gleichseitigen Dreiecks gehalten; wenn wir ein solches Dreieck auf einer Grundlinie, die von der Mitte einer Pfeilerbasis zur andern gezogen wird, errichten, so erreicht es genau den untern Rand des Schachbrettfrieses; ein zweites von dort aus erreicht die Scheitelhöhe der Fenster, ein drittes von den Kämpfern der Emporensäulchen aus den Scheitel der Schildbogen. Das ergibt in schlankeren Verhältnissen eine viel bedeutendere Höhenentwicklung als beispielsweise beim Zürcher Großmünster. Denn obwohl diese Kirche in der lichten Höhe ihrer Gewölbe nicht unerheblich höher ist als das Bas-



Evangeliar aus dem Kirchenschatz von Beromünster
Gold und Email, XIV. Jahrhundert

ler Münster, würde jeder, der es nicht auf den Plänen nachgemessen hat, schwören, das Gegenteil sei der Fall. Bei den räumlichen Wirkungen kommt es aber stets

auf den Schein an, und dieser gewiß nicht unbeabsichtigte Schein ist ein Beweis für schon im Keime enthaltenen gotischen Formwillen. A. B.

KIRCHENGERÄTE VON A. STOCKMANN

VON Dr. H. RÆTHLISBERGER

Am diesjährigen Schweiz. Katholikentag in Freiburg zeigte A. Stockmann, Silber- und Goldschmied in Luzern, eine Kollektion von kirchlichen Geräten, die in seiner Werkstatt geschaffen worden sind. Mit Interesse betrachteten die Besucher die kleine Ausstellung. Die Beschauer, vor allem die Geistlichkeit, erkannten, daß die Geräte allen Forderungen des Ritus und der Symbolik entsprachen und sie empfanden, daß

im Aufbau eines jeden Stückes etwas Strenges und Gesetzmäßiges liege. Zudem bezeichnete der Kenner auf näheres Besehen hin die Arbeiten als handwerklich vorzügliche Leistungen. Die meisten Besucher waren gewohnt, die Kelche und Monstranzen in den überlieferten Formen der Spätgotik zu treffen. Sie waren verwundert, in den vorliegenden Arbeiten Formen von neuzeitlicher Art zu sehen,



Inneres des Großmünsters in Zürich, zum Aufsatz: Die Spitzbogen im Basler Münster

Maria im hohen Lehnstuhl neben einem reich verzierten Renaissancebrunnen, der von Putten überkrabbelt wird — ein altes Städtchen an einem weiten Gewässer, eingesäumt von gebirgigen Ufern — leicht gekräuselte, verschwundene Horizonte unter blauem, wolkenüberwehtem Himmel. „Altdorfer ist ein Meister der Szene. Er mußte das sein. Er ist der Maler neben all den Zeichnern. Grünewald allein war es gegeben, beides zu sein.“ — Anmutiger könnten wir nicht in die poesievolle Kunst des Regensburger Meisters eingeführt werden. Die Phantasielosigkeit mag ihm und seinem Mentor Dilettantismus vorwerfen. Wir glauben aber, wer tanzen kann, hat lange vorher das Marschieren gelernt.

H. G.

Lukas Cranach. Von Curt Glaser. Mit 117 Abb. Insel-Verlag, Leipzig 1921.

Die einseitige Neigung des Verfassers, entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge innerhalb des Spezialgebietes klarzulegen, eine Fähigkeit, die er in den „Zwei Jahrhunderten deutscher Malerei“ (1916) so glänzend bewiesen, gelangt auch in seinem Cranach ausgiebig zum Ausdruck. Das Buch ist als erster Band einer von Curt Glaser und Karl Scheffler gemeinsam im Insel-Verlag herausgegebenen Sammlung „Deutsche Meister“ erschienen und reicher illustriert als die bekannten Monographien von Heyck und Worringer, ob auch im einzelnen immer besser gesichtet, darf in Frage gestellt werden. Tiefere Gedanken birgt diese neue Darstellung



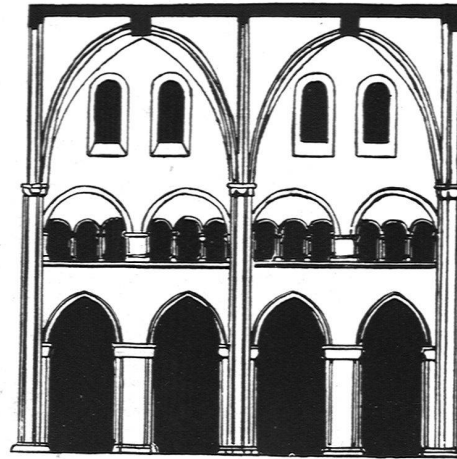
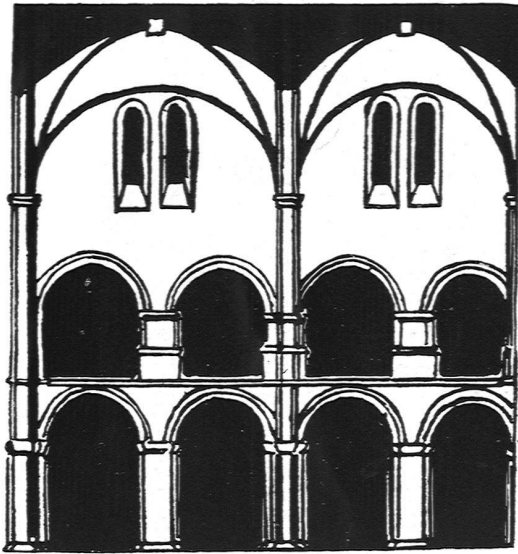
Inneres des Basler Münsters, zum Aufsatz: Die Spitzbögen im Basler Münster

nicht, und das biographische Bild ist etwas blaß geraten. Glaser hat seine Aufgabe darin gesehen, das vorliegende Oeuvre mit kritischen Augen zu durchgehen, ohne selber Probleme allgemeinerer Art und zugleich eminent künstlerischer Natur aufzuwerfen, wie dies im Hinblick auf Cranachs Wirksamkeit im Zentrum der Reformation und seine intimen persönlichen Beziehungen zu Luther etwa hätte erwartet werden können. Er sucht im Gegenteil dem Maler in jeder Beziehung gerecht zu werden, im Kapitel über dessen Spätstil liegt der Schwerpunkt der Würdigung. Darin haben wir eine prinzipielle Wendung im Urteil über Cranach, zugleich auch die aufschlußreiche Einstellung einer neuen Generation, die im Manieristen einen ihrer

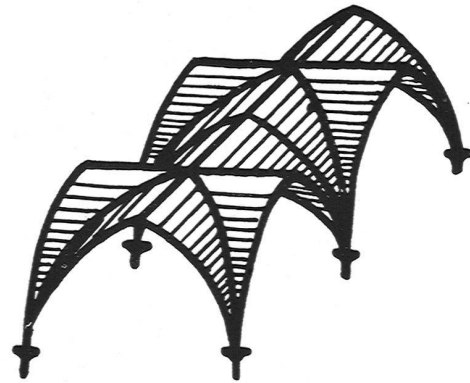
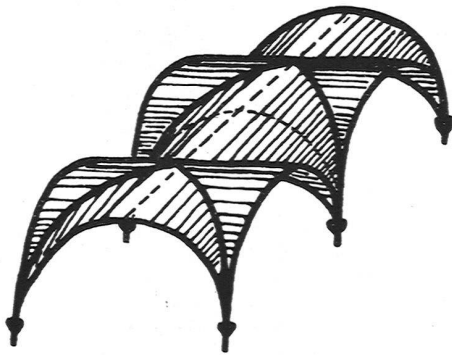
Klassiker erkannt hat. Daß seine Figuren aber nicht so antikisch sind, wie er selber wohl glaubte, geht gerade aus der ausgezeichneten und ästhetisch beherrschenden Charakteristik Glasers hervor, etwa wenn er feststellt, daß ihnen das retardierende Moment des Kontrapostes fehle. Die Gegenwart, die eben die abstrakte Kunst überwunden und unlängst Grünewald entdeckt hat, wird man ja auch nicht so ohne weiteres als klassisch hinnehmen wollen!

H. G.

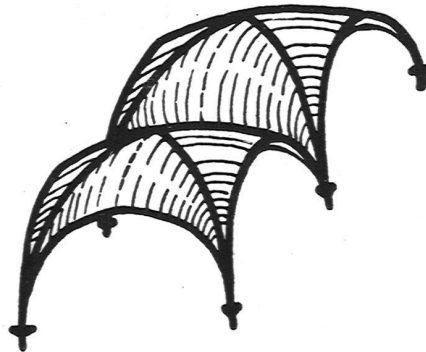
Altfranzösischer Totentanz. Wir stellen dieser Sonderpublikation über Kirchengereäte gerne einige Seiten mit einer besondern Graphik voran und greifen aus der frühesten französischen Totentanzdarstellung wieder 4 Holzschnitte heraus.



Links: Längsschnitte durch zwei Joche des Grossmünsters in Zürich. Rechts: Längsschnitt durch zwei Joche des Basler Münsters



1. Frühromanisches Kreuzgewölbe, innerer First gerade, die Diagonalrippen gedrückt
2. Romanisches Gewölbe mit erhöhtem Scheitel, der innere First springend, Gurtbogen und Diagonalrippen Halbkreise



3. Gotisches Kreuzgewölbe, der innere First gerade, die Diagonalrippen Halbkreise

Der Leser wird diese gerne vergleichen mit den 4 Blättern, die wir dem Heft 3 des Jahrganges 1920 beigegeben haben, und er wird sie ebenso kräftig finden im Gehalt, im Schnitt und in der Schwarz-

weiß-Wirkung. Dazu geben wir im Duktus der fetten Schrift den volkstümlich gehaltenen Totentext: Der bitter Tod.

H. R.