Die Bildwerke des Basler Münsters als Illustration der mittelalterlichen Weltanschauung

Autor(en): **Wolf, Bernhard**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **23 (1919)**

PDF erstellt am: **30.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-571834

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Vom Basler Münster Abb. 1. Tympanon der Gallusporte (c. 1180). Oben: Christus thronend zwischen Petrus, Paulus und den Stiftern; unten: l. Christus und die klugen Jungfrauen (vgl. Abb. 2), r. die törichten Jungfrauen.

Die Bildwerke des Basler Münsters als Illustration der mittelalterlichen Weltanschauung.

Mit einer Kunstbeilage und sechs Abbildungen nach photographischen Aufnahmen von Bernhard Wolf, Basel*).

Ein an Bildwerken so reiches Denkmal wie das Basler Münster regt in erster Linie stilkritische Fragen an, die sich auf Entstehungszeit, formale Entwicklung und Zusammenhänge mit anderen Gruppen beziehen. Aber nicht minder wichtig ist auch die ikonographische Fragestellung, die sich auf den Inhalt richtet und den Gedankenzusammenhängen nachgeht, die sich in Bildwerken und Gemälden ausdrücken. Drei Einwänden, die sich gegen die Fassung des Titels wenden können, muß zunächst begegnet werden. Genügen, so möchte man im Hinblick auf Kathedralen wie Straßburg, Chartres, Reims u. a. fragen, die Bildwerke des Basler Münsters sachlich und numerisch, um an ihnen die mittelalterliche Weltanschauung, die sich, in reicher Entfaltung um die Heilslehre kristallisiert, darzustellen? Zugegeben, daß nur so gewaltige und an Bildwerken überreiche Kathedralen wie die genannten die Anschauungen jener wechselvollen Zeiten annähernd vollständig illustrieren, und zugegeben, daß das Basler Münster seine Altäre, Glasgemälde, wie das Bogenfeld des Hauptportals nicht mehr besitzt, so ist doch auf die Tatsache hinzuweisen, daß auch bescheidene Bauten in ihren religiösen Bildwerken doch stets einen Auszug der Heilslehre darstellen und deshalb zu ikonographischen Untersuchungen berechtigen. Ist es aber ferner statthaft, Werke des 12. wie des 15. Jahrhunderts, hochromanische und spätgotische Skulpturen als Illustrationen einer einheitlichen mittelalterlichen Weltanschauung aufzufassen? Widerspricht eine solche begriffliche Abgrenzung nicht allen historischen Tatsachen? Haben sich innerhalb dieses Zeit-

*) Weitere Abbildungen folgen.

raums nicht merkliche Wandlungen in der Weltanschauung vollzogen? Und hat schließlich nicht die Kunstwissenschaft ganz neue zeitliche Abgrenzungen vorgenommen?

All dem ist entgegenzuhalten, daß die Heilslehre bis weit über das Mittelalter hinaus, ja in gewissem Sinn bis auf den heutigen Tag den christlichen Bildwerken zugrunde liegt und daß unter Basierung auf die Tradition der Erlösungslehre das Mittelalter trotz allen Wandlungen und Entwicklungen des Denkens als Einheit gefaßt werden darf. Selbstredend wird aber eine ikonographische Untersuchung den Aenderungen, die ein Thema im Laufe der Zeit erfahren hat, Rechnung zu tragen haben. Eine solche Untersuchung verlangt also in erster Linie eine inhaltliche Gruppierung und nur als untergeordnetes Prinzip die chronologische Reihenfolge.

Zunächst fesseln den Betrachter die zwei Portale, die romanische Galluspforte (entstanden um 1180), die einst als Hauptportal des ältern Münsters gedient hatte und nach dessen im Jahre 1185 erfolgter Verwüstung durch Brand wohl gegen Ende des 13. Jahrhunderts an den nördlichen Querflügel des jetzigen Münsters versetzt wurde, weil man an der Fassade ein modernes, d. h. gotisches Portal errichten wollte. Und dieses gotische Hauptportal, das um 1300 entstand, enthielt, in erweiterter Fassung, dasselbe Thema wie die Galluspforte, nämlich einen sog. eschatologischen, d. h. auf die letzten Dinge, nämlich Auferstehung und Gericht zielenden Zyklus. Die Galluspforte zeigt außer den Statuen der vier Evangelisten mit ihren Emblemen und den Statuen des Täufers und des Evangelisten Johannes manche Figur, die zum Repertoire des Jüngsten Gerichts gehört, so z. B. nahe dem oberen Abschluß die posaunenden Engel und die aus den Gräbern auferstehenden Toten, Gruppen, die sonst in den halbrunden Bogenfeldern oder am Türsturz dargestellt sind, hier aber einen bescheidenen Platz einnehmen, weil das Bogenfeld (s. Abb. 1) zwar Christum als Weltenrichter mit dem offenen Buch des Lebens, neben ihm aber als Votivszene zwei Stifter, die beiden Apostelfürsten und einen Engel enthält. Hat nun das einmal gefaßte Programm für die Portalverzierung die Gerichts- und Auferstehungsszene nur in verkürztem und fragmentarischem Zustand zugelassen, so hat es dafür den Gedanken der Vergeltung umso weiter ausgesponnen, nämlich durch das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen am Türsturz und durch sechs Reliefs mit Werken der Barmherzigkeit in den seitlichen Tabernakeln. Gericht und Gleichnis finden sich bei Matthäus XXIV und XXV und ebenso bei mittelalterlichen Bibelerklärern wie Anselm von London und Beda als Einheit behandelt. Wie scharf hat der Künstler im Relief der Parabel die klugen und törichten Jungfrauen durch äußere Merkmale unterschieden! Die ersteren erscheinen als ehrwürdige Frauen mit fein abgestuften Bewegungen, in denen sich tiefe Devotion, Erstaunen über unerwartetes Glück und Triumph ausdrücken (s. Abb. 2). Die Törichten haben sich, statt an das Oel in der Lampe zu denken, zum Tanze gerüstet und die von den Satirikern so scharf verspotteten und von den Moralpredigern so hart verurteilten Schleppen angezogen. Die Werke der Barmherzigkeit sprechen in ihrer architektonischen Einfassung und nachdrücklichen Isolierung, in ihrer Beschränkung auf zwei Figuren und in deren festen Umrissen und markigen Linienzügen eindrücklich wie die vom Evangelisten mitgeteilten Worte des Weltenrichters, jedes einzelne als tiefgehende Mahnung, sich durch Erfüllung der Gebote der Nächstenliebe auf die unerwartete Wiederkehr Christi und das Ende aller Dinge vorzubereiten. Daß die vier Evangelisten zum Jüngsten Gerichte gehören können, beweisen die Gerichtsbilder von Arles und Moissac, in welchen den Weltenrichter die vier Embleme, Engel, Löwe, Stier und Adler, umgeben. Der Meister der Galluspforte brachte sie naturgemäß über den zugehörigen Evangelistenstatuen der Portalwandungen an; die zwingendste Ausdruckskraft geht vom Engel des Matthäus mit seiner seitlichen Neigung des Kopfes und seinen tiefeingebohrten Pupillen mit den breiten Lichtflächen des Lidrandes aus. Frühchristliche und orientalische, rein

Vom Basler Münster Abb. 2. Christus und die klugen Jungfrauen, Relief am Türsturz der Gallusporte (s. Abb. 1).

dekorative Vorbilder liegen den verschiedenen Kapitellformen zugrunde.

Vom eschatologischen Zyklus des gegenwärtigen Hauptportals fehlt die Vorhalle, die einst mit zwölf Statuen, nämlich den zehn Jungfrauen, Christus und dem Verführer geschmückt war; heute bestehen nur noch zwei Statuen am Münster, der Verführer und die ihm zunächststehende törichte Jungfrau, und außerdem zwei Köpfe von Gefährtinnen (im Historischen Museum und an der Leonhardskirche). Aehnlich wie an den Münstern von Freiburg und Straßburg waren die Jungfrauen nicht so sehr durch ihre Tracht als durch ihr Gebaren unterschieden und durch feine Abstufung nicht die Parabel illustriert, sondern deren seelischer Gehalt ausgeschöpft. Das Bogenfeld wurde beim Bildersturm zerstört; doch die Fußspuren am Türsturz lassen unter Hinweis auf das Bogenfeld des Freiburger Portals auf das Vorhandensein von Posaunenengeln (also eines Jüngsten Gerichts) und von Szenen aus der Jugend und der Passion Christi schließen. Aber mit absoluter Sicherheit weisen die herrlichen, jetzt zum ersten Mal photographisch aufgenommenen Skulpturen der Bogenläufe hin, wo Könige, Propheten und Engel in raffinierter Stilisierung der Gebärden und Mienen ihre himmlische Freude bezeugen *). Alle Wesen strahlen da im Vollgenusse der Seligkeit, und die herrlichen Pflanzen, die sich in ihrer unübertrefflichen technischen Durchbildung noch frisch und wundersam entfalten wie am ersten Tag, sie legen beredtes Zeugnis für die inbrünstige Liebe des Künstlers für die Natur ab.

Nach Analogie des freilich bedeutend größeren Portals von Freiburg war jedenfalls auch am Basler Münster die Hölle dargestellt, die in geistlichem Drama und bildender Kunst sich mit immer größerer Ausführlichkeit und immer burleskerem Treiben der Teufel dem Gedächtnis des Volkes einprägte. Der Höllenspektakel bezweckte schließlich keine Erschütterung der Gemüter mehr, sondern bedeutete nur noch das unentbehrliche Satyrspiel nach der Tragödie des Gottessohnes. Aber nicht nur für die Hölle, sondern für das ganze Weltgericht überhaupt und somit auch für die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen hat die bildende Kunst dann und wann, besonders für die Einzelausgestaltung, Anregung vom geistlichen Schauspiel genommen. In Frankreich wurden ja schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts Dramen aufgeführt, die sich auf die Wiederkehr Christi bezogen, und dieses Erscheinen des Erlösers kam in den Wechselreden der zehn Jungfrauen zum Ausdruck. Das Jüngste Gericht mit der Auferstehung der Toten zusammen zierte die Kirchenportale meist mit Rücksicht auf davor liegende Friedhöfe; dann aber mahnten die Freuden des Paradieses den

*) Wir verweisen dafür auf unsere Kunstbeilage im letzten Jahrgang S. 626/27 und die Textabbildung S. 627.

ins Gotteshaus Eintretenden zur Tugend und verhießen ihm ewigen Lohn, während ihn die Hölle mit der Darstellung der raffiniertesten Marter von der Sünde abschrecken sollte. Man würde nun sehr irren, wollte man die Vereinigung so vieler Szenen auf einem Bilde, wie es die Portalfelder der Kathedralen zeigen, als genaue Kopie der geistlichen Bühne auffassen, weil sich ja auf dieser die Schauplätze der verschiedenen Episoden des Heilsdramas so nahe beisammen fanden. Nein, die Künstler haben vielmehr auf Grund bildnerischer Tradition die Heilsgeschichte so ausführlich, als es der Platz erlaubte, erzählen wollen; bildende Kunst und geistliches Drama gingen in diesem Fall aus der nämlichen Quelle hervor, dem volkstümlichen Veranschaulichungsbedürfnis.

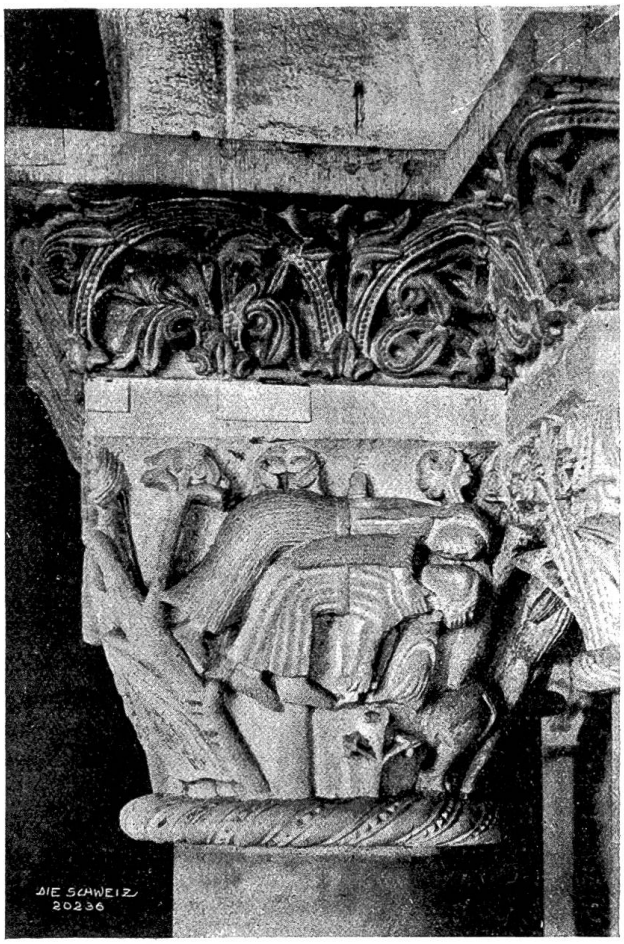
Im Chorumgang (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) entwickelt sich an den Kapitellen, welche die Hauptsäule des Säulenbündels zieren, der Erlösungszyklus, der tiefer als die beiden vorhergehenden in die mittelalterliche Heilslehre hineinführt. Wie geschickt und anregend sind dabei die antike wie die germanische Sage, übliche Bildtypen und biblische Szenen, bald mit klarem Ausdruck, bald mit symbolischer Andeutung des Grundgedankens, verwertet! Das erste Kapitell ist der Ursache der Erlösung, dem Sündenfall, gewidmet. Durch Eigenwilligkeit des Geistes, durch vermessenes, selbständiges Streben nach Erkenntnis, durch sündhafte Neugier, die den König Alexander zur Greifenfahrt durch die Lüfte verführte (s. Abb. 3), kam die Sünde in die Welt, die früher das reine Werk Gottes gewesen war. So sündigte auch das erste Menschenpaar und ging deshalb des Paradieses verlustig. Nun ist die Menschheit der Sünde verfallen und hat, wie das zweite Kapitell zeigt, einen unablässigen Kampf gegen sie zu führen. Durch Kämpfe von Menschen mit Ungeheuern wurden ja die inhaltlich entsprechenden Psalmen in den Handschriften illustriert; Erzählungen solcher Kämpfe fand man zur Genüge in den Heldenepen, und so erklärt es sich, wenn hier Episoden aus der Dietrichsage eingeflochten werden. Die Menschheit schien verloren. Die Macht des Bösen konnte nur dadurch gebrochen werden, daß die Gottheit selbst eingriff, Mensch ward, alles menschliche Leiden auf sich nahm und durch scheinbares Unterliegen die Herrschaft des Bösen überwand. Durch den freiwilligen Opfertod des Gottmenschen war der Menschheit wieder der Weg zu Gott geboten. Das Böse war zwar nicht ausgerottet, aber der Mensch hatte wenigstens die Gnadenmittel, trotzdem zur Seligkeit zu gelangen. Der Künstler stellte nun am dritten Kapitell nicht etwa, so nahe es gelegen hätte, den Opfertod Christi dar, sondern er umschrieb ihn, höchst eigenartig, durch die Sage von Pyramus und Thisbe (vgl. Abb. 4), nach einer Auffassung, die z. B. auch in den „Gesta Romanorum", einem im Mittelalter stark verbreiteten Andachtsbuch, vertreten ist und nach welcher Pyramus, der sich freiwillig tötet, den Gottessohn bedeutet, der das Menschengeschlecht blutig und vom Löwen d. h. vom Teufel befleckt sieht und sich aus Mitleid für den Menschen töten läßt; Thisbe bedeutet die gläubige Seele, die sich durch Fasten und gute Werke aus Liebe zum Sohn Gottes

Vom Basler Münster Abb. 3. Himmelfahrt Alexanders des Großen. Säulenkapitell im Chorumgang (1. Hälfte des 13. Jh.'s).

abtötet. Der Opfertod Christi wird aber auch noch im vierten Kapitell symbolisiert, und zwar typologisch, d. h. durch einen ähnlichen Vorgang aus dem Alten Testament, nämlich durch die Opferung Isaaks. Himmel und Hölle, Seligkeit und Verdammnis stehen sich hier in Abraham mit den Seelen im Schoß und den dekorativ geschickt verwerteten Männern, die von Ungeheuern gequält werden, gegenüber. Wahrscheinlich hat das folgende, streng genommen nicht mehr zum Erlösungszyklus gehörende Kapitell mit der Sirene und ihren Jungen und mit dem Mann mit den Ungeheuern den Gedanken des Kampfs gegen die Sünde noch einmalau fzunehmen; denn nach Herrad von Landsberg, Dante u. a. ist die Sirene ein Bild der Verlockung zur Weltlust.

Die einfachen erzählenden Zyklen werden durch die Vincenztafel (11./12. Jahrhundert) eröffnet, wo ausführlich und anschaulich Martyrium, Tod und die Schicksale des Leichnams des Heiligen erzählt werden (s. Kunstbeilage). Das Vorhandensein dieser Tafel im Basler Münster erklärt sich wohl daraus, daß Besançon als der Basel übergeordnete erzbischöfliche Sitz, der die Losungen für die Verehrung des Heiligen ausgab, viele Reliquien des heiligen Vincenz besaß; vielleicht genoß er aber auch als Heiliger der Weinbauer in einer Stadt, die in einem Weinbezirk lag, Verehrung*).

Nach langer Zwischenzeit folgen die drei Gemäldezyklen an drei verschiedenen Gewölben der Krypta: das sog. Protoevangelium, d. h. die Jugend Mariä, dann die Jugend Christi und Szenen aus der Legende der Heiligen Margaretha und Nikolaus (c. 1390—1420, vgl. Abb. 5 und 6). Der Zyklus der Jugend Christi folgt den evangelischen Erzählungen, nur daß der Stall auf die apokryphe Literatur zurückgeht und die Anwesenheit der beiden Tiere aus Jesaja I 3 herausgedeutet wurde. Wenn bei solchen Vorgängen genrehafte Züge



Vom Basler Münster Abb. 4. Thisbe stürzt sich über Pyramus in das Schwert. Säulenkapitell im Chorumgang (1. Hälfte des 13. Jh.'s).

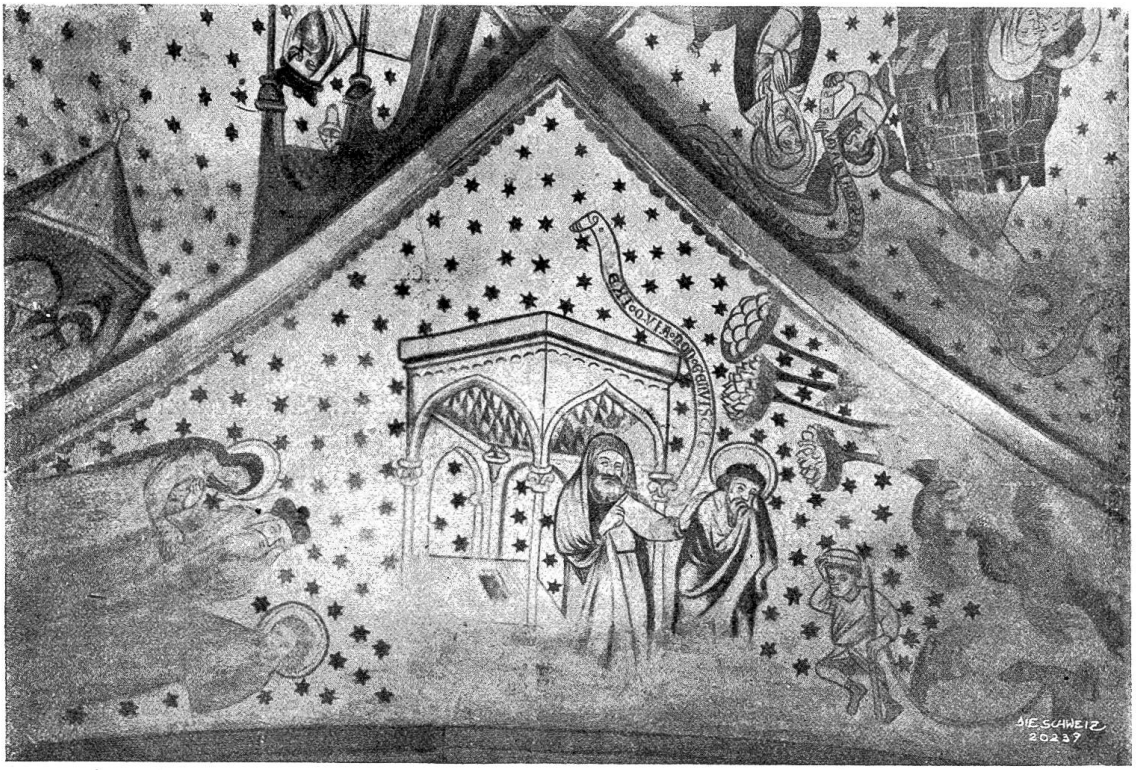
auftreten, welche die Evangelientexte nicht vermerken, so bieten, außer den Apokryphen, die geistlichen Dramen, die sich ganz dem Volksempfinden anpaßten, die nächste Quelle. Den Heiligenlegenden dienten im frühen Mittelalter die Lektionarien, später die Sammlungen von Heiligenleben als Grundlage, und außerdem mögen die besondern Heiligen gewidmeten geistlichen Aufführungen vieles zur Veranschaulichung im einzelnen beigetragen haben. Am meisten spricht uns durch ihren poetischen Gehalt die Erzählung von der Jugend Mariä an, die sich wie eine zarte Novelle voll menschlich rührender Züge liest, von der Eheschließung Joachims und Annas zur grausamen Vertreibung des alten Joachim durch den heuchlerischen Priester, zu seiner Flucht in die Wildnis (vgl. Abb. 5), usw. Die Apokryphen waren schon seit dem christlichen Altertum in Gebrauch; seit dem

*) Gefl. Mitteilung von Herrn V. D. M. Ph. Schmidt in Basel.

4. Jahrh. enthalten sie das Marienleben und die Kindheit Jesu, und dies mit Vorliebe, weil man das Bedürfnis empfand, die als zu kurz empfundenen Erzählungen der Evangelien mit menschlich ansprechenden Zügen auszustatten. So spann sich um die heiligsten Personen eine Fülle konkreter Motive, und jene stellen sich nun nicht mehr als grandiose und übermenschliche Gestalten, sondern in liebevoller Kleinmalerei dar.

Die Anbetung der Könige erscheint in der obern Statuengruppe des Georgturms, die mit der Marienstatue am Hauptgiebel zusammengedacht ist, während die untere Königsgruppe des Georgturms wohl als Vorfahren Mariä aufzufassen ist (vgl. Königsgalerien an französischen Kathedralen).

Die Kreuzigung Christi, als Kernpunkt der Erlösung, mochte einst das Bogenfeld des Hauptportals geziert haben. Heute ist sie nur im spätesten Bildwerk, dem Utenheimgrab im Großen Kreuzgang, erhalten (1501): über der kleinen Nische mit der im Gebet knieenden Gestalt des Ritters wölbt sich der Hügel Golgatha mit den drei Kreuzen, dasjenige Christi von klagenden Engeln umschwebt, mit den drei Marien, mit Longinus und den Heiligen Andreas und Barbara ... Die Kreuzigung Christi gehört bekanntlich zum ganz alten Bilderbestand der Kunst; im Typus wechselnd erhielt sie sich durch das ganze Mittelalter hindurch; aber es bleibt die bedeutsame Tatsache zu vermerken, daß, im Norden wenigstens, die Zeit der reifen und der späten Gotik das Zeitalter war, in dem Passion und Kreuzigung am häufigsten und auch am ergreifendsten dargestellt wurden, wobei an die Passionsspiele und Fronleichnamszüge zu erinnern ist. Die romanische Kunst kannte den Gekreuzigten nur als den lebenden, über Leiden und Tod triumphierenden Christus. Auch die Frühgotik, namentlich die französische, hob noch das Tröstliche und Große, die Güte, Sanftmut und Liebe des Christentums hervor; man sagte, daß in der Passion der Kathedrale von Bourges noch die Heiterkeit und der Seelenfriede der griechischen Kunst lebe. Allein in Literatur und Kunst des 13. Jahrhunderts machte sich ein merklicher Umschwung geltend; das menschlich Gefühlsmäßige tritt immer stärker hervor; die Welt soll nicht den Triumph, sondern das furchtbare Leiden des Gottessohnes miterleben und mitfühlen. Die Passion wird das Gebiet der Meditation und der Kunst. Schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts



Vom Basler Münster Abb. 5. Vermählung Joachims und Annas, Vertreibung Joachims aus dem Tempel, Hirt (sog. Protoevangelium). Fresken am nordöstlichen Gewölbe der Krypta (Ende des 14. Jh.'s).

Vom Basler Münster Abb. 6. Geburt Christi ꝛc. Fresken am östlichen (mittleren) Gewölbe der Krypta (Anfang des 15. Jh.'s).

erzählte Anselm von Canterbury in seinen Meditationen, wie Jesus am Kreuz die Arme ausbreite, um uns zu umfassen, wie er das Haupt neige, um uns zu küssen, und wie sein geöffnetes Herz seine ganze Liebe zu uns zeige. In der hl. Brigitte kommt Maria selber und erzählt ihr ihr Leiden mit furchtbaren Schilderungen der Qualen Christi. Die Hymnendichter und Prediger, die Mysteriendichter und Künstler versenken sich in die Details der Passion; man zählt die Rutenstreiche Christi. Jede Stunde des Tages ruft ein Leiden in Erinnerung, man schwelgt in der Vorstellung der Qualen, aber man weiß auch die rührendsten Erzählungen vom Kreuzweg und von der Klage Mariä. Man dichtet Hymnen auf Lanze und Dornenkrone, die erst in gotischer Zeit dargestellt wird; Engel zeigen unter Trauern und Klagen die Passionsinstrumente; ja, es entsteht ein eigener Kultus der Wunden Christi. Gläubige sollen das Blut aus den Wunden Christi trinken, denn alle Weisheit fließt daraus. Auch Tauler meinte, man solle den Mund auf die Wunden des Gekreuzigten drücken. Er sieht, wie andere Mystiker, das Blut in Strömen fließen und möchte darin baden. In der Kunst erscheint der Leidensweg mit einer ganzen Reihe von Stationen, dann der Kalvarienberg mit allen Details, d. h. der ohnmächtigen Mutter Maria und ihren mitleidigen Gefährtinnen, neben der den Kreuzesstamm inbrünstig umklammernden Maria Magdalena, außer dem abgezehrten Körper Christi, den verkrümmten Leibern der Schächer, außer den würfelnden Soldaten und dem Longinus auch das Pietàbild: die Mutter Maria mit dem toten Sohn auf den Knieen, das Einzelbild des leidenden Christus, mit Wunden bedeckt, in unsäglichen körperlichen und seelischen Schmerzen, erscheinen auch die heiligen Gräber mit ihrer stillen Wehmut oder lauten Klage.

(Schluß folgt).

Einer im Heer*).

Viel nützlicher als alle begründeten und unbegründeten Anfeindungen von seiten der Gegner unseres Offizierskorps ist die ehrliche, frische Selbstkritik, die Ernst Schwegler, ein aktiver Offizier, in seiner Militärnovelle „Einer

*) Nachdenkliche Novelle zum Militär-Zeitgeist von Ernst Walter Schwegler (Akt. Offizier). Zürich, Aschmann & Scheller 1919.