

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 23 (1919)

Artikel: Die Bildwerke des Basler Münsters als Illustration der mittelalterlichen Weltanschauung [Schluss]
Autor: Escher, Konrad
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-572289>

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

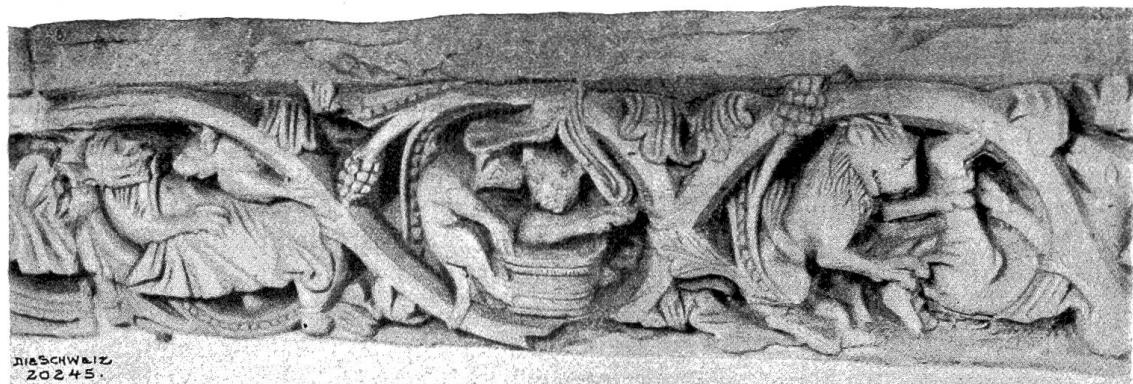
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 16.02.2026

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



Vom Basler Münster Abb. 7. Rankenfries am Pfälzergesims der Krypta mit der Fabel vom kranken Löwen (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts).

volle Mund, das ganze grenzenlose Weh des dunkel umwallten Hauptes in einem Leben, erst dann mag man entscheiden, wie nahe seinem Zweck der Künstler gekommen ist. Vielleicht vernimmt man dann auch das Seltsame und Unerklärliche, daß es nicht eigener Schmerz ist, was dieses Antlitz ausdrückt, wie etwa das Martergesicht in Guido Renis „Ecce Homo“, sondern unendliche Trauer. Nicht der Qualschrei: „Vater, warum hast du mich verlassen!“ geht über diese Lippen, sondern die hohe, trauernde Klage: „Weinet über euch und eure Kinder!“

Karl Hänni hat seinen Holzschnitt zum Angebinde für unsere Konfirmanden bestimmt. Es ist ein schöner Gedanke, daß dieses meisterliche Blatt an Stelle von

hundert seichten Geschmaclosigkeiten ins Volk dringen soll; aber, ob das Konfirmationsgedenkblatt just das richtige Mittel zur Verbreitung ist? Ob man jungen, empfindsamen, aufgewühlten Herzen die Gewalt dieses Leides aufzubürden darf? Ob man das Recht hat, ihnen als Geleiter auf den neuen, fremden, sorghaften Weg den Schmerzensmann mitzugeben? Der Christus der Bergpredigt mit dem herrlichsten der Herrenworte auf den Lippen, der Seligpreisung derer, die reinen Herzens sind, der Menschensohn mit der göttlichen Verheilung auf der leuchtenden Stirn — daß der Künstler ihn uns bilden könnte, unsren Kindern als Führer in diese heutige Welt der Trübsal und des Leids!

M. W.

Die Bildwerke des Basler Münsters als Illustration der mittelalterlichen Weltanschauung.

Mit einer Kunstbeilage und insgesamt siebzehn Textbildern nach photogr. Aufnahmen von Bernhard Wolf, Basel*).

(Schluß).

Unter den Heiligenfiguren, welche die Gruppe der religiösen Gegenstände schließen, erscheinen einzelne Apostel, an der Aposteltafel (11./12. Jahrhundert), die nach Analogie der spätern Apostelreliefs zu Halberstadt einst zu Chorschranken gehört haben mag, sechs an Zahl, als würdevolle, antikisierende Gestalten, als disputierende Redner und Philosophen, am Taufstein (1465) dagegen als knorrige, biedere Erscheinungen aus dem Alltagsleben, als Bürger und Handwerker. Und denselben Wandel der Anschauungen erkennen wir auch beim Ver-

gleich der beiden Stifterpaare Heinrich und Kunigunde: neben dem Hauptportal (um 1300) jugendliche Idealgestalten, wie sie die frühe Gotik bevorzugte (s. Abb. 8), und speziell in der Figur der Kaiserin ein Nachleben des feinen gotischen Schwungs in Körper und Gewandung als Ausdruck tiefer Beseelung, ein weich gestimmtes Innenleben. Am Giebel dagegen steht zu beiden Seiten, etwas unterhalb der Madonna, ein treu-

*) Vgl. dazu auch die zwei Kunstbeilagen und neun Textabbildungen zum Basler Münster-Artikel von Jules Coulin im Nov.-Heft des vorigen Jahrgangs (XXII 1918, 627 ff.).

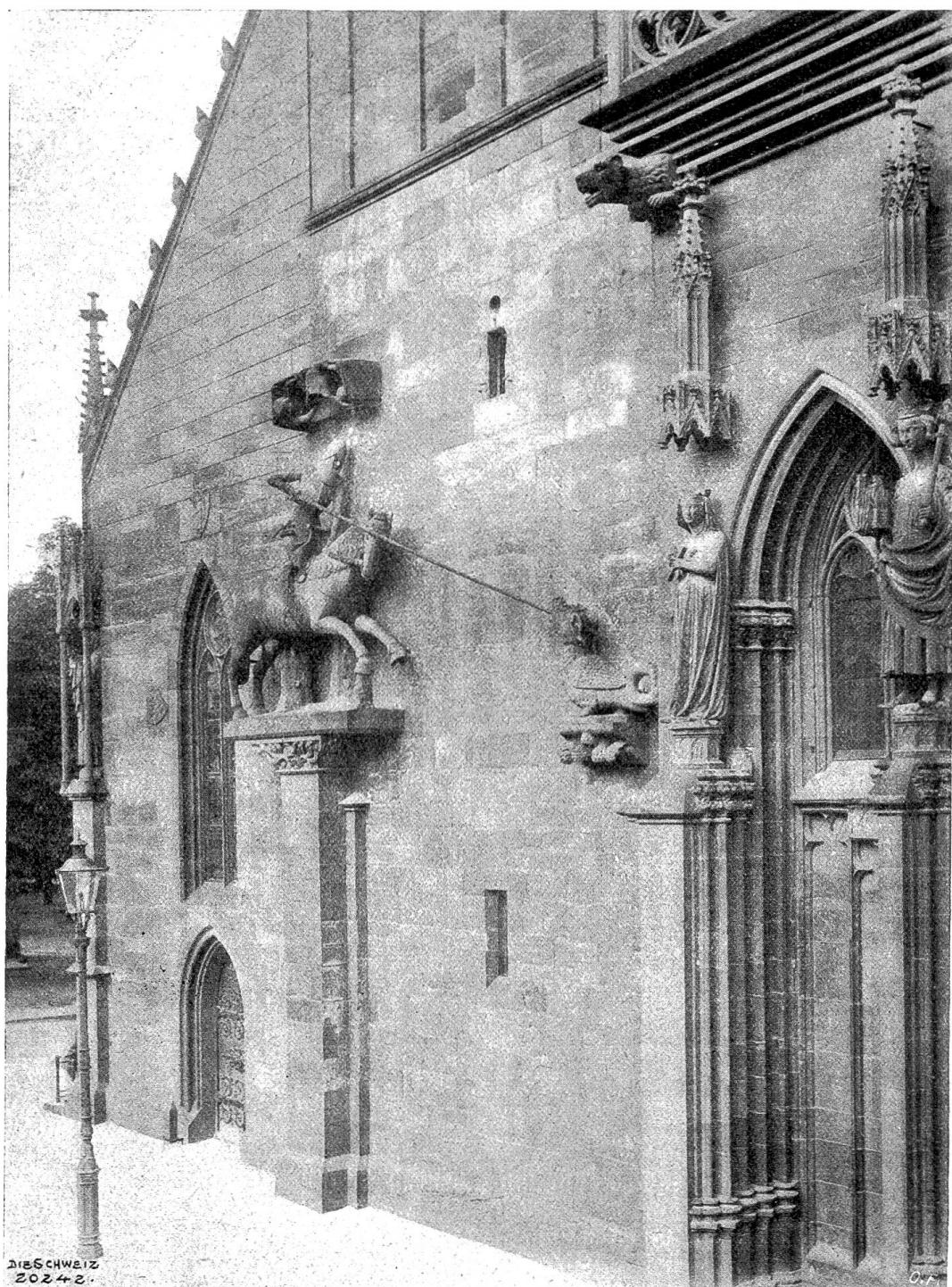
herziges, gutmütiges altes Paar aus dem Bürgerstand, das der handwerkliche Bildhauer dem ihn umgebenden Leben nachgebildet hatte. Auch in den Prophetenköpfen an der Kanzel (1486) drückt sich, gegenüber den verklärten Gestalten der Bogenläufe des Hauptportals, eine schärfere Individualisierung aus. In den ritterlichen Patronen der beiden Münstertürme, Georg (Abb. 8) und Martin, sind die beiden Haupttugenden des christlichen Ritters, Mut und Mildtätigkeit verkörperzt. Von den beiden Mariengestalten, die einst die Fassade schmückten, ist, wie gesagt, nur noch eine erhalten, diejenige des Giebels, in der gleichen bürgerlichen Auffassung wie das Kaiserpaar. Wie schmerzlich muß uns aber der Verlust der früheren Madonnenstatue des Portals sein, wenn sie, ähnlich wie diejenige zu Freiburg i. Br., die ideale Auffassung des ausgehenden 13. Jahrhunderts vertrat. Denn in diesem Falle war auch sie Zeugnis des ins Ungemessene gesteigerten Marienkultus und vertrat auch sie gegenüber der hieratischen unnahbaren Auffassung der romanischen Zeit die menschlichere Vorstellung der frühen Gotik, nach der Maria sich um die Leiden und Freuden der Sterblichen bekümmert und selbst in jugendlicher Lieblichkeit erscheint, weil sie dem Gesetz des Alters entthoben ist und weil die äußere Schönheit nur die Ausstrahlung der inneren Schönheit, der absoluten Reinheit und Harmonie der Seele, bedeuten soll. Wie die Mariendichtung die reinste und zarteste Blüte mittelalterlicher Poesie genannt wird, so dürften auch die Marienbilder des 13. und 14. Jahrhunderts das Ziel der Gotik, die idealisierte Menschlichkeit, am reinsten zum Ausdruck bringen.

Aber auch der Allegorie bediente sich die mittelalterliche Kunst, als Illustration der reichlich mit Allegorien durchsetzten religiösen Gelehrsamkeit. Das Glücksrad am nördlichen Querflügel (Abb. 9) symbolisiert durch Figuren und Inschriften die Wandelbarkeit des Glücks, und zwar die Geschicke der Könige wie den Kreislauf des irdischen Daseins überhaupt. Die Vorstellung, daß das Leben ein rollendes Rad sei, enthalten schon der Fa-

cibusbrief und später die „Tröstungen“ des Boëthius.

Die Monatsbilder sind im Basler Münster nur in einem späten und dazu noch unvollständigen Zyklus erhalten: nämlich an einzelnen Misericordien der Chorstühle (Mitte des 15. Jahrhunderts). Angesichts der späten Entstehungszeit und der rein dekorativen und genrehaften Umgebung, in der sich diese Monatsbilder (vgl. Abb. 10) befinden, kann ein religiöser Sinn füglich bezweifelt werden. Entscheidend ist aber nicht, ob sie in diesem speziellen Fall religiös gemeint sind, sondern größere Wichtigkeit beansprucht der Nachweis, daß das Thema überhaupt in den Kreis christlicher Dogmatik und damit auch unter die religiös lehrhaften Gegenstände gehört. Als Erbteil des späten Altertums gingen sie, gleich wie die Planetenbilder, vollständig in die mittelalterliche Kunst ein. Betrachtet man sie nicht für sich, sondern in dem Zusammenhang, für und in dem sie geschaffen wurden, nämlich als Dekoration von Portalen, Kapitellen, Glasgemälden, Mosaikfußböden, aber auch als Einleitung zu Psalterien und Stundenbüchern, so sind sie ohne weiteres als kirchliche Kunst legitimiert, mögen auch die Künstler im Laufe der Zeit das Genre haft noch so sehr betont, mögen sie es schließlich sogar zum Bildinhalt erhoben haben. Ihr religiöser Sinn ist aber der, daß der Mensch die göttliche Gnade dadurch verdienen soll, daß er selbst an seiner Erlösung mitarbeitet, und dieses geschieht, wie Vincenz von Beauvais in seinem *Speculum doctrinale* sagt, mittelst der Wissenschaft, die jede Art von Arbeit in sich begreift. Die tägliche Arbeit hebt uns, wie derselbe Schriftsteller bemerkt, über die Schwierigkeiten des Lebens hinaus, die der Sündenfall verursacht hat, und die Wissenschaft befreit uns von der Unwissenheit, die seit dem Sündenfall auf uns lastet. Wie die sieben freien Künste und die Kardinaltugenden, so dienen auch die Monatsbeschäftigungen als nützliche Verrichtungen innerhalb des von Gott eingesetzten Kreislaufs des Jahres als Mittel, der göttlichen Gnade wieder teilhaft zu werden.

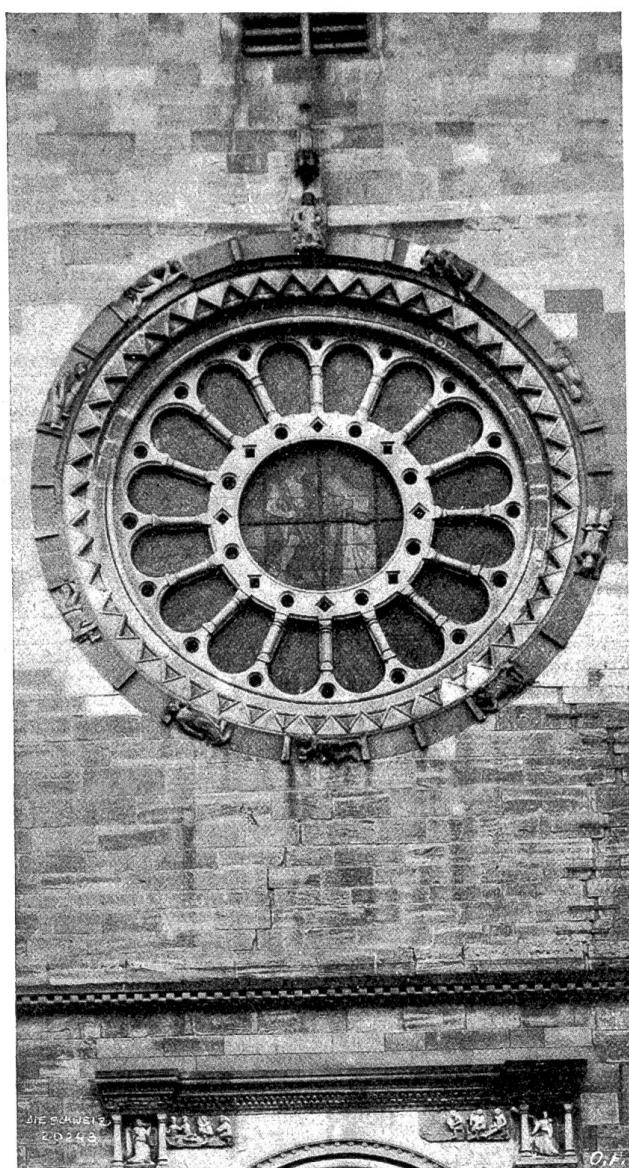
Der einzige profane Zyklus ist die



Vom Basler Münster Abb. 8. Teil der Fassade mit den Statuen von Heinrich und Kunigunde, mit dem hl. Georg (nach 1374, erneuert 1883) am Georgsturm und mit dem Eingang zur Münchenkapelle (vor 1332 gestiftet) im nördlichen äußeren Seitenschiff.

an einem Fries der Krypta ausgehauene Fabel vom Fuchs und vom franken Löwen (s. Abb. 7), eine äsopische Zutat zu der Gruppe von Erzählungen, die im Mittelalter den Reineke Fuchs bildeten und selbst wieder in der alten volkstümlichen Tiersage und dem in graue Vor-

zeit zurückreichenden überall verbreiteten Tiermärchen wurzeln. Im Lauf der Zeit wandelten sich die Tiere in Stellvertreter menschlicher Wesen um, und dies führte zu der so sehr verbreiteten Satire und Allegorie. Aus dieser Entwicklung heraus ist z. B. die „Ecbasis captivi“ (10. Jahrh.)



Vom Basler Münster Abb. 9. Glücksrad (12./13. Jh., 1885 teilweise erneuert) am nördlichen Querflügel über der Galluspfoste.

zu verstehen, deren Rahmenerzählung mit der Flucht des Kalbes aus dem Stall den aus dem Kloster entflohenen Mönch symbolisiert, während die Innenerzählung mit der Heilung des franken Königs Löwe den Wolf als den scheinheiligen Geistlichen hinstellt (Matthäus VII 15). Ebenso vereinigte der um 1150 von Magister Nivardus in Gent gedichtete Ysengrinus geistliche gelehrté Dichtung mit volkstümlicher Tradition. Bei der Darstellung im Basler Münster ist nun angesichts der rein dekorativen Umgebung des Reliefs wohl weder an allegorische noch satirische Absicht, sondern nur an

reine Freude am unterhaltenden Gegenstand zu denken.

Die schwierige und nicht immer mögliche Entscheidung der Frage, ob eine Darstellung lehrhaft und symbolisch oder dekorativ gemeint sei, leitet überhaupt zu der großen Gruppe der Tiere, Fabelwesen und Genredarstellungen über, die seit dem 12. bis ins 15. Jahrhundert hinein in Stein und Holz am Basler Münster ausgeführt wurden, und all jene vielen Ungeheuer, aber auch natürlichen Gebilde, die herrlichen Jagden, die Darstellungen der Weinbereitung, den Hornbläser u. a. m. umfassen und fröhern „symbolistischen“ Erklärern Anlaß zu so fühligen Kombinationen boten. Wilde orientalische oder nordische Phantasie mag sie einst in grauer Vorzeit erfunden haben; die spezifisch germanische Tierornamentik legitimierte sie auch ihrerseits als inhaltlich bedeutungslose, ausschließlich schmückende Werke. Ausländische Gewandstoffe, die im Mittelalter in so großer Menge nach Europa eingeführt wurden, gaben erneute Anregung, die großen Flächen der romanischen Kirchen, aber auch die Frieze, Kapitelle u. s. f. stoffartig mit geometrischen Tier- und Pflanzenmustern zu verzieren. Die Gotik verstärkte, wie die lustigen Masken am Helmansatz des Georgsturmes zeigen *), die individuellen Züge und kombinierte sie mit naturalistischem Blattwerk. Aber weichen all

jenen phantastischen Wesen, der Kentauren, die Sirene, dann all die wunderlichen Gebilde an den Konsolen des Bogenfrieses, der den Chor umzieht, und jene Welt von Fabelwesen, welche die Chorstühle belebt, nicht doch Erinnerungen an den „Physiologus“ und seine zahlreichen spätern Bearbeitungen, die in allen Sprachen verfasst und weitverbreitet Bestiarien? Der Physiologus, etwa im 2. Jahrhundert nach Christus in Alexandria entstanden, ist eine symbolische Naturgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Tierwelt. Mit ihren wirklichen

*) Vgl. „Die Schweiz“ XXII 1918, 628 Abb. 2.



Vom Basler Münster Abb. 10. Grasmähender Mann (Monatsbild des Juni). Sog. Misericordie (Konsole an der Unterseite des aufklappbaren Chorstuhlfusses), spätgotische Holzschnitzerei (Mitte des 15. Jh.).

und erfundenen Wesen stellte sie Tier-eigenschaften dar, die weitläufig in christlich-moralischem Sinne gedeutet wurden. Diese Literaturgattung entsprach wie kaum eine andere den gelehrten Tendenzen des Mittelalters, die Dinge der Erscheinungswelt mit der Erlösungslehre in Verbindung zu setzen und das Diesseitige ins Jen-seitige zu projizieren. Gewiß duldet die Kirche jene Ungeheuer gelegentlich als Symbole des Bösen; aber es hat sich doch als verlorene Liebemühe erwiesen, ihnen allen einen symbolischen Sinn unterzulegen. Wie hätte sonst Bernhard von Clairvaux, bei dem man doch eine umfassende Kenntnis des Wissens seiner Zeit voraussehen darf, einer Zeit, in der auch Herrad von Landsberg ihre christliche Enzyklopädie schrieb, derartige Skulpturen als unverständlichen, die Andacht stören- den Unsinn abtun können? Waren die Künstler des Mittelalters wirk- lich nur Illustratoren der Lehre und aller allegorischen Spitzfindigkeiten? Durften sie gar nichts ohne die

Vormundschaft der Kirche schaffen? Ein Gang durch den ja leider nur noch in Kopie erhaltenen Kreuzgang des Grossmünsters in Zürich dürfte den Beschauer eines andern belehren. Heute sucht man den Kunstwerken, gleichviel welchen In-halts, einen künstlerisch persönlichen, individuell psychologischen Wert ab-zugewinnen. Solche Fabelwesen gehören nun einmal zum Phantasiebedürfnis des Volkes, und wie sich die Kirche stets dem alten Volks-bewußtsein bis zu einem gewissen Grade anzupassen wußte, so dul-dete sie auch all die Ungeheuerlich-keiten, in denen sich der Künstler-humor so herrlich austoben oder die ornamentielle Fähigkeit, das benei-denswerte Erbe altgermanischer Kunst und der feine Naturalismus der Gotik sich so reich und prächtig entfalten konnte. Gerade dieses freie Schalten der künstlerischen Phantasie und die Freude an or-namentalen und gegenständlichen

Problemen war es, was Bernhard von Clairvaux so tiefes Vergernis bereitete. Aber wer vermochte jene Freude am



Vom Basler Münster Abb. 11. Kopf mit phantastischem Aufsatz. Chorstuhl-Misericordie.



Vom Basler Münster Abb. 12. Drölierie mit Glocken. Spätgot. Holzschnitzerei (Mitte des 15. Jh.'s) am Chorgestühl.

Wilden und Abstrusen zu unterbinden, wo sie doch in den Heldenlegenden, dem Alexander- und Herzog Ernst-Epos immer neue Nahrung fand? Das Bedürfnis Humor liegt dem Menschen eingeboren, und wenn irgendeine Literaturgattung, sei es Epos oder Drama, komische Züge enthielt, so sorgten die wandernden Schauspieler, die Histrionen oder die stellenlosen vagierenden Kleriker und Gallarden für Verstärkung und tunlichste Uebertreibung dieser Züge; denn nur so waren sie der Gunst des Volkes sicher. Und wie sollten sich die Künstler die Freude am Derbkomischen versagen, wo es sich sogar im geistlichen Schauspiel und im Tanz in den Kirchen auslebte? Im Basler Münster sind die Chorstühle mit den Skulpturen der Rücklehnen, Knäufe und Misericordien (vgl. Abb. 10—15*) die vornehmsten Träger des Humors, und

zwar zum Teil mit ausgesprochen satirischer Absicht, wie die groteske Darstellung der Judensau beweist. Derartige Derbheiten befremden uns nicht, wenn wir uns daran erinnern, wie in Frankreich und Flandern die Chorstühle, noch früher als in unsern Gegenden, die Spötter über menschliche Schwächen machten und somit das moralisierende Werk unter Umständen gründlicher und rascher besorgten als der Prediger, wenn dieser nicht selber zu den scharfen Waffen des Spottes griff. Wie aber erklärt es sich, daß selbst der geistliche Stand so derb verspottet werden durfte? Warum verbot die Kirche nicht, Mönche, Nonnen und Bischöfe mit Tierleibern, tanzend, musizierend, zechend und Alotria treibend darzustellen, und dazu noch an Chorstühlen, in denen sich die Geistlichen zum Gottesdienst versammelten? Es wäre vollständig irrig, aus dieser Verspottung auf Mangel an Religiosität zu schließen; es wäre aber auch ebenso falsch, diese Toleranz der Kirche als Anzeichen von Verfall und Verweltlichung auszulegen. Die

Kirche, die wohl wußte, daß ihre Diener sündigten, ließ der öffentlichen Meinung in Spiel und Kunst ein Ventil offen, ja sie schützte sich, nach der überzeugenden Darlegung von Franz Xaver Kraus, als Institution, indem sie selbst die öffentliche Meinung gegen ihre fehlenden Glieder aufrief. Durfte sich doch das Volk bei den Narrenfesten der Kleriker über den Umsturz der hierarchischen Ordnung freuen. An einem der Weihnachtstage gab es geistlichen Mummerschank mit Schmaus und Umzügen, ja sogar der Gottesdienst selbst blieb von diesen Saturnalien nicht verschont. Die Chorknaben waren an diesem Tage außer Rand und Band und wählten aus ihrer Mitte den „Narrenbischof“, der Mützen mit langen Ohren verteilte und mit seiner „Klerikerschar“ die wirklichen Domherren öffentlich verspotteten durfte.

Noch erübrigt uns die einstellende Be- trachtung der figürlichen Grabmäler, die bis tief ins 15. Jahrhundert hinein

*) Vgl. dazu auch die Chorstuhl-Miserikordie und die Drölierien, die wir im letzten Jahrg. S. 634 f. Abb. 8 f. reproduziert haben.

einen merkwürdigen Zwiespalt aufweisen, indem die Liegefigur einerseits als aufgebahrter Leichnam mit Rissen und gefalteten oder gekreuzten Händen (vgl. Abb. 16 f.), anderseits aber wieder mit offenen Augen, also lebend erscheint. Und mehr noch. Die Grabfiguren des 13. Jahrhunderts stellen sich uns als jugendliche Idealfiguren vor: darin äußert sich die schon von Augustin vertretene Auffassung, daß die Toten im Alter Christi, also 33jährig, auferstehen werden. Zum vollen Verständnis des mittelalterlichen Grabgedankens bedürfen wir aber noch eines ergänzenden Hinweises auf die die Liegefigur gelegentlich umrahmende Architektur mit Heiligen, weihrauchspendenden Engeln, mit der Madonna, Abrahams Schoß oder Michael als Seelengeleiter. Das heißt also: der mittelalterliche Künstler wollte nicht das Abbild des Todes, sondern des ewigen Lebens vorführen. Die Hoffnung, der Tote möge von den Engeln im Paradies empfangen werden, hat, dem Weltgericht vorgreifend, Gestaltung gewonnen, und wir sehen den Bestatteten schon im Genuss des ewigen Lebens. Die Tiere, die ursprünglich symbolisch das überwundene Böse darstellten, erfüllen seit der gotischen Zeit mehr und mehr nur den schmückenden Zweck, die Fußsohlen der Liegefiguren zu verdecken. Erst seit Ende des 13. Jahrhunderts treten in der fortgeschrittenen französischen Grabmalkunst die Porträts auf, im Lauf des 14. die Leichname; der Realismus wandelt sich sogar bis zur Darstellung des nackten verfallenden Kadavers, im 15. Jahrhundert, den schließlich das Skelett erseht.

Das Irdische ist nur Abbild des Jenseits. Alles, was hienieden geschieht, ist nur Gleichnis und Symbol des Ewigen. Die mittelalterliche Kunst, hauptsächlich diejenige des Nordens, will nichts anderes als kirchliche Vorstellungen wiedergeben; alles sinnliche Erlebnis wird sofort in übersinnliche Vorstellung umgesetzt. Der individuelle Mensch war nichts; er galt nur als Träger der Sünde und als



Vom Basler Münster Abb. 13. Drösele mit Weihkessel und Weihwedel. Spätgot. Holzschnitzerei (Mitte des 15. Jh.'s) am Chorgestühl.

Objekt des Erlösungswerkes. Das sprach der Erlösungszyklus im Chor aus. Die Natur in ihrem Umkreis war die Schöpfertat Gottes und zugleich auch das Bilderbuch zu den Heilswahrheiten der Offenbarung; nur sie lieferten den Schlüssel zur Naturerkenntnis; es gab keine Naturerkenntnis um ihrer selbst willen, sondern nur eine Zweckbeziehung auf Weltschöpfung und Erlösung und Gottesreich. Alles Wissen von der Natur war wertlos, wenn sich das Studium nicht auf das ewige Seelenheil bezog: Gott war außerhalb der Natur, und darum lagen alle Zwecke der Naturerkenntnis außer dieser selbst. Anfang und Endzweck der Dinge liegen nur in Gott, als ihrem Schöpfer. Die Natur darf den Menschen nicht in sich gefangen nehmen, sondern sie soll ihn zu seinem Schöpfer leiten. Durch die Betrachtung der sichtbaren Welt unter dem Gesichtspunkt des Ewigen und Jenseitigen soll der Mensch zur Erkenntnis

Gottes gelangen. Aus der jenseitigen Zweckbestimmung der Naturwesen rührte deren Deutung auf eine freundliche oder feindliche Beziehung des Menschen zu Gott her, diese Symbolik der Natur schien dem Mittelalter der objektive Zweck derselben zu sein; je komplizierter diese Symbolik lautete, umso besser glaubte man die Natur zu kennen. Die Welt als Schauplatz des Erlösungsdramas lag im Mittelpunkt des Weltalls; die Erlösung des Menschengeschlechts bildete demgemäß den gesamten Inhalt der menschlichen Geschichte, denn das christliche Bewußtsein erschöpfte sich in der Heilsgeschichte. Die antike Geschichte hat nur vorbildliche Bedeutung für die christliche Heilsgeschichte; wie gewaltsam wurde das Alte Testament in Parallele zum Neuen gesetzt! Alles, was geschehen war, erschien nur wissens- und mitteilenswert, wenn es als Beispiel für die Heilslehre gelten konnte. Das christliche Epos war transzental gerichtet; die feinste Blüte religiöser Lyrik, die Mariendichtung, stand im Brennpunkt der Metaphysik und aesthetischen Tugendlehre, und was stellte das

Drama anderes dar als Heilsgeschichte, Ende der Welt, Erlösung oder Verdammnis?

Der Erlösungszyklus im Münsterchor erzählt, wie die Sünde in die Welt kam und wie der Mensch mit sich und Gott zerfiel und wie seine sittliche Existenz gefährdet war. Durch den Opfertod ist ihm die Möglichkeit, die ewige Seligkeit zu erlangen, gegeben; allein er kann auch der Verdammnis anheimfallen. Darum ist die Wiedervereinigung mit Gott seine erste und höchste Aufgabe. Stets soll er das Ende der Welt und das furchtbare Gericht vor Augen haben; selbst in Zeiten, in denen die Furcht vor dem nahen Weltuntergang im Schwinden begriffen war, sah der Gläubige an und in den Kirchen das Jüngste Gericht. In diesem beständigen harten Kampf mit dem Bösen sehnt sich der Mensch nach Ruhe, nach der Sicherheit der Unterwerfung; er will die Verantwortung einer Autorität übertragen. Und diese Autorität ist die Kirche, die sichtbare, feste Ordnung, die Hüterin der Glaubenswahrheiten, ein Kreis, der die Religion und das christliche Leben in sich faßt, sich mit Religion und christlichem Leben identifiziert. Die Kirche reicht dem Gläubigen die Gnadenmittel; sie mahnt ihn durch Beispiele der Heiligen zur Tugend, sie nimmt die Toten, die der Auferstehung und ewigen Seligkeit entgegenharren, in ihre geheiligten Räume, sie vermittelt in Wort und Bild die ganze weitverzweigte und doch einheitlich zusammengefaßte Glaubenslehre. Gottesdienst, Hinweis auf das Ewige und Jenseitige ist der eine Zweck mittelalterlicher Kunst. Das mittelalterliche Kunstwerk religiösen Inhalts gewinnt erst seinen vollen Sinn und seine wahre Bedeutung durch seine Stellung in einem größeren Bildsystem, in seiner organischen Verbindung mit Architektur und Gerät. Es gibt im Mittelalter noch keine Isolierung des Kunstwerks im modernen Sinne; die mittelalterliche Kunst steht unter dem Gesetze der Subordination; sie ist, soweit kirchlich, Umsetzung des

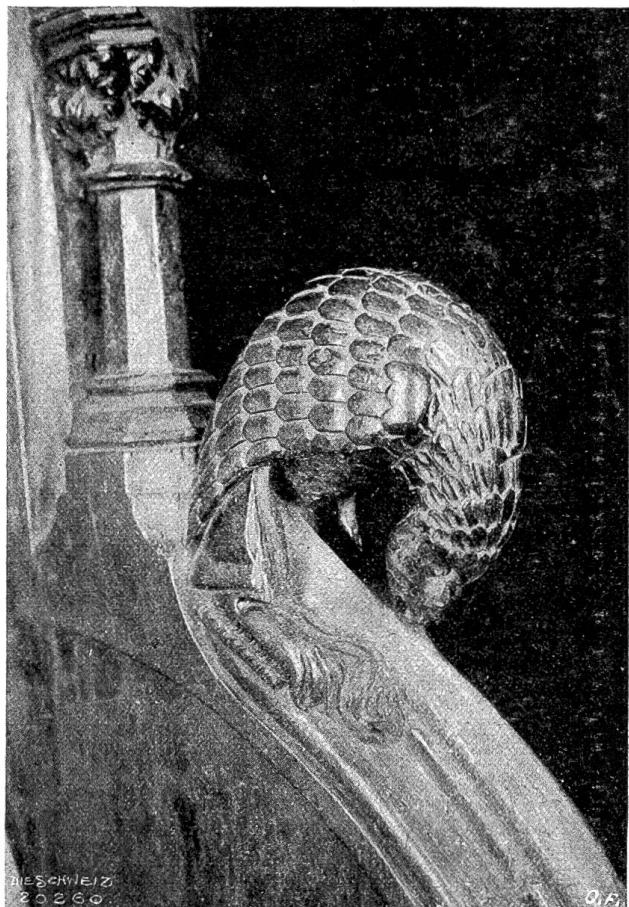


Vom Basler Münster Abb. 14. Hund als Knauf an einer der Chorstuhlwangen, spätgot. Holzschnitzerei (Mitte des 15. Jh.'s).

kirchlichen Gedankensystems in ein dekoratives Bildsystem.

Ueber die Bedeutung der Tafelwesen wie der antiken Stoffe in kirchlichem Rahmen wird man sich schwerlich je endgültig entscheiden können, da viele der genannten Motive in einer Handschrift profanen Inhalts oder an einem Profanbau, in rein dekorativer Umgebung, ausschließlich aus Unterhaltungs- und Schmuckbedürfnis entstanden sind, und es wäre daher töricht, ihnen symbolischen Sinn unterschieben zu wollen. Aber mindestens ebenso falsch wäre es, diese Motive aus ihrem Zusammenhang, für den sie geschaffen wurden, herauslösen und nach vorgefaßter Meinung deuten zu wollen. Ein kirchliches Bauwerk erfüllt einen andern Zweck als ein profanes, indem es in erster Linie dem Glauben und seiner Verbreitung und Stärkung dient; deshalb ist sein Schmuck in erster Linie unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Aber als vornehmstes Bauwerk der mittelalterlichen Stadt bildet eine Kirche auch den besten Schauplatz für das phantasieliebende Schmuckbedürfnis und spiegelt somit auch das unbefangene, ausgelassene Volksbewußtsein wieder, so gut sie gestattete, daß in ihren geheiligten Räumen getanzt wurde.

Mit seinem reichen plastischen und malerischen Schmuck weiß das Basler Münster auch heute noch, in der Zeit des unbedingten künstlerischen Subjektivismus, anzuregen. Es weiß aber auch unserer Gegenwart, in der unter furchtbaren Wehen eine neue Welt im Werden ist, und einer Zeit, die vor vielen Weltanschauungen keine Weltanschauung besitzt, eine längst vergangene Epoche der Geschichte anschaulich vorzuführen, eine Epoche, in der die Menschen mit einer nach unsfern Begriffen engen, aber mit beneidenswerter Sorgfalt ausgebauten Heilslehre, mit freien Sitten und derbem Wit glücklich waren. Es mag manchem bei den Stürmen unserer Tage bange werden; es mag aber auch sein, daß ihm die weihevollen Hallen des Basler Münsters mit



Vom Basler Münster Abb. 15. Vogel als Kenau zu einer der Chorstuhlwangen, spätgot. Holzschnitzerei (Mitte des 15. Jh.'s).

ihren tiefsten, stillbeglückten und wild ausgelassenen Gestalten als Ausdruck eines Zeitalters, das Gegensätze zu vereinigen wußte, auf Stunden oder Tage die Ruhe und das Gleichgewicht der Seele wieder zu geben imstande sind.

Literatur. (R. Stehlin und R. Wacker-nagel, Baugeschichte des Basler Münsters. Basel, 1895). — Zur Einführung vgl. R. Escher, Katalog der Basler Münsterphotographien, Basel 1918 (mit der einschlägigen Spezialliteratur S. 4). — J. Coulin, Zu den Basler Münsterphotographien. „Die Schweiz“ XXII (1918) Nr. 11. — J. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II 1. Freiburg 1897, S. 263 ff. — E. Mâle, L'art religieux du XIII^e siècle en France. Paris 1898. — E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge en France. Paris 1908. — L. Maeterlinck, Le genre satirique dans la peinture flamande, Bruxelles 1907. — H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunst-altertümmer Deutschlands. Leipzig 1905. — A. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim. Berlin 1895, S. 70 f. — G. Vittrum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in J. Burger, Handbuch der Kunst-Wissenschaft. — A. Ebert, Allgemeine Geschichte der Literatur des Mit-



Vom Basler Münster Abb. 16. Tischgrab, wohl des Bischofs Johann von Fleckenstein († 1436).

telalters III. 1887. — W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I. Halle 1893. — A. Biese, Deutsche Literaturgeschichte I. 9. Aufl. München 1917. — C. Meyer, Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst. Vierteljahrsschrift für Literatur und Kultur der Renaissance I. —

Boreksh, Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur. Halle 1913. — v. Eiden, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung. Straßburg 1887. — Vgl. Rezension von R. Müller, Archiv für Geschichte der Philosophie IV. S. 321 und Hertling, Hist. Jahrb. d. Görresgesellschaft X 1889, 128 ff. — W. Windelband, Die Geschichte der neueren Philosophie I. Leipzig 1899. — R. Eucken, Die Lebensanschauungen der großen Denker. 12. Aufl. Leipzig 1918. — M. Dvorák, Idealismus und Naturalismus in der got. Skulptur und Malerei. München 1918.

Dr. Konrad Escher, Zürich.

□ □ □

Neue Schweizer Prosa I.

Als die historische Erzählung von Esther Odermatt „Die Seppe“ erschienen war, ein voll ausgereiftes Werk, da war ich der Überzeugung, daß wir von der Verfasserin noch manches Gute zu erwarten hätten. Schon dort fehlte es nicht an feinen psychologischen Beobachtungen, war die Handlung geschickt aufgebaut und erfreute einen die wohlgepflegte herbärtige Sprache, womit alles vorgetragen ist. Nun liegt die Novelle „Die gelbe Kette“ in einem allerliebst gedruckten und ausgestatteten Bändchen*) vor, und — sagen wir's gerade heraus — sie ist ein Meisterstück; Form und Gehalt klingen darin harmonisch zur künstlerischen Einheit zusammen, die Luft, die uns daraus entgegenweht, ist durch und durch poetisch, die Sprache edel und kräftig zugleich und frei von allen Mätzchen, die dem Leser so oft persönliche Eigenart, die nicht da ist, vortäuschen sollen, und alles darin macht in so hohem Maße den Eindruck des Erlebnisses, ist so naturecht gestaltet, ohne auch nur einen Augenblick triviale Alltäglichkeit zu atmen, wie alltäglich das Erlebnis an sich auch sein mag, daß nur starke dichterische Begabung, jenes divinatorische Einfühlen in die Seele des Menschen, das den Dichter vom Unterhaltungsschriftsteller scheidet, diese prachtvolle, in sich gerundete Erzählung schaffen konnte. Liebevolles Eingehen in die Not der zum blühenden Leben erwachenden Jugend, tiefes Verstehen der Kämpfe in der Seele des Jünglings drücken dem schönen Werkchen den besondern Stempel auf, und keiner, der innerlich Erlebtes aus der Zeit, da er an der Grenze der Kindheit sehnüchrig nach dem Lande der Verheißung hinüberblickte, noch nicht vergessen hat, wird der Erzählerin die Anerkennung versagen, daß sie hier mit erstaunlichem Feingefühl dargestellt hat, was leider so manche Mutter einfach nicht begreifen kann und will. Die äußere Handlung ist überaus einfach: Paul, der Sohn eines Fabrikanten, macht

*) Zürich, Rascher & Co., 1919.