

Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 76 (2020)
Heft: 3-4

Artikel: Der Streit um die Chorfenster des Basler Münsters
Autor: Stückelberger, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-914133>

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: 12.01.2026

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

Der Streit um die Chorfenster des Basler Münsters

Das Basler Münster erhielt anlässlich der grossen Innenrenovation in der Mitte der 1850er Jahre neue farbige Chorfenster. Mit ihnen wollte man dem Bau im Sinne einer historisierenden Rekonstruktion seine ursprüngliche Farbigkeit und Gestaltung zurückgeben. Drei Generationen später gerieten diese Fenster im Zuge einer allgemeinen Ablehnung der Kunst und Architektur des Historismus in die Kritik. Dies führte dazu, dass 1945 ein Wettbewerb für neue Chorfenster ausgeschrieben wurde. Da dieser nicht zu einem positiven Ergebnis führte, ersetzte man daraufhin die Fenster des 19. Jahrhunderts durch hellgrau getönte Scheiben. Auch einem Schenkungsversuch in den 1980er Jahren war kein Erfolg beschieden, worauf 1991 die Scheiben des 19. Jahrhunderts wiedereingesetzt wurden.

Wie ist dieses Hin und Her zu erklären? Warum beliess man es im 19. Jahrhundert nicht beim nachreformatorischen Zustand? Warum wurden die historisierenden Fenster kritisiert? Warum scheiterten der Wettbewerb und der Schenkungsversuch? Warum zieren heute wieder die Fenster des 19. Jahrhunderts den Chor? Der vorliegende Beitrag möchte Licht in den Streit um die Chorfenster des Basler Münsters bringen. Die Argumente, mit denen in diesem Streit die verschiedenen Positionen untermauert wurden, sind vielschichtig. Sie betreffen künstlerische, kunsthistorische, theologische und auch politische Aspekte. Der Streit tangiert Themen wie den Umgang mit Geschichte, die Rolle der Kunst in der reformierten Kirche, die Zuständigkeit für öffentliches Kulturgut und Weiteres.

Die Geschichte der Münsterfenster des 19. Jahrhunderts ist bereits gut aufgearbeitet, weshalb auf sie hier nur so weit eingegangen wird, als es für das Verständnis der Folgegeschichte notwendig ist. Der Hauptfokus des Beitrags liegt auf den Auseinandersetzungen des 20. Jahrhunderts. Mit der Wiedereinsetzung der Fenster des 19. Jahrhunderts zu Beginn der 1990er Jahre ist es um das Thema still geworden. Aus der Distanz von inzwischen dreissig Jahren sollen hier die Ereignisse reflektiert und eingeordnet werden.

1. Die Chorfenster des 19. Jahrhunderts (1855-1860)¹

Man kann davon ausgehen, dass das Basler Münster vor der Reformation mit farbigen Scheiben ausgestattet war. Diese blieben – wie in vielen anderen reformierten Kirchen der Schweiz – vom Bildersturm im Jahr 1529 verschont. Den Bilderstürmern ging es primär darum, jene Objekte zu entfernen, die für die alte Liturgie und Frömmigkeitspraxis standen, gegen die sich die Kritik der Reformatoren wandte. Erst 1597 wurde ein Grossteil der alten schadhaften Fenster im Rahmen einer umfassenden Renovation entfernt. Die Chorfenster erhielten eine Blankverglasung, in die zwei Scheiben der Universität, die Wappen der drei Münsterpfleger und mehrfach der Baslerstab eingesetzt wurden. Für die Fenster in den Seitenschiffen stiftete die Bürgerschaft verschiedene Wappenscheiben mit dem Datum der Renovation: Zeugnisse dafür, «wie mit dieser Renovation die Aneignung des Münsters durch die Stadt mit ihrem Bürgertum und ihrer Universität auch ikonografisch besiegelt wurde».² Ebenfalls 1597 übertünchte man die Gewölbe weiss, was, zusammen mit dem ungebrochen eindringenden Licht, den Innenraum nun sehr viel heller erscheinen liess.

Die Kühle, die der Raum fortan ausstrahlte, gefiel im 19. Jahrhundert nicht mehr. Im Zuge der grossen Innenrenovation in den Jahren 1852-1857 nahm man nicht nur räumliche Veränderungen vor (Entfernung des Lettners, Ersatz der Schwalbennestorgel durch eine Orgel auf der neuen Westempore, Beseitigung der vorderen Krypta, Einebnung der Vierung), sondern schlug mit dem Stockhammer auch alle Wandverputze ab, um so dem Innenraum die natürliche Steinfarbe wieder zurückzugeben. Durch die Entfernung des Lettners hatte man freien Blick auf den Hochchor, wodurch die Längsorientierung des Raumes verstärkt wurde. Zu dieser neuen Wahrnehmung trug zusätzlich die Versetzung der Kanzel um drei Pfeiler Richtung Osten bei. Während bisher die Hälfte der Gottesdienstbesucher Richtung Westen sassen, orientierten sich nun alle Richtung Osten. Dadurch gerieten die Chorfenster neu in den Fokus.

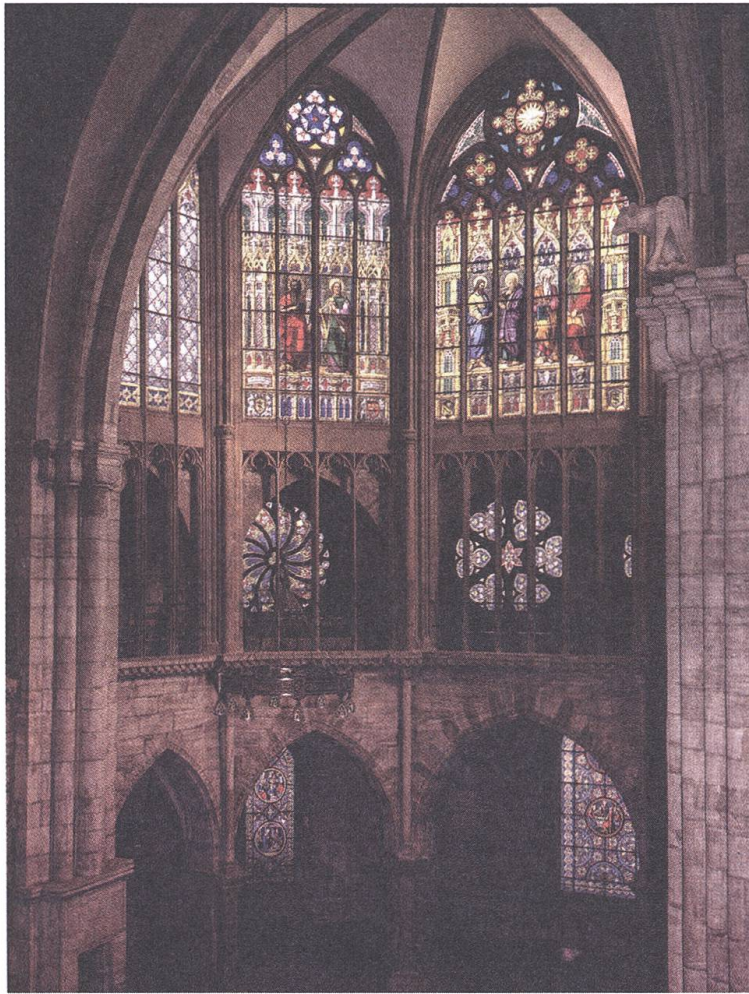
- 1 Die wichtigste Literatur zu den Chorfenstern des 19. Jahrhunderts: N. Meier: Die Basler Münsterscheiben. Zur Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts, in: BZGA 89 (1989) 165-188; F. Maurer: Erprobungen des integralen Historismus, in: B. Anderes, G. Carlen et al.: Das Denkmal und die Zeit, Luzern 1990, 244-251; A. Nagel und H. von Roda: «... der Augenlust und dem Gemüth». Die Glasmalerei in Basel 1830-1930, Basel 1998, 34-67; A. Nagel und H. von Roda: Die Glasmalereiausstattung des 19. Jahrhunderts [Reihe Basler Münster], Basel 2000; H.-R. Meier, D. Schwinn Schürmann, M. Bernasconi et al.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt 10. Das Basler Münster, Bern 2019, 262-275.
- 2 H.-R. Meier: Baugeschichte, in: ders. et al.: Basler Münster (Anm. 1), 98-148 (137).

Da ein Grossteil der Fenster im Münster schadhaft war und ersetzt werden musste, kam die Idee auf, einen Teil von ihnen als farbige Glasfenster zu erneuern. Der Wunsch wurde Mitte November 1854 publik gemacht³, zusammen mit einem Aufruf zur Subskription, der in kürzester Zeit Spendenzusagen in der Höhe von Fr. 30'000.- ergab, worauf die Regierung dem Vorhaben zustimmte. Vorgesehen war, für die Fenster im Chor und im Querhaus Entwürfe von renommierten Glaswerkstätten einzuholen. Die Umsetzung des Vorhabens, die fünf Jahre in Anspruch nahm, kann hier nicht im Detail referiert werden. Doch seien ein paar Hintergründe des Projekts sowie die wichtigsten Argumente, mit denen es auf den Weg gebracht wurde, zusammengetragen.

Die Schadhafte der bestehenden Fenster war ein erster pragmatischer Grund für neue Fenster. Dass man für die alten nun aber nicht einfach einen Ersatz in Form neuer Blankglasfenster vorschlug, sondern farbige Fenster, hat ausserdem mit der liturgischen Neuorientierung des Raumes zu tun. Durch die Entfernung des immerhin sechs Meter hohen Lettners und die Ausrichtung der Gemeinde Richtung Osten war vorauszusehen, dass die Gottesdienstbesucherinnen und -besucher durch das ungefiltert durch die Chorfenster eindringende Licht geblendet würden. Um dem entgegenzuwirken, hätten leicht getönte Fenster mit einem dekorativen Muster genügt. Warum nun aber farbige Fenster mit figürlichen Motiven?

Dieser Wunsch ist dem Historismus des 19. Jahrhunderts geschuldet. In Folge der Mittelalterbegeisterung der Romantik und im Zuge einer vermehrt historisch-kritischen Beschäftigung mit Geschichte entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Bewegung, die ganz Europa erfasste und zum Ziel hatte, die unvollendet gebliebenen mittelalterlichen Kathedralen fertigzubauen oder verloren Gegangenes zu ergänzen. Von 1842 bis 1880 wurde der Kölner Dom fertiggebaut, im gleichen Zeitraum restaurierte man die Kathedrale Notre-Dame in Paris, in Bern ergänzte man den seit dem 16. Jahrhundert Fragment gebliebenen Turm des Münsters. Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Altertümern setzte ein, in der Schweiz kam es 1880 zur Gründung des Vereins zur Erhaltung vaterländischer Kunstdenkmäler.

3 Allgemeines Intelligenzblatt der Stadt Basel, Jg. 10, Nr. 273 (17. November 1854) 2885. Im Allgemeinen Intelligenzblatt der Stadt Basel, Jg. 11, Nr. 114 (15. Mai 1855) 1260, bringt ein Leser sein Befremden über den von privater Seite ausgehenden Aufruf für Spenden für die neuen Fenster zum Ausdruck. Über eine «so hochwichtige Frage, die das Gewissen vieler unserer Mitbürger beschlägt», könne «allein die höchste Landesbehörde entscheiden». Und wenn schon Fenster, dann schlage er ein einfaches Teppichmuster vor.



Der Chor des Basler Münsters mit den Fenstern des 19. Jahrhunderts (Foto: Erik Schmidt, Denkmalpflege Basel-Stadt).

Dieses Anliegen einer Wiederherstellung des historischen Zustandes spielte auch beim Basler Münster eine Rolle. Eine neue Farbverglasung sollte gewissermaßen die abschliessende Massnahme der Restaurierung sein. Um der Basler Bevölkerung eine Vorstellung des ursprünglichen Erscheinungsbildes mittelalterlicher Kathedralen zu geben, hielt Wilhelm Wackernagel im Juni 1855 zwei Vorträge über «Die deutsche Glasmalerei», die er im gleichen Jahr auch im Druck herausgab. In diesen Vorträgen gab Wackernagel, gestützt auf den historischen Rückblick, auch Empfehlungen für die neue Münsterverglasung ab, etwa, dass diese auf die Architektur Rücksicht nehmen und weder zu dunkel noch zu grell sein sollte.⁴

4 W. Wackernagel: Die deutsche Glasmalerei. Geschichtlicher Entwurf mit Belegen, Leipzig 1855, 111f. Vgl. Meier: Basler Münsterscheiben (Anm. 1), 177-179.

Ein drittes Motiv für farbige Glasfenster war die Zeitmode. Auf ihrer Reise durch Deutschland, die die beiden Mitglieder der Münsterbaukommission, Amadeus Merian und Christoph Riggensbach, 1853 unternahmen, sahen sie neue monumentale Kirchenfenster nazarenischer Prägung in Köln, München und Regensburg, alle ausgeführt von der 1827 gegründeten Königlichen Glasmalereianstalt in München. 1851-1853 hatte auch die reformierte Laurenzenkirche in St. Gallen eine neue Chorverglasung erhalten. Mit dem Anliegen stand man in Basel also nicht allein.

Blieb noch die Frage der Legitimität von Bildern in einem reformierten Gotteshaus. Interessanterweise wurde diese Frage im 19. Jahrhundert kaum diskutiert. So kehrte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in grosser Zahl Kunst – insbesondere in Form von Glasfenstern – in die reformierten Kirchen zurück, ein Prozess, der sich im 20. Jahrhundert fortsetzte und sogar noch verstärkte. Wie war dies möglich? Ein wichtiges Argument war das bereits genannte historische Anliegen der Wiederherstellung eines mittelalterlichen Erscheinungsbildes. Ein zweiter Grund: Die Reformatoren hatten sich nicht gegen die Bilder generell ausgesprochen, sondern nur gegen Bildwerke, die Gegenstand der Anbetung waren. Glasfenster entzogen sich dieser Gefahr. Ein drittes, nun neues Argument, sind die im 19. Jahrhundert auftretenden und miteinander vernetzten Phänomene der Kunstreligion, der ästhetischen Religion bzw. ästhetischen Kirche und der Ästhetisierung des Kirchenbaus.

Unter Kunstreligion versteht man die in der Romantik aufkommende Auffassung, dass auch die Kunst, unabhängig von der Kirche, religiöse Erfahrungen vermitteln kann. Über das religiöse Potential der Kunst sprach der Basler Theologe und Kirchenhistoriker Karl Rudolf Hagenbach in seiner anlässlich der Einweihung des neuen Museums an der Augustinergasse am 26. November 1849 im Münster gehaltenen Predigt, in der er unter anderem sagte: «Gleichwohl wird man uns nicht eines frevelnden Missbrauches der Sprache beschuldigen, wenn wir das Haus, dem unsere Feier gilt, einen Tempel nennen, einen Tempel der Kunst und der Wissenschaft, und eben darum auch einen Gottestempel.»⁵

Hagenbach hatte in den 1820er Jahren bei Friedrich Schleiermacher in Berlin studiert und dürfte schon damals mit dem Konzept einer ästhetischen Religion bzw. einer ästhetischen Kirche in Berührung gekommen sein. In seiner 1799 anonym erschienenen Schrift «Über die Religion. An die Gebildeten unter ihren

5 Zitiert nach Meier: Basler Münsterscheiben (Anm. 1), 171.

Verächtern» definiert Schleiermacher Religion als Sinn und Geschmack für das Unendliche, als Anschauen des Universums bzw. als Anschauung des Unendlichen im Endlichen.⁶ Indem er Religion mit Anschauung und Wahrnehmung in Verbindung bringt, erhebt er erstere zu einer ästhetischen Kategorie. Vor diesem Hintergrund war der Schritt zu einer Ästhetisierung des Kirchenbaus, wie sie im 19. Jahrhundert stattfand, nicht weit. Auch reformierte Kirchenbauten wurden nun nicht mehr ausschliesslich oder primär in Bezug auf ihre liturgische Funktion wahrgenommen, sondern unabhängig davon auch als ästhetische Phänomene, als historische Zeugnisse, als Artefakte, die auch als solche eine religiöse Wirkung entfalten. Kunst war dazu geeignet, diese Wirkung zu unterstützen.

So erhielt nun das Basler Münster zwischen 1855 und 1860 eine neue Chorverglasung, die man bei den damals bekanntesten Glasmalereiwerkstätten in Auftrag gab. Da die Fenster wie erwähnt gut erforscht und beschrieben sind, gehe ich hier nur kurz auf deren Ikonographie ein, nicht jedoch auf den Stil und die gestaltenden Künstler. Die Fenster im Chorumgang haben ein christologisches Programm mit je zwei Darstellungen aus drei Lebensphasen Jesu: 1. Geburt Christi und zwölfjähriger Jesus im Tempel, 2. Abendmahl und Kreuzigung Christi, 3. Auferstehung Christi und *Noli me tangere*. Ein viertes, vom Schiff aus nicht sichtbares Fenster ist als Ornamentfenster gestaltet. Die sechs auf der Chorempore befindlichen Fensterrosen sind reine Ornamentfenster. Für die fünf grossen Obergadenfenster wählte man einzelne biblische Gestalten: Im breiteren Mittelfenster sind dies die vier Evangelisten, im linken Fenster Moses und David, im rechten Fenster Paulus und Petrus. Die rechts und links davon befindlichen nicht sichtbaren Fenster sind Ornamentfenster. Schliesslich erhielten auch die zwei grossen Rundfenster im Querhaus eine neue Verglasung. Dasjenige im Norden zeigt die Taufe Jesu, dasjenige im Süden den Weltenrichter. Zu dieser Chorverglasung kamen noch drei Scheiben an der Westfassade hinzu: in der Mitte, flankiert vom Orgelprospekt, ein grosses Ornamentfenster, über dem nördlichen Seitenportal ein Fenster mit der Darstellung des Stifterehepaars des Basler Münsters, Kaiserin Kunigunde und Kaiser Heinrich II., sowie über dem südlichen Seitenportal ein Fenster mit der Darstellung des Bürgermeisters Jakob Meier zum Hirzen und des Reformators Johannes Ökolampad. Die Fenster des Langhauses blieben ohne künstlerische Gestaltung. Lediglich für zwei im südlichen Seitenschiff

6 F. Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. 1799, 1806, 1821. Studienausgabe, Zürich 2012.

vergab man 1906/07 noch einen Auftrag. Das eine Fenster zeigt Jesus mit den Jüngern von Emmaus, das andere Jesu Himmelfahrt.

Obwohl im 19. Jahrhundert eine Annäherung des katholischen und des reformierten Kirchenbaus stattfand, achtete man bei der künstlerischen Ausstattung doch klar auf die konfessionellen Besonderheiten. Keines der Fenster im Basler Münster ist mit einem reformierten Selbstverständnis unverträglich. Dies trifft auch auf die grossen Obergadenfenster des Chors zu, die man am ehesten mit der katholischen Tradition von Heiligendarstellungen in Verbindung bringen möchte. Doch sind alle acht Gestalten biblische Figuren. Die vier Evangelisten verweisen als Verkünder des Evangeliums auf das reformierte Prinzip des *sola scriptura*, Moses und David sind wichtige Gestalten des Alten Testaments, die Apostel Paulus und Petrus des Neuen Testaments.

2. Der Wettbewerb für neue Chorfenster (1945 – 1956)⁷

Die Fenster des 19. Jahrhunderts fanden in der Presse kaum ein Echo. Im Laufe des 20. Jahrhunderts jedoch wurden sie zum Gegenstand vermehrter Kritik, wobei diese in einem grösseren Zusammenhang zu sehen ist. Die Moderne fand ihr Selbstverständnis unter anderem in der Ablehnung des Historismus. So wurden in Basel weniger als hundert Jahre nach ihrer Erbauung ein Grossteil der historistischen Villen im Basler Gellertquartier abgerissen, das neubarocke Theater musste weichen, und Ende der 1960er Jahre konnte nur knapp der Abriss der neugotischen Elisabethenkirche, an deren Stelle ein Parkhaus gebaut werden sollte, verhindert werden.

1945 kam innerhalb der Basler Kirche der Wunsch nach neuen, zeitgenössischen Fenstern für den Chor des Münsters auf, worauf ein Wettbewerb in Angriff genommen wurde. Der Wunsch wird noch besser verständlich, wenn man sich die Entwicklung der Glasmalerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vergegenwärtigt, für die es in Basel hervorragende Beispiele gibt wie die Jugendstilfenster

7 Akten zu diesem Wettbewerb liegen im Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 929b A (1) 1 und PA 1037a. Im Archiv der Evangelisch-Reformierten Kirche Basel-Stadt gibt es eine «Pressedokumentation Hindenlang-Scheiben» (J 1.310). Sekundärliteratur zu diesem Wettbewerb: M. E. Kohler: Kirchliches Bauen als Sprache der Kirche. Das Bauen der Evangelisch-reformierten Kirche Basel-Stadt von 1950-1975, Zürich 1979, 259-310; R. Schiess: Neue Fenster für das Basler Münster? in U. Pecinska (Hg.): Basel: Visionen und verpasste Chancen. Erinnerungen, Stellungnahmen, Polemiken, Basel 2000, 115-121; M. Harder: «Eine eigentliche baslerische Kirchenkunstschlacht». Neue Fenster fürs Basler Münster? Diskurse über die Entwürfe von Charles Hindenlang 1946-1952, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2010.

von Max Laeuger in der Pauluskirche, die grossen Fenster in der Antoniuskirche von Hans Stocker und Otto Staiger oder die Scheiben von Charles Hindenlang und Otto Staiger in der Eingangshalle des 1936 eröffneten Kunstmuseums. Im Vergleich mit diesen frischen, zeitgemässen Vertretern einer modernen Glasmalerei hatten die Münsterfenster mehr und mehr einen schweren Stand.

Der Wettbewerb wurde unter Basler Künstlern ausgeschrieben, eingeladen waren ausserdem sechs auswärtige. Die Aufgabe wurde in der Ausschreibung folgendermassen umschrieben: «Das Münster ist eine Evangelisch-Reformier-



Charles Hindenlang. Überarbeiteter Entwurf für neue Fenster im Chor des Basler Münsters, 1947-1950 (Foto: Yvonne Hoefli-Griesser und Mitautoren, Gruppe 33, Basel 1983, 308-309).

te Kirche. Die Bewerber haben bei ihren Entwürfen dieser Tatsache in vollem Masse Rechnung zu tragen. Innerhalb dieser Voraussetzungen ist das Thema frei. Als Anregung werden folgende Themata vorgeschlagen: I. Krieg und Frieden. II. Werke der Barmherzigkeit. III. Verkünder des Wortes (Propheten, Apostel, Reformatoren), IV. Die evangelischen Feiertage (Weihnachten, Karfreitag, Ostern, Auffahrt, Pfingsten), V. Predigt, Taufe, Abendmahl. Die Vorschläge sind nach Gutdünken einzeln oder kombiniert in die Fenster zu verteilen. Es ist darauf Rücksicht zu nehmen, dass die Helligkeit des Chores durch die farbigen Fenster nicht beeinträchtigt wird.»⁸

Im Juni 1947 konnte die Jury 29 eingegangene Projekte beurteilen, zur Ausführung empfahl sie den Entwurf des Basler Künstlers Charles Hindenlang. Der Entwurf nimmt den vierten Themenvorschlag des Programms auf und zeigt Geburt (Weihnachten), Kreuzigung (Karfreitag) und Auferstehung (Ostern) Jesu.

8 Zitiert nach P. Meyer: Der Meinungsstreit um die Basler Münsterscheiben, Schweizerische Bauzeitung 70 (1952) 205-212 (206).

Ergänzt werden diese drei Szenen durch Darstellungen der vier Evangelisten in den beiden das zentrale Auferstehungsfenster flankierenden Scheiben. Die Bildmotive füllen nicht die ganzen Fenster, sondern sind umrahmt bzw. ergänzt mit helleren, grau getönten Scheiben. Bunt, aber doch nicht zu bunt gefasst ist auch das Masswerk.

1949 wurde Hindenlang beauftragt, für eines der Fenster einen Carton in Originalgrösse herzustellen, der vor Ort von den kirchlichen Behörden und dem Regierungsrat besichtigt wurde. Daraufhin stellte der Kirchenrat einen Antrag zur Ausführung der Scheiben, den die Synode am 29. November 1950 – wenn auch nur knapp – ablehnte. Dies führte zu einem starken Protest, namentlich in den Kunstkreisen der Stadt. Der Basler Heimatschutz, die Münsterbaukommission, die Künstlerverbände und die Kunstinstitute richteten Eingaben und eine Petition an den Kirchenrat und die Synode.⁹ Eine daraufhin zur «Prüfung der Frage neuer Münsterscheiben» eingesetzte Synodalkommission legte der Synode vom 12. September 1951 einen auf zwei Gutachten basierenden Bericht vor und stellte, unterstützt von der Wettbewerbsjury, der Münsterbaukommission und dem Kirchenrat, einen erneuten Antrag zur Ausführung der Entwürfe von Hindenlang.¹⁰ Die Synode stimmte dem Antrag zu, doch wurde dagegen das Referendum ergriffen, worauf das Geschäft zur Abstimmung vor das Kirchenvolk der ganzen Stadt kam.

Ab Anfang Januar 1952 bestand die Möglichkeit, die Entwürfe Hindenlangs zusammen mit weiteren Glasbildern von ihm im Gewerbe-Museum zu besichtigen, es wurden Führungen veranstaltet, Vorträge gehalten, die Zeitungen waren voll mit Berichten¹¹, an einer Diskussionsveranstaltung in der Aula der Universität nahmen fast 700 Personen teil. Das Thema Münsterfenster beschäftigte die ganze Stadt, der Urnengang war ein kirchenpolitisches Novum, zum ersten Mal seit der Trennung von Kirche und Staat im Jahre 1910 war das Referendum gegen einen Beschluss der Synode ergriffen worden. Stimmberechtigt waren auch

9 Mitunterzeichner der Petition waren die Basler Sektion der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer, die Gruppe 33, der Kreis 48, die Basler Ortsgruppe des Schweizerischen Werkbundes und des Bundes Schweizer Architekten, die Kommission des Basler Kunstvereins und drei Mitglieder der Kommission der Öffentlichen Kunstsammlung.

10 Bericht und Anträge der zur Prüfung der Frage neuer Münsterscheiben eingesetzten Synodalkommission. Der Synode vorgelegt am 12. September 1951 (Archiv der Evangelisch-Reformierten Kirche Basel-Stadt, Ratschlag 268).

11 Die Basler Nachrichten erhielten allein für den 23. Januar 76 Einsendungen (Meyer: Meinungsstreit [Anm. 8], 206).

die Frauen sowie die einer Gemeinde angehörigen, in Basel ansässigen Ausländer. Die Abstimmung am 26./27. Januar 1952 erbrachte ein Stimmenverhältnis von 14'868 Nein zu 6749 Ja, also eine gute Zweidrittelmehrheit zugunsten des Referendums und damit eine Ablehnung der Scheiben von Hindenlang. Nach der Abstimmung schrieb Karl Barth an seinen Sohn Christoph: Es war «ein ganz Basel bis aufs Tiefste aufwühlender und auch unser Haus in zwei Parteien spaltender Kampf [...] so intensiv wie seit Menschengedenken bei keiner politischen Entscheidung.»¹²

Für das ablehnende Resultat dürften die Kosten keine Rolle gespielt haben, hatte der Grosse Rat doch schon 1950 mit grosser Mehrheit beschlossen, drei Viertel der Kosten zu übernehmen. Was waren dann aber die Gründe für die Ablehnung? Im Folgenden sei versucht, die wichtigsten Argumente, die von den gegnerischen Seiten ins Spiel gebracht wurden, zusammenzufassen. Ich stütze mich dafür primär auf die Stellungnahmen von Fachleuten, deren Argumente das, worüber auch in der Öffentlichkeit gestritten wurde, am prägnantesten auf den Punkt bringen.¹³

Bei allen Differenzen gab es drei Themen, in denen sich die gegnerischen Parteien erstaunlich einig waren. Erstens machte sich niemand für den Erhalt der Fenster des 19. Jahrhunderts stark. Alle erachteten diese als wertlos. Georg Schmidt, der Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, bezeichnete sie als «Beleidigung für jeden künstlerisch empfindenden Menschen.»¹⁴ Paul Hulliger, Mitglied des Zentralausschusses des Heimatschutzes sowie des Aktionskomitees Münsterscheiben, schrieb, seit fünfzig Jahren empfinde man sie als des Münsters unwürdig, ihr künstlerischer Wert sei gleich null, ihr kirchlich-religiöser Gehalt dürftig.¹⁵ Und der in der Zeitschrift «Werk» veröffentlichte kurze Bericht über das Ergebnis des Wettbewerbs beginnt mit den Worten: «Das Ziel dieses für Basel so wichtigen Wettbewerbs war, den ersten Schritt zu tun, um die ‚Sünden der Väter‘, begangen durch die Stiftungen wohlmeinender Bürger und braver his-

12 Brief vom 9. März 1952 (Karl Barth-Archiv [KBA] 9252.39).

13 Namentlich sind dies die beiden ausführlichen Artikel von Maria Netter und Peter Meyer. M. Netter: Charles Hindenlang als Glasmaler und sein Entwurf für neue Chorfenster des Basler Münsters, *Das Werk* 39 (1952) 21-26; Meyer: Meinungsstreit (Anm. 8).

14 G. Schmidt: Zu den Münster-Glasfenstern, in: *National-Zeitung* Basel, Nr. 564, 5. Dezember 1951.

15 P. Hulliger: Neue Scheiben ins Münster? [Flugblatt], o.J. (Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 929b A [1] 1).

torisierender Glasmaler [...] im Anschluss an die grosse Münster-Restaurierung 1853/61, wiedergutzumachen.»¹⁶

Zweitens zog niemand in Zweifel, dass die Jury mit dem Projekt von Hindenlang das beste des Wettbewerbs ausgewählt hatte. Es gab entsprechend kaum Stimmen, die das Projekt direkt kritisierten, abgesehen vielleicht von der Bemerkung, dass die Figuren, insbesondere Maria, zu gross seien und die Formgebung zu kindlich stilisiert. Die allgemeine Kritik, Hindenlang sei gar kein richtiger Glasmaler und insofern nicht genug qualifiziert, liess sich mit dem Hinweis auf zahlreiche Glasfenster von ihm leicht widerlegen.

Drittens bestand auch Einigkeit darin, dass die thematische bzw. theologische Vorgabe für den Wettbewerb zu unklar war. Die Kunstkritikerin Maria Netter schrieb: «Wie von Freunden und Gegnern des Entwurfs Hindenlang einmütig festgestellt wird, war die sogenannte ‚Umschreibung der Aufgabe‘ im Wettbewerbsprogramm dürftig bis zu bekenntnismässiger Nachlässigkeit und Gedankenlosigkeit.» Statt die Themenwahl freizustellen und nur ein paar Anregungen zu geben, hätte man «selbstverständlich den dogmatischen Standpunkt des reformierten Glaubensbekenntnisses zu der Bilderfrage präzisieren und [sogar] vorsehen sollen, dass dem ausführenden Künstler ein kleines, Positive und Freisinige umfassendes Theologen-Komitee zur Seite gestellt werde, das ihn, wie das im 19. Jahrhundert bei allen kirchlichen Aufträgen der Fall gewesen sein dürfte, bei der Formulierung der Bildinhalte überwachte, ohne aber in künstlerische Belange hineinzureden.»¹⁷

Nicht nur die Künstler, auch das Kirchenvolk, so wurde die Abstimmung in den Basler Nachrichten kommentiert, sei von den Theologen und vom Kirchenrat im Stich gelassen worden. Es sei «im Kampf um die Münsterscheiben wahrhaft erschreckend sichtbar geworden [...], wie sehr es unserer reformierten Kirche an einem einigermaßen klaren Verhältnis zur bildenden Kunst fehlt, wie sie als christliche Körperschaft von Anfang an eine innere Unsicherheit verriet und wie sie, als Folge davon, ihre Kirchgenossen für diese Entscheidung völlig sich selbst überlassen musste und überlassen hat.»¹⁸ Peter Meyer, Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit an der Universität Zürich und einer der

16 Das Ergebnis des Wettbewerbs für neue Chorfenster im Basler Münster, *Das Werk* 34 (1947) 98. Der Artikel trägt das Autorenkürzel m.n., vermutlich für Maria Netter.

17 Netter: Hindenlang (Anm. 13), 22-24.

18 Zitiert nach Meyer: Meinungsstreit (Anm. 8), 210.

bekanntesten Schweizer Architekturkritiker, bemerkte zu diesem Kommentar: «Dem ist nichts beizufügen, es war erschreckend und es war blamabel.»¹⁹

In gewissen Punkten war man sich also einig, in anderen jedoch nicht. Im Wesentlichen waren es drei Themen, die die gegnerischen Parteien unterschiedlich beurteilten. Ein erstes Thema war die Frage, ob das Münster der richtige Ort für moderne Kunst sei oder nicht. Die Gegner der Hindenlang-Scheiben argumentierten, das Münster sei keine moderne Kirche, deshalb sei moderne Kunst hier fehl am Platz. Alte Kirchen sollte man nicht gewaltsam in die Tages-Modernität hineinziehen. Das Münster sei kein Museum und auch keine Kunstaussstellung. In neu erbauten Kirchen habe man Gelegenheit genug, mit moderner Kunst zu experimentieren. Das Münster sei nicht der Ort, um der Gemeinde gleich noch eine Lektion über moderne Kunst zu erteilen.²⁰

Etwas weniger direkt formulierten andere, indem sie zu bedenken gaben, unsere Zeit sei nicht reif für eine solche Aufgabe. In einem Anzug zuhanden der Synode vom 24. Januar 1951 äusserte sich Pfarrer Jörg Mangold dahin, dass unsere Zeit nicht den Künstler besitze, der imstande wäre, für das Religiöse eine eindruckliche künstlerische Form zu finden.²¹ Diese Auffassung teilte Peter Meyer, der 1951 in einem Gutachten zuhanden der Synodalkommission riet, das Geschäft zu verschieben, bis sich die Situation der kirchlich religiösen Kunst in den nächsten Jahrzehnten besser abgeklärt habe.²²

Bei den Befürwortern kamen diese Argumente schlecht an. Gegen das Argument, unsere Zeit sei nicht reif, wetterte Georg Schmidt: «Wie soll sie denn reif werden, wenn ihr beharrlich solche Aufgaben versagt bleiben?» Frühere Zeiten hätten nicht so steril gedacht, sondern im Gegenteil von ihren Künstlern immer das jeweils Modernste verlangt. «Die Folge war, dass sich eine lebendige Tradition bilden konnte, d.h. dass die Kunst nach vorwärts sich stets erneuerte und nach rückwärts nie zur Imitation wurde, wie das im 19. Jahrhundert der kirchlichen Kunst geschehen ist.»²³ Paul Hulliger gab zu bedenken: «Wir haben [...] allen Grund, die in Basel neu erblühte Glasmalkunst durch grosse Aufträge so zu fördern, dass die Stadt zu einem Zentrum dieses alten Handwerks werden kann.»²⁴

19 Ebd.

20 Ebd., 206-207.

21 Die Meinung Mangolds wird zusammengefasst in: Ratschlag 268 (Anm. 10), 11.

22 Ebd., 5.

23 Schmidt: Münster-Glasfenster (Anm. 14).

24 Hulliger: Neue Scheiben (Anm. 15).

Ein zweites Thema, das diskutiert wurde, war das Verhältnis Hindenlangs zur Religion. Die Gegner bemerkten kritisch, der Künstler stehe der Kirche fern und sei nicht deren Mitglied. Maria Netter reagierte darauf folgendermassen, und zwar im Anschluss an die oben referierte Kritik, dass der Kirchenrat kein klares Programm vorgegeben hatte: «Die Frage der Auslegung der biblischen Botschaft dem Künstler zu überlassen, so dass nachher – wie das im Fall Hindenlang auch geschehen ist – nicht nur das Werk, sondern auch der persönliche Glaube des Künstlers einer inquisitorischen Untersuchung ausgesetzt wird, ist ein Unsinn. Sofern seine Glasbilder nicht in ungebührlicher Weise – d.h. über den Hinweis des Symbols hinaus und mit der Verkündigung des Wortes durch die Predigt konkurrierend – <verkündigen> wollen, ist der persönliche Glaube des Künstlers vollständig uninteressant. Die einzig wichtige Frage ist, ob Charles Hindenlang ein guter Glasmaler und sein Entwurf ein guter, inhaltlich und formal den Bedürfnissen der reformierten Münstergemeinde und der romanisch-gotischen Architektur ihres Predigtraumes entsprechender ist.»²⁵

Auf den Vorwurf der Kirchenferne des Künstlers wurde noch von einer anderen Seite reagiert, nämlich von einem «Komitee der Arbeiterschaft für neue Münsterscheiben», in dessen Auftrag der bereits zitierte Paul Hulliger einen Aufruf verfasste. Der Text beginnt mit den Sätzen: «Das Basler Münster ist der älteren Arbeitergeneration aus einem besonderen Grunde teuer. In ihm fand 1912 der grosse Friedenskongress der Sozialistischen Internationale statt, ein gewaltiges Ereignis, wenn auch ohne unmittelbares Ergebnis.»²⁶ Damit spricht Hulliger die Arbeiter an als Teil der Gesellschaft, denen das Münster als Identifikationsort der Stadt ebenfalls gehöre, auch wenn sie vielleicht nicht zu den regelmässigen Kirchgängern zählen würden. Eindringlich appelliert er an sie mit dem Aufruf: «Wem unser Münster lieb ist, und bei welchem Arbeiter und Basler wäre das nicht der Fall, stimmt am 26. und 27. Januar 1952 mit einem freudigen Ja!»²⁷

Eine dritte und zentrale Kritik der Gegner betraf die allgemeine Frage nach der Berechtigung von Bildern in reformierten Kirchen. Peter Meyer begründete seine Kritik an den Hindenlang-Scheiben unter anderem mit dem Hinweis darauf, dass sie zu viel Aufmerksamkeit in Anspruch nähmen. Es sei unbegreiflich, wie die Befürworter als Vorzug der neuen Scheiben betonen könnten, sie

25 Netter: Hindenlang (Anm. 13), 24.

26 Hulliger: Neue Scheiben (Anm. 15).

27 Ebd.

würden «predigen». In der Tat würden sie dies tun, aber gerade dies sei doch nicht ihre Aufgabe. «Zu predigen ist Sache des eigens dafür bestellten Pfarrers und nicht des Glasmalers. Was von neuen Scheiben gefordert werden müsste, wäre eine sehr viel bescheidenere, sich bewusst auf die Dämpfung des allzu hellen Lichtes beschränkende, vielleicht nur ornamentale dekorative Wirkung, die nicht durch eigenes Predigen von der Predigt ablenkt.»²⁸ Dieses Kriterium würden die Scheiben des 19. Jahrhunderts erfüllen, gerade weil sie künstlerisch unbedeutend seien. Zwar seien sie ihrerseits farbig zu laut, «aber sie drängen sich inhaltlich nicht vor; sie besagen nicht viel, aber eben deshalb sagen sie auch nichts Falsches.»²⁹

Auch Maria Netter befasste sich mit dieser Frage, kam jedoch mit Blick auf Hindenlang zu einem anderen Schluss. Ihre Argumentation ist äusserst differenziert. Die Kunstkritikerin macht sich Gedanken darüber, unter welchen Bedingungen Kunst in einer reformierten Kirche doch ein Daseinsrecht haben könnte. Als der Wettbewerb ausgeschrieben wurde, habe sie (in der National-Zeitung vom 28./29. August 1946) prinzipielle Bedenken geäussert gegen figürliche Darstellungen in der Hauptkirche einer reformierten Gemeinde, doch sei sie von der «Zurückhaltung, Symbolkraft und Monumentalität der Hindenlangschen Formulierungen belehrt worden, dass figürliche Glasbilder in *dieser* Art auch im Predigtraum der reformierten Gemeinde sehr wohl möglich sind». Was Hindenlangs Entwurf auszeichne, sei die «schlichte, ganz und gar unspekulative Symbolkraft seiner Bilder.» Im Auferstehungsbild beispielsweise sei «keine allegorische Umschreibung und erst recht keine anekdotische Beschreibung [...] zu sehen: nur das Flammenzeichen der Dynamik, die in Gottes wunderbarer Heilstat liegt. Deshalb dürften die <Bilder> selbst von denjenigen akzeptiert werden, die – wie ich – davon überzeugt sind, dass sich Christus, weil er Gott und Mensch in einem ist, niemals durch ein Abbild, sondern nur durch ein Sinnbild darstellen lässt.»³⁰

Im Hinblick auf die entscheidende Abstimmung vom 26./27. Januar 1952 erwartete man auch eine Stellungnahme von Karl Barth, die dieser dann auch abgab, in einer am 22. Januar 1952, also kurz vor der Abstimmung, in den Basler Nachrichten unter dem Titel «Du sollst Dir kein Bildnis – noch irgend-ein Gleichnis machen» veröffentlichten «Erklärung zur Diskussion über die

28 Meyer: Meinungsstreit (Anm. 8), 209.

29 Ebd.

30 Netter: Hindenlang (Anm. 13), 26.

Münsterscheiben».³¹ Er habe sich, so schreibt der Basler Theologe, an der Diskussion eigentlich nicht beteiligen wollen, da er mit ihrer, soweit er sehe, von beiden Seiten unbestrittenen Voraussetzung nicht einig gehe. «Mich wunderte von Anfang an, dass weder im Kirchenrat, noch in der Synode, noch aus den Kreisen unserer Pfarrer, noch in der bisher geführten öffentlichen Diskussion irgend jemand mit einiger Energie die Frage aufgeworfen hat, ob die Anbringung von *Abbildungen Jesu Christi* und des nach dem christlichen Bekenntnis in ihm vollbrachten Heilsgeschehens im gottesdienstlichen Raum einer Kirche reformierter Konfession überhaupt und als solche ein *mögliches* Unternehmen sei.»³² Die Voraussetzung für Scheiben sei aber keineswegs selbstverständlich. «Man kann nämlich auch mit gutem Grunde der Meinung sein, das zweite Gebot sei sinnvoll und beachtlich: *<Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen>* – auf gar keinen Fall nämlich im Zusammenhang mit dem christlichen Gottesdienst. Auch dann nicht, wenn es sich um das einleuchtendste Werk des begnadetsten Künstlers handeln sollte!»³³ Auch wenn der Verlust der vielen Kunstwerke, die in der Reformationszeit zerstört wurden, zu beklagen sei, so hätten die vielgescholtenen *<Bilderstürmer>* in der Intention eben doch recht gehabt.

Und nun folgt die theologische Begründung: «*<Gott war in Christus und versöhnte die Welt mit sich selber>*, *das* ist das *Bild*, in dem Gott sich selbst zu erkennen gegeben hat. Es ist eben deshalb in keinem von menschlichem Fühlen und Denken entworfenen und durch menschliche Erfindung und Kunst herzustellen- den Abbildung wiederzugeben. Es will selber für sich selber sprechen. Auch die Predigt und der Unterricht der christlichen Kirche sollten es unterlassen, geistige Christusbilder entwerfen zu wollen. Auch die Theologie darf das nicht tun. Und die Künstler würden besser tun, Versuche in dieser Richtung zu unterlassen. Alles Grosse, was auf diesem Gebiet geleistet worden ist und vielleicht noch geleistet werden kann, ändert nichts daran, dass es sich dabei immer um *Versuche an einem untauglichen Objekt* gehandelt hat und handeln wird. [...] Kein Mensch hat nämlich die Autorität und das Recht, die Aufmerksamkeit der Gemeinde ausgerech-

31 K. Barth: «Du sollst Dir kein Bildnis – noch irgendein Gleichnis machen». Eine Erklärung zur Diskussion über die Münsterscheiben, Basler Nachrichten, Jg. 108, Nr. 32 (22. Januar 1952), 2. Beilage (Wiederabdruck in: K. Barth: Offene Briefe 1945-1968 [Gesamtausgabe, Band 15], Zürich 1984, 294-297; vgl. K. Barth: Unveröffentlichte Texte zur Kirchlichen Dogmatik, Zürich 2014, 589ff.)

32 Ebd. (Hervorhebungen im Original).

33 Ebd.

net an *sein* Christusbild zu binden, und wenn dieses noch so fromm empfunden wäre. Das geschieht aber durch die Anbringung solcher Darstellungen an dem Ort, wo die Gemeinde zum Hören der Schrift, zum Gebet, zur Feier der Taufe und des Abendmahls versammelt wird. Die Verkündigung von Christus ist ein lebendiges Geschehen: sie kann sich von Sonntag zu Sonntag, von einem Prediger zum andern, auch von Jahrhundert zu Jahrhundert erneuern, erweitern, vertiefen, klären, von etwa eingedrungenen eigenmächtig geformten Bildern reinigen. Das Christusbild auf der Scheibe aber hat die fatale Eigenschaft, unveränderlich sich selbst gleich zu bleiben, sich der Gemeinde *dauernd aufzudrängen* und in dieser seiner Beharrlichkeit ein Hindernis der fortwährend notwendigen Neugeburt der Verkündigung und des Glaubens zu sein. Aus dem Gottesbild entsteht notwendig die Abgötterei. [...] Meine Sympathie ist bei denen, die von Anfang an – leider nicht mit der nötigen Standfestigkeit! – für die Anbringung von schönen, allenfalls mässig dekorierten, aber im Ganzen blanken Glasfenstern eingetreten sind.»³⁴

Karl Barths Argumente dürften das Abstimmungsergebnis beeinflusst haben, ausserdem sind sie in die Überlegungen zum weiteren Vorgehen eingeflossen. Am 28. Mai 1952 beschloss die Synode auf Antrag des Kirchenrats, trotz des Verzichts auf moderne Chorscheiben vorläufig die Fenster des 19. Jahrhunderts auszubauen und ein neutrales Schutzglas einzufügen, auf dessen Innenseite später entweder die restaurierten bisherigen Scheiben, eine Blankverglasung oder Scheiben mit Grisaillemalerei angebracht werden könnten.³⁵ Der Beschluss wurde im gleichen Jahr umgesetzt. Erst vier Jahre später fiel der Entscheid über die drei genannten Alternativen. Am 12. November 1956 sprach sich die Synode auf der Grundlage eines Vorschlags des Künstlers Otto Staiger für eine «Verglasung in ausgesuchten grauen Antikgläsern mit Farbe patiniert und eingebrannt» aus, die in der Folge realisiert wurde und die bis 1991 die Lichtverhältnisse im Basler Münster bestimmen sollte.³⁶

34 Ebd.

35 Zweiter Ratschlag des Kirchenrates betreffend Chorscheiben im Münster. Der Synode vorgelegt am 28. Mai 1952 (Archiv der Evangelisch-Reformierten Kirche Basel-Stadt, Ratschlag 282).

36 Ratschlag betreffend definitive Chorfenster im Münster. Vom Kirchenrat beschlossen am 12. November 1956 (Archiv der Evangelisch-Reformierten Kirche Basel-Stadt, Ratschlag 371), 6.

3. Der Schenkungsversuch für neue Chorfenster (1977 – 1990)³⁷

Die Lösung mit den hellgrauen Scheiben vermochte zwar die Gemüter zu beruhigen, doch wurden die dadurch geschaffenen Lichtverhältnisse im Münster schon bald als unbefriedigend empfunden. Dies veranlasste 1977 eine Reihe von der Kirche nahestehenden Personen, eine «Stiftung für Glasscheiben des Baslers Münsters» ins Leben zu rufen, mit dem Zweck, Geld zu sammeln, von Künstlern Entwürfe herstellen zu lassen und «alles vorzunehmen, was geeignet ist, den Fenstern des Basler Münsters zu künstlerischen Scheiben zu verhelfen».³⁸ Auch diesem Unterfangen sollte kein Glück beschieden sein, der Prozess dauerte sogar noch länger als der erste Versuch, ganze 13 Jahre, mit dem Resultat, dass 1991 die Scheiben des 19. Jahrhunderts wieder eingesetzt wurden. Im Folgenden will ich zuerst auf den Verlauf dieses zweiten Versuchs eingehen, dann die zur Debatte stehenden Entwürfe von Brice Marden diskutieren und schliesslich versuchen, Gründe dafür zu nennen, warum auch dieses Projekt gescheitert ist.

Die Mitglieder des Stiftungsrates beschlossen Stillschweigen in der Sache und verpflichteten auch die beigezogenen Experten darauf. Man wollte in Ruhe arbeiten, bis ein ausführungsfähiger Entwurf vorlag. In Erinnerung an die Schelte, die der Kirchenrat beim ersten Wettbewerb wegen des mangelhaften theologischen Programms erhielt, steckte man diesmal als erstes den theologischen Rahmen ab und formulierte ein ikonographisches Programm. In seinen «Theologischen Erwägungen» nennt der Kirchenratspräsident Pfarrer Werner Pfendsack vier Punkte, die die Scheiben erfüllen müssten: 1. «Sie müssen *sammelnd* sein, eine Art Einstimmung vermitteln für das zu hörende Wort und für die Feier des Mahles». 2. «Sie müssen *verständlich* sein, d.h. lesbar, deutbar.» 3. Sie müssen «*thematisch*

37 Die schriftlichen Akten der «Stiftung für Glasscheiben des Basler Münsters» sind im Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 1036. Die Entwürfe für neue Chorfenster von Brice Marden und Samuel Buri befinden sich im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Die wichtigste Sekundärliteratur zum Schenkungsversuch: D. Huber: Die Entwürfe von Brice Marden für neue Glasgemälde im Chor des Basler Münsters. Ein Schenkungsversuch, Basel 1990; Brice Marden, Samuel Buri, Ernst Messerli. Projekte für das Basler Münster, Ausstellungskatalog Kunsthalle Palazzo, Liestal 1990; Schiess: Neue Fenster (Anm. 7), 121-127; Brice Marden, Ausstellungskatalog Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1993; L. Encrevé: Apocalypsis. Les projets de vitraux de Brice Marden pour la cathédrale de Bâle, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 95 (2006), 46-62; C. Müller: Die Entwürfe Brice Mardens für die Chorscheiben des Basler Münsters, in: ders.: Brice Marden. Werke auf Papier im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, Basel 2007, 6-25; P. Burckhardt: Der Streit um die Chorfenster des Basler Münsters, Freunde des Klingentalmuseums/Jahresbericht 2014 66-78.

38 Huber: Entwürfe (Anm. 37), 5.

zentral» sein, d.h. auf das wesentliche Heilsgeschehen, das im Gottesdienst bezeugt wird, hinweisen. 4. «Sie dürfen auch <ärgerlich> sein im Sinn der Sprache des Neuen Testaments. Nicht ärgerlich durch schlechte Qualität oder unverständliche Aussagen, wohl aber dadurch, dass sie Anstoss erregen, Impulse geben zum Nachdenken.»³⁹

Pfarrer Peter Rotach und die Kunsthistorikerin Dorothea Herzog-Christ arbeiteten ein ikonographisches Programm aus, und zwar für alle fünfzehn Fenster im Chor: die vier romanischen Rundbogenfenster auf Chorbodenhöhe, die sechs Rundfenster auf der Empore und die fünf spätgotischen Lanzettfenster im Obergaden. Das Programm nennt zwei Varianten, mit konkreten Themen für jede der drei Zonen und Verweisen auf Bibelstellen. Variante 1: «Aufsteigend von unten nach oben soll der Grundgedanke veranschaulicht werden: Schöpfung – gefallene Schöpfung – neue Erde, neuer Himmel, das neue Jerusalem.» Variante 2: Die Entstehung der Kirche (Zone 1), die Taten der Barmherzigkeit (Zone 2), das Reich unter der Herrschaft Gottes (Zone 3).⁴⁰

Einem im März 1978 gewählten Expertenrat wurde die Aufgabe übertragen, Künstler zu evaluieren, Entwürfe einzuholen und Empfehlungen zur Ausführung abzugeben. Statt einen offenen Wettbewerb zu organisieren, nahm man, in Anbetracht der Bedeutung des Auftrags, direkt mit Künstlern Kontakt auf. Auf einer vom Expertenrat erstellten Liste möglicher Künstler figurieren die Namen von Joseph Beuys, Samuel Buri, Franz Eggenschwiler, Alfred Jensen, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Brice Marden, A. R. Penck, Markus Raetz, Robert Ryman, Antoni Tàpies und James Turrell. Mit welchen von diesen Künstlern erste Gespräche geführt wurden, ist unklar. Eingeladen, Entwürfe vorzulegen, wurden Samuel Buri, Brice Marden und Robert Ryman.⁴¹ Da letzterer seine Teilnahme zurückzog, konnte der Expertenrat Ende 1980 nur zwischen zwei Projekten entscheiden, wobei er dasjenige von Brice Marden zur Weiterbearbeitung empfahl. Der Stiftungsrat jedoch wünschte, Samuel Buri vorläufig noch im Rennen zu behal-

39 Ebd., 32-33.

40 Ebd., 34-35.

41 Samuel Buri (geb. 1935), Schweizer Künstler, lebt seit 1983 in Basel. Abstrakte und figürliche Malerei, starke Farbigkeit. Verwandtschaften mit Tachismus, Pop Art und Schweizer Landschaftsmalerei um 1900. Zahlreiche Arbeiten im öffentlichen Raum. Sohn des ehemaligen Münsterpfarrers Fritz Buri. – Brice Marden (geb. 1938) US-amerikanischer Maler, lebt in New York. Abstrakte Malerei, basierend auf monochromen Farbflächen. Ab 1984 von japanischer Kalligraphie inspirierte Bilder. – Robert Ryman (1930-2019) US-amerikanischer Maler. Vertreter der Minimal und Concept Art. Vorwiegend monochrome weisse Bilder.

ten und beauftragte beide Künstler mit der Ausarbeitung eines definitiven Projekts im Massstab 1:5. Nach Vorliegen der Entwürfe beschloss man im Juni 1984, Brice Marden mit der Weiterbearbeitung zu betrauen. Seine im Sommer 1985 eingereichten Entwurfszeichnungen vermochten den Stiftungsrat nur teilweise zu überzeugen, sieben Mitglieder stimmten dafür, fünf dagegen, worauf drei der Unterlegenen aus dem Stiftungsrat austraten. Bedenken wurden vor allem gegenüber der «nach wie vor nicht nachvollziehbaren Referenz an das ikonographische Programm oder vielmehr an dessen religiösen Inhalt» geäussert.⁴²

Trotz des offenkundigen Zerwürfnisses innerhalb des Stiftungsrates überreichte dieser am 22. Dezember 1986 dem Kirchenrat den Entwurf von Brice Marden in der Form eines Schenkungsversprechens, in der Meinung, es sei nun Sache der Kirche, die Phase der Realisierung einzuleiten. Die Öffentlichkeit erhielt am 14. Januar 1987 offiziell Kenntnis von den inzwischen fast zehn Jahre dauernden Vorarbeiten der Stiftung.⁴³ Die Entwürfe Mardens wurden allen zuständigen Gremien vorgestellt und anschliessend auch öffentlich gezeigt. Da der Münsterbaumeister Peter Burckhardt bereits im November 1985 an die Scheiben des 19. Jahrhunderts erinnert hatte, mit dem Hinweis, sie seien noch gut erhalten⁴⁴, wurden die Entwürfe von Marden von Anfang an nicht für sich allein, sondern in der Gegenüberstellung zu den alten Fenstern diskutiert. Die Frage lautete: Neue Fenster oder Wiedereinsetzen der Fenster des 19. Jahrhunderts?⁴⁵

42 Huber: Entwürfe (Anm. 37), 16. Dieter Koepplin (in: Marden, Museum für Gegenwartskunst [Anm. 37], 14, Anm. 29) nennt als Grund für den Austritt von Dorothea Herzog-Christ «das ihrer Ansicht nach ungenügende, d.h. abgeblockte Gespräch über theologische Fragen, denen sich der Künstler nicht verschlossen hätte».

43 Basler Zeitung, Nr. 11 (14. Januar 1987), 29 und Nr. 12 (15. Januar 1987), 3 (Dominik Hunger). Die Basler Zeitung hatte allerdings schon anderthalb Jahre früher vom Projekt Wind bekommen und darüber berichtet: Basler Zeitung, Nr. 170 (24. Juli 1985), 17.

44 Basler Zeitung, Nr. 243 (17. Oktober 1985), 28. Der Artikel trägt den Titel: Kommen wieder alte Scheiben ins Münster?

45 Bereits im Bericht in der Basler Zeitung vom 14. Januar 1987 (Anm. 43) ist zu lesen: «Diskutiert werden soll also in Zukunft über die künstlerische Qualität des Vorschlags von Brice Marden. Hart wird es auf jeden Fall werden. Und Positionen sind auch schon abgesteckt. So plädiert etwa der Münsterbaumeister Peter Burckhardt für die Wiedereinsetzung der neugotischen Scheiben aus dem letzten Jahrhundert.» In der Basler Zeitung vom 2. Mai 1987 wurden auf fünf Seiten die Entwürfe Mardens vorgestellt, eine weitere Seite ist den Fenstern des 19. Jahrhunderts und eine den Fenstern von Hindenlang gewidmet. Am 26. Mai 1987 stellte der Kunsthistoriker François Maurer im Münster die Fenster des 19. Jahrhunderts vor (Basler Zeitung, Nr. 124 [30. Mai 1987], 27).

Die Klärung der Rechtslage bezüglich der Zuständigkeiten in der Annahme des Schenkungsversprechens ergab, dass der Entscheid beim Kirchenrat und der Synode lag, doch wies Johannes G. Fuchs in einer Rechtsinterpretation darauf hin, dass es unklug wäre, wenn sich diese gegen einen Entscheid der Münstergemeinde aussprechen würden. Zu berücksichtigen war auch das Gutachten der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege (EKD); Stellungnahmen gaben ausserdem der Denkmalrat des Kantons Basel-Stadt sowie die Münsterbaukommission ab. Bevor das entscheidende Gutachten der EKD vorlag, hielt die Münstergemeinde am 4. Juni 1987 eine ausserordentliche Kirchgemeindeversammlung ab, in der die Entwürfe Mardens mit einem Stimmenverhältnis von 223 zu 69 abgelehnt wurden. Damit war der Ausgang der Sache besiegelt. Da sich danach auch die Fachgremien gegen eine Neuverglasung aussprachen, beantragte der Kirchenrat der Synode vom 25. November 1987 den Verzicht auf Annahme des Geschenkes der «Stiftung für Glasscheiben des Basler Münsters».⁴⁶

Die Geschichte hatte ein kurzes Nachspiel. Auf Initiative der Münsterbaukommission wurden im September 1989 die Fenster des 19. Jahrhunderts provisorisch eingesetzt. Man wollte sich ein Bild machen über deren Wirkung und damit die Grundlage schaffen für einen definitiven Entscheid. Nun ging es um die Alternative: alte Fenster ja oder nein. Wider Erwarten beantragte der Kirchenrat der Synode die Durchführung eines neuen Wettbewerbs für eine zeitgenössische Chorverglasung sowie die Entfernung der Fenster des 19. Jahrhunderts im Moment, wo eine definitive neue Lösung für die Chorverglasung gefunden sei.⁴⁷ Der Antrag hatte keine Chance, da alle vorgängig noch einmal um eine Stellungnahme gebetenen Gremien (Münstergemeinde, Münsterbaukommission, Denkmalrat des Kantons Basel-Stadt, Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege) sich

46 Ratschlag betreffend das Schenkungsversprechen der «Stiftung für Glasscheiben des Basler Münsters» für neue Scheiben im Chor des Basler Münsters. Vom Kirchenrat genehmigt am 21. September 1987 (Archiv der Evangelisch-Reformierten Kirche Basel-Stadt, Ratschlag 945). Darin sind alle offiziellen Stellungnahmen abgedruckt: Stellungnahme des Denkmalrats des Kantons Basel-Stadt vom 19. Juni 1987; Gutachten der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege (EKD) vom 15. Juli 1987; Stellungnahme der Münsterbaukommission vom 16. September 1987. Die Stellungnahmen finden sich auch in: Huber: Entwürfe (Anm. 37), 40-54.

47 Ratschlag betreffend die Chorverglasung im Basler Münster. Vom Kirchenrat genehmigt am 23. April 1990. Der Synode vorgelegt am 30. Mai 1990 (Archiv der Evangelisch-Reformierten Kirche Basel-Stadt, Ratschlag 985). Der Ratschlag enthält die Stellungnahmen der vier genannten Gremien, ausserdem einen Rückblick auf die Geschichte der Chorverglasung sowie die Stellungnahme des Kirchenrats.

für die Fenster des 19. Jahrhunderts aussprachen. In ihrer Sitzung vom 30. Mai 1990 beschloss die Synode, die alten Scheiben seien zu restaurieren und dauerhaft im Chor anzubringen. Im Januar 1992 waren diese Arbeiten abgeschlossen, der Chor weist seither wieder das Erscheinungsbild des 19. Jahrhunderts auf.

Das Scheitern des zweiten Wettbewerbs hing wesentlich mit dem Entwurf von Brice Marden zusammen, der keine Akzeptanz fand. Deshalb sei hier – wenn auch nicht in der notwendigen Ausführlichkeit – dargelegt, was diesen auszeichnet. Grundlegend für die Lektüre der Arbeit ist, dass sich deren Bedeutung nur mit einem Blick auf das Ganze, auf das Ensemble der insgesamt fünfzehn Fenster erschliesst.

Der Entwurf basiert auf den vier Farben Rot, Grün, Gelb und Blau, die so auf die Fenster verteilt sind, dass sich je eine der Farben als Grundfarbe vertikal über die drei Fensterzonen erstreckt. Eine Ausnahme bilden die mittleren Fenster, in denen die vier Farben nebeneinander erscheinen. In der untersten Zone der Rundbogenfenster ist die Grundfarbe durchsetzt mit Horizontalen und Diagonalen in den jeweiligen anderen Farben. Davon weicht das mittlere, etwas grössere Fenster ab, bei dem im letzten Entwurf von 1985 die Diagonalen fehlen. In den vier seitlichen Rundbogenfenstern der mittleren Zone kommen zu der Grundfarbe sowie den Horizontalen und Diagonalen als weitere gestalterische Elemente ein dem Fenster eingeschriebenes Quadrat sowie das Masswerk der Fenster dazu. Die vier seitlichen Obergadenfenster zeigen nur je die Grundfarbe, die sich über die ganze Höhe des Fensters erstreckt, wobei das Rot des linken Fensters sowie das Blau des rechten in das jeweils benachbarte Fenster überlappt. Solche Überlappungen finden sich auch bei den Rosetten der mittleren Zone. Die Überlappungen tragen dazu bei, dass wir die Fenster nicht nur in ihrer vertikalen Zusammengehörigkeit über die drei Zonen hinweg wahrnehmen, sondern auch in ihrem horizontalen Nebeneinander, was besonders gut bei den Obergadenfenstern erkennbar ist. Bleiben noch das mittlere Obergadenfenster sowie die beiden Rosetten darunter. Im Obergadenfenster sind die vier Grundfarben auf die sechs Lanzetten verteilt, was ein senkrechtes Streifenmuster aus zweimal Rot, zweimal Gelb, Grün und Blau ergibt. Die Streifen erstrecken sich bis in die Rosetten darunter und werden dort nach links und rechts durch weitere ergänzt, ausserdem zusätzlich durch je drei horizontale Streifen «verklammert». Im mittleren Obergadenfenster liegen über je drei der senkrechten Bahnen zwei waagrechte «Balken», der eine in Blau, der andere in Grün. Die Scheiben im Masswerk darüber sind weiss belassen.



Brice Marden, Gesamtentwurf für die fünfzehn Fenster im Chor des Basler Münsters, 1983, Öffentliche Kunstsammlung Basel (Foto: Öffentliche Kunstsammlung Basel).

Soweit die Beschreibung der farbigen und formalen Struktur der Fenster. Für die Interpretation könnte man nun eigene Aussagen des Künstlers zu seinem Schaffen generell beiziehen, sein Interesse für religiöse Traditionen, Zahlensymbolik, Farbe studieren oder seine Beschäftigung mit dem Problem der Begegnung von Geistigem und Materiellem in anderen seiner Werke analysieren. Dies alles würde erhellende Einblicke in den Kosmos von Mardens Denken und Schaffen liefern und zu einem vertieften Verständnis beitragen.⁴⁸ Ich wähle einen anderen

48 Diesen Interpretationsansatz wählte Dieter Koeplin in seinem Text im Katalog der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Basel 1993 (Marden, Museum für Gegenwartskunst

Weg und versuche, die Arbeit mit dem vom Stiftungsrat vorgeschlagenen ikonographischen Programm in Verbindung zu bringen, wobei ich meine Interpretation allein auf die soeben beschriebene Struktur des Werks abstütze, also darauf, was der Entwurf unseren Augen offenbart. Die Übereinstimmungen zwischen der Arbeit und dem Programm sind meiner Meinung nach evident, so dass ich davon ausgehe, dass Mardens Projekt auf das Programm Bezug nimmt, auch wenn dies vom Stiftungsrat nicht so kommuniziert wurde.⁴⁹

Das bildliche Vokabular von Mardens Arbeit sind vier Farben sowie drei Richtungen: Horizontale, Diagonale und Vertikale. In der untersten Zone wird dieses Vokabular mit Ausnahme der Vertikalen bereits ausgebreitet. Es ist die Zone der Schöpfung. Die vier Farben verweisen auf die vier Elemente (Wasser, Erde, Luft, Feuer) sowie auf zahlreiche andere Vierheiten in Natur und Kultur. Schöpfung heisst Sein. Als Hinweis darauf lese ich die Horizontalen. Schöpfung heisst aber auch Werden, was in den zur Mitte aufsteigenden Diagonalen zum Ausdruck kommt. In der mittleren Zone geraten die relativ klaren Strukturen der Schöpfung durcheinander. Die architektonischen Vorgaben (Rundbogen, Masswerk) reiben sich mit dem Vokabular der Scheiben. Es ist Mardens Interpretation von gefallener Schöpfung, der Leiden der menschlichen Existenz, der Verwirrung durch menschliche Hybris, der Krankheit des Körpers und des Geistes. In der dritten Zone dominieren Klarheit, Licht, Vertikalität, Einheit, was als künstlerische Deutung der Themen gelesen werden kann, die im ikonographischen Programm umschrieben sind mit den Stichworten «neue Erde, neuer Himmel, das neue Jerusalem» sowie zusätzlich mit «die wiederhergestellte Welt», «Auferste-

[Anm. 37], 7-69). Die Ausstellung stellte die Entwürfe für die Münsterscheiben weiteren Arbeiten Mardens gegenüber, die dieser in den Jahren, da er am Basler Projekt arbeitete, geschaffen hatte. Auch Lucile Encrevé wählt in ihrem aus einer Doktorarbeit hervorgegangenen Aufsatz diesen Interpretationsansatz (Encrevé: Marden [Anm. 37]).

49 Auch Philipp Ursprung geht in seiner Interpretation von Mardens Entwurf davon aus, dass dieser auf das Programm Bezug nimmt (Marden, Palazzo [Anm. 37], 11-19). Ebenso erkennt Christian Müller Bezüge (Müller: Marden (vgl. Anm. 37), 20-21. Das ikonographische Programm wurde an die Künstler abgegeben (Huber: Entwürfe [Anm. 37], 13) und befand sich auch bei den Unterlagen, die der Stiftungsrat am 22. Dezember 1986 dem Kirchenrat überreichte (ebd., 17). Die Künstler kannten folglich das Programm. Jedoch – so Dorothee Huber im Gespräch mit dem Autor – hätten die Experten immer wieder geraten, die Künstler nicht allzu wörtlich auf das Programm zu verpflichten. Marden war bei der Präsentation offenbar selber zurückhaltend, seinen Entwurf zu stark zu interpretieren, wie er Lucile Encrevé gegenüber sagte (Encrevé: Marden [Anm. 37], 52).

hung», «Feste».⁵⁰ Als Bild der wiederhergestellten Welt lässt sich das Nebeneinander der vier Farben im Mittelfenster lesen, wobei dieses Nebeneinander bereits in der Zone der Rundbogenfenster beginnt, dort als Zeichen des Bemühens um Wiederherstellung schon in Zeiten der gefallenen Schöpfung. Nähert man sich auf diese Weise der Arbeit von Marden, erschliesst sie sich relativ einfach, unter der Voraussetzung, dass man zu einer solchen Lektüre hingeführt wird und dass man sich die Zeit nimmt, genau hinzuschauen. Unabhängig von der inhaltlichen Aussage hätten die Fenster von Marden, wären sie realisiert worden, insbesondere auch auf Grund ihrer intensiven Farbigkeit und Leuchtkraft auf die Betrachterinnen und Betrachter eine nachhaltige Wirkung entfaltet. Doch war dies lediglich auf der Basis der Wettbewerbsentwürfe schwierig zu vermitteln.

Das Projekt mit den Marden-Fenstern fand in der Öffentlichkeit weit weniger Resonanz als der erste Wettbewerb. Es wurde zwar intensiv in den für die Entscheidungsprozesse zuständigen Gremien diskutiert, in den Medien meldeten sich dazu vorwiegend Journalisten, vereinzelt auch ein paar kirchennahe Personen. Statt die Argumente der Befürworter und der Gegner ausführlich einander gegenüberzustellen, will ich nur auf einzelne von ihnen eingehen, und zwar im Zusammenhang mit der Frage nach den Gründen, weshalb auch dieses zweite Projekt scheiterte.⁵¹

Der erste Grund ist das falsche Vorgehen. Es ist nachvollziehbar, dass die Stiftung, vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit dem ersten Wettbewerb, sich für ein nicht öffentliches Vorgehen entschied. Und gleichwohl war es falsch. Die Öff-

50 Huber: Entwürfe [Anm. 37]), 34-35.

51 Die wichtigsten Argumente finden sich in den Stellungnahmen der Gremien, die abgedruckt sind in: Huber: Entwürfe (Anm. 37), 41-52; Ratschlag 945 (Anm. 46); Ratschlag 985 (Anm. 47). Weitere, in den Medien geäußerte Argumente sind aufgelistet in: Huber: Entwürfe (Anm. 37), 21-23 und werden referiert von Dieter Koeplin in: Marden, Museum für Gegenwartskunst (Anm. 37). Wichtige Artikel und Leserbriefe erschienen in: Nordschweiz (15. Januar 1987, Victor Weber); AZ (16./17. Januar 1987, Dora Renfer); Weltwoche (2. April 1987, 61, Annemarie Monteil); Basler Zeitung, Nr. 80 (. April 1987), 51 (Christoph Winzeler); Neue Zürcher Zeitung, 15. April 1987 (Robert Schiess); Basler Magazin, Nr. 18 (2. Mai 1987), 1-7 (Ewald Billerbeck); Basler Zeitung, Nr. 112 (15. Mai 1987), 69 (Rudolf Suter); Basler Zeitung, Nr. 116 (20. Mai 1987), 50 (Andreas Theodor Beck); Basler Zeitung, Nr. 130 (6. Juni 1987), 25 (Hans-Joachim Müller); Basler Zeitung, Nr. 136 (15. Juni 1987), 45 (Jacques Herzog); Basler Zeitung, Nr. 144 (24. Juni 1987), 55 (Otto H. Senn); Basler Zeitung, Nr. 198 (26. August 1987, 21 (Ewald Billerbeck); Basler Zeitung, Nr. 301 (24. Dezember 1987), 24 (Laura Weidacher); Kunst-Bulletin 12, 1987, 16-19 (Robert Schiess); Basler Zeitung, Nr. 217 (16. September 1989), 44 (Ewald Billerbeck); Basler Magazin, Nr. 5 (3. Februar 1990), 1-3 (Nikolaus Meier); Basler Zeitung, Nr. 68 (21. März 1990) (Ewald Billerbeck); Basler Zeitung, Nr. 124 (30. Mai 1990), 59 (Johannes Stükelberger).

fentlichkeit wurde erst informiert, nachdem die Stiftung ihre Arbeit abgeschlossen, das heisst, das Schenkungsversprechen abgegeben hatte. Verständlicherweise wurde ihr «Geheimniskrämerei» und «anonyme Zwängerei» vorgeworfen.⁵² Die zuständigen Gremien, das heisst, der Kirchenrat, die Synode, die Münsterkirchgemeinde, die Münsterbaukommission, der Denkmalrat und die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege konnten sich zum Projekt erst äussern, nachdem ein fertiger Vorschlag vorlag. Der Prozess hätte einen anderen Ausgang genommen, wäre eine Kommission gebildet worden mit Vertretern dieser Gremien und Experten. Durch ein öffentliches Mandat legitimiert hätte diese Kommission durchaus autonom arbeiten dürfen, doch wäre es von Anfang an besser möglich gewesen, die theologischen, denkmalpflegerischen und politischen Rahmenbedingungen genauer abzustecken.

Der zweite Grund sind die mangelhaften Informationen. Obwohl für den Wettbewerb ein detailliertes ikonographisches Programm vorlag, auf das, wovon ich überzeugt bin, Marden Bezug nahm, wurde dieses Programm nicht kommuniziert. So schrieb Pfarrer Franz Christ in der Stellungnahme der Münsterbaukommission: «Der Künstler hat nach unserem Wissen von der Stiftung keinen ikonographisch bestimmten Auftrag erhalten. Er scheint seine Entwürfe vom Raum und dessen Funktion her entworfen zu haben.»⁵³ Die von der Stiftung beigezogenen Experten gaben zum Entwurf Mardens nur wenige Hinweise. Franz Meyer schrieb, die Farben könne man mit den vier Elementen in Beziehung bringen, das mittlere Fenster im Obergaden würde die Gegensätze zusammenführen und die Läuterung vorbereiten, in Analogie zur alchemistischen Symbolik, die einen Weg zur Verwandlung des Stofflichen in Geistiges zeige.⁵⁴ Jean-Christoph Ammanns betonte den Zusammenhang von Farbe und Licht, der den Künstler besonders interessiere, und zitierte diesen mit den Worten: «Farbe ist ein Weg, um zum Licht zu gelangen. Die Illusion des Lichtes ist eines der Dinge, mit denen der Künstler arbeitet, ich meine, das ist die Möglich-

52 A. Monteil in: *Weltwoche*, (2. April 1987), 61. P. Imhof, in: *Basler Zeitung*, Nr. 170 (24. Juli 1985), 17, zitiert Pfarrer Schubert («Ich darf nichts sagen») und Bernhard Christ («Ich kann nichts sagen») und kommentiert: «Die Liste der schweigsamen Geheimnisträger lässt sich fortsetzen».

53 Huber: *Entwürfe* (Anm. 37), 50.

54 F. Meyer: *Brice Mardens Glasmalerei-Entwürfe*, *Parkett* 7 (1986) 44-47. Ähnlich wird in der *Basler Zeitung* Nr. 12 (15. Januar 1987), 3, als einziger inhaltlicher Anhaltspunkt genannt: «Das zentrale Mittelfenster kombiniert – vertikal und horizontal – die Weltsphären zu einer Art göttlicher Einheit. Alchemie könnte man beinahe sagen, steht hinter den Entwürfen [...]».

keit, zu einem Bild zu gelangen. Ohne Licht gibt es kein sichtbares Bild.»⁵⁵ Die Stichworte, die die Experten lieferten, hätten durchaus theologisch fruchtbar gemacht werden können, zweifellos wären konstruktive Anknüpfungspunkte zu entdecken gewesen. Hatte man Angst davor, den Künstler interpretatorisch zu vereinnahmen? Jedenfalls führte dies dazu, dass viele lediglich die formale Struktur der Fenster beurteilten, um dann zum Beispiel – wie die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege – zum Schluss zu kommen, Mardens Entwurf folge «einem andern architektonischen Rhythmus», die vom Bau gestellten Prämissen würden missachtet, «ein Dialog zwischen Raum, Wand und Verglasung» komme bedauerlicherweise nicht zustande.⁵⁶ Das Urteil wäre möglicherweise anders ausgefallen, hätte man inhaltliche Argumente für diese Diskrepanz ins Spiel gebracht.

Der dritte Grund ist die falsche Zeit. Das Projekt kam zu früh und gleichzeitig zu spät. Warum zu früh? Noch in den 1980er Jahren verhielt sich der Kunstbetrieb dem Staat und den Kirchen gegenüber vorwiegend distanziert. Viele zeitgenössische Künstler scheuten, kirchliche Aufträge anzunehmen, um nicht den Stempel des Kirchenkünstlers zu erhalten. Sicherlich war dies einer der Gründe, warum die Stiftung nur zwei Künstler zur Teilnahme am Projekt motivieren konnte. Dass in der Kommunikation des Wettbewerbs das ikonographische Programm verschwiegen wurde, kann mit der seit dem Zweiten Weltkrieg im westlichen Kunstbetrieb, aber auch in theologischen Kreisen, vorherrschenden Forderung in Verbindung gebracht werden, Künstler dürften nicht auf eine Vorgabe verpflichtet, sondern müssten in ihrer Autonomie respektiert werden. Man fürchtete eine vermeintliche Instrumentalisierung der Kunst. Dass man ein Projekt wie die Münsterfenster auch im Dialog angehen könnte, hatte man nicht im Blick. Zwei Jahrzehnte später sah die Situation anders aus. An vielen Orten in Europa wurden Kathedralen und Kirchen mit zeitgenössischen Glasfenstern ausgestattet, wofür sich international renommierte Künstler gewinnen liessen wie Gerhard Richter, Sigmar Polke und andere. Das Tabu, für die Kirche zu arbeiten, war gebrochen.

55 Ratschlag 945 (Anm. 46), 7.

56 Huber: Entwürfe (Anm. 37), 46. Vgl. die davon abweichende Einschätzung des Architekten Jacques Herzog in: Basler Zeitung, Nr. 136 (15. Juni 1987), 45: «Marden negiert die Masswerkgliederung keineswegs, im Gegenteil! Die steinernen, tatsächlich raumbildenden, im Gegenlicht stets dunkel wirkenden Architekturteile des Chorpolygons treten in einen Dialog mit den gläsernen Farbfeldern der Scheiben, die ihrerseits einen Lichtraum bilden.»

Warum kam das Projekt zu spät? Seit den 1970er Jahren fand in der Kunstgeschichte eine Rehabilitierung der historisierenden Architektur und Kunst des 19. Jahrhunderts statt. Darauf konnten sich die Befürworter der alten Münsterfenster berufen. Anders als in den 1940er Jahren beurteilte man den Historismus – sehr zu recht – nun differenzierter. Aus kunsthistorischer Sicht war das Wiedereinsetzen der alten Münsterfenster zu begrüßen. Hätte man stärker die ihnen zugrundeliegende Theologie diskutiert, wäre man vielleicht zu anderen Schlüssen gekommen. Das theologische Argument kam erst ins Spiel beim Wiedererwägungsantrag des Kirchenrats zuhanden der Synode vom 23. April 1990. Der Kirchenrat plädierte für einen neuen Wettbewerb mit dem Argument, die alten Scheiben seien bestimmt von der Theologie des 19. Jahrhunderts, die in einigen Zügen auch heutigem Zeitgefühl entspreche. Doch müsse man sich fragen, ob wir als Kirche nicht doch einen Ausdruck unserer Zeit für eine kommende Generation wagen sollten. Darauf folgen im Antrag eine lange Liste von Elementen heutigen theologischen Denkens und die abschliessende Bemerkung: «Vergangenheit darf nicht die Zukunft einholen, sondern die Zukunft muss, von der Vergangenheit getragen, neue Wege erschliessen.»⁵⁷

4. Die Fenster von Samuel Buri für die Niklauskapelle (2002)

Dass Samuel Buri beim Projekt der Stiftung für Glasfenster des Basler Münsters bereits in der ersten Runde hätte ausgeschieden werden sollen, hing unter anderem mit der Zusammensetzung des Expertenrats zusammen. Der Basler Kunstbetrieb war in jenen Jahren schwerpunktmässig international ausgerichtet. Buris Entwurf wurde der Öffentlichkeit gar nicht erst gezeigt. Dabei bot er eine Lösung, die sich der Frage nach den spezifischen Anforderungen an Kunst in einer reformierten Kirche stellte. Bereits die Reformatoren hatten hierfür Kriterien aufgestellt, so etwa Luther, wenn er schreibt, Bilder seien durchaus nützlich als anschauliche Zeichen, die uns zurückverweisen auf das Wort, als Gedenk- und Zeugnisbilder, als Historienbilder, als Illustrationen der im Wort überlieferten Taten Gottes. Auch Zwingli begrüßte die Bilder als Geschichtsbilder, die der Verdeutlichung

57 Ratschlag 985 (Anm. 47), 11-13. Ich habe damals ebenfalls (s. Anm. 51) u.a. theologische Bedenken gegen das Wiedereinsetzen der Fenster des 19. Jahrhunderts geäußert und riet, sich der Frage zu stellen, ob die Fenster noch eine kirchliche Funktion hätten und mit der heutigen Theologie vereinbar seien. Es gelte nicht zu fragen: «Tradition ja oder nein? Sondern: Kann sich die Kirche mit dieser Tradition noch identifizieren?»

der biblischen Geschichten dienen.⁵⁸ Das «Sujet» von Buris Entwurf sind biblische Texte, die die Fenster gänzlich ausfüllen, und die hinterfangen oder überlagert sind von Farbbahnen und Farbflecken, die die Texte mit Licht erfüllen und strahlen lassen. Buri knüpft an die Traditionen der protestantischen Schriftbilder sowie der auf die Kirchenwände geschriebenen Bibelsprüche an.

1996 schuf Samuel Buri für das Basler Münster ein riesiges Textbild mit den Worten der Seligpreisungen, das den ganzen Chorbogen ausfüllte und dort als Arbeit auf Zeit während einer mehrmonatigen Renovationsphase hing. Nach der Jahrtausendwende erhielt die Münstergemeinde eine Spende für Glasfenster in der dem Münster angebauten Niklauskapelle. Nach den schlechten Erfahrungen, die man bei den Chorfenstern mit Wettbewerb und Expertenrat gemacht hatte, vergab man in diesem Fall einen Direktauftrag, und zwar an Samuel Buri. Die vier 2002 eingesetzten Scheiben ziert der Spruch des Propheten Jesaja, der den Messias mit den Worten beschreibt: «Wunderbar, Rat, Kraft, Held, Ewig-Vater, Friedefürst». Diese Worte hat Buri in den unteren Teil der Scheiben gesetzt, und zwar in Grisaillemanier und in vier Sprachen. Die Behandlung der darüber liegenden Masswerkfelder bezieht sich inhaltlich und formal auf den dem Text vorausgehenden Spruch: «Das Volk, das im Finstern wandelt, sieht ein grosses Licht». Bunte Flächen auf Weiss stellen das strahlende Licht dar. Die farblichen Elemente sollen im Raum eine frohe, festliche Stimmung hervorrufen, die drei Farben können auch als Zeichen der Trinität gedeutet werden. Ihre Anordnung ist von Fenster zu Fenster verändert, folgt einer rotierenden Bewegung. Im Zusammenhang mit seinen Textbildern spricht Buri von Illuminationen, womit er einerseits an jene alten Bibelhandschriften erinnert, bei denen Bilder in den Text eingestreut oder Initialen bildlich ausgeschmückt sind, zum andern an die Bedeutung von Illumination als Beleuchtung, Erleuchtung. Buri taucht den biblischen Text in Licht und Farbe.

Schluss

Die zwei Projekte für neue Chorfenster im Basler Münster sind gescheitert. Einen dritten Versuch wird es kaum geben. Die hier aufgearbeitete Geschichte hat gezeigt, dass es zahlreiche Gründe für dieses Scheitern gibt. Man mag dieses Schei-

58 H. Freiherr von Campenhausen: Zwingli und Luther zur Bilderfrage, in: W. Schöne, J. Kollwitz, H. Freiherr von Campenhausen, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten und Berlin 1959, 139-175.

tern bedauern, doch verläuft Geschichte nun mal so, wie sie verläuft. Man kann lediglich daraus lernen.

Ich persönlich habe aus dem Streit um neue Fenster im Basler Münster erstens gelernt, dass das zweifellos verdienstvolle und aner kennenswerte m äzenatische Engagement scheitern kann, wenn die Entscheidung über die Verwendung des geschenkten Geldes nicht in die Hand der Öffentlichkeit gelegt wird. Aus zahlreichen seither realisierten Projekten für Neuausstattungen von Kirchen weiss ich, dass es höhere Chancen auf Erfolg gibt, wenn die für die Gebäude zuständigen Körperschaften und Institutionen nicht erst am Schluss, sondern von Beginn an eingebunden werden. Sinnvollerweise beginnen solche Projekte damit, dass geklärt wird, ob die Nutzerinnen und Nutzer der Gebäude überhaupt bereit sind, sich auf Veränderungen einzulassen, und dass die Rahmenbedingungen abgesteckt werden. Danach soll durchaus eine demokratisch gewählte Kommission das Geschäft übernehmen, allerdings mit der Verpflichtung, die Öffentlichkeit über wichtige Schritte zu informieren.

Zweitens habe ich gelernt, dass eine Kirche nicht allein der Gemeinde gehört, dass es vielmehr ein öffentlicher Ort ist, auf den die ganze Gesellschaft Anspruch hat. Das gilt insbesondere für Zentrumskirchen, wie es das Basler Münster eine ist. Selbstverständlich ist die primäre Funktion auch dieses Baus, dass darin Gottesdienste gefeiert werden. Doch gehören zu dessen legitimen Nutzerinnen und Nutzern auch an der Geschichte des Baus Interessierte, Touristengruppen, Individualbesucher, Chöre, Orchester und Weitere. Diese sollen bei den Entscheidungsträgern von Neugestaltungen mit im Blick sein. Ein Zeichen dafür wäre, dass beispielsweise auch ein politischer Vertreter in die Kommission gewählt würde.

Drittens habe ich gelernt, dass künstlerische Neugestaltungen von Kirchen eine theologische Grundlage brauchen. Und zwar nicht in Form einer bunten Auswahl an Themen, sondern als verbindliches Programm. Kunst in einem kirchlichen Raum wird automatisch in Beziehung zum Raum wahrgenommen, zu dem, was in diesem Raum passiert und wofür er steht. Es ist deshalb unabdingbar, dass ein Kunstwerk in einer Kirche diesen Raum reflektiert und darauf nicht nur formal, sondern auch inhaltlich Bezug nimmt. Für diesen Inhalt sind nicht die Künstlerinnen und Künstler zuständig, sondern die Theologinnen und Theologen sowie die Gemeinde. Sie müssen sich darüber einig werden, was für sie heutige Kirche ist, was sie gegenwärtig als theologisch relevant ansehen. Insofern sind

Neugestaltungen von Kirchen immer auch ekklesiologische Projekte.⁵⁹ Aufgabe der Künstlerinnen und Künstler ist es dann, das theologische Programm in ein zeitgenössisches Bild zu übersetzen. Relevante Kunst in Kirchen entsteht da, wo sie im Dialog zwischen Kirche und Kunst geschaffen wird.

Abstract

Das Basler Münster erhielt anlässlich der grossen Innenrenovation in der Mitte der 1850er Jahre neue farbige Chorfenster. Mit ihnen wollte man dem Bau im Sinne einer historisierenden Rekonstruktion seine ursprüngliche Farbigkeit zurückgeben. Drei Generationen später gerieten diese Fenster in die Kritik, so dass 1945 ein Wettbewerb für neue Chorfenster ausgeschrieben wurde. Da dieser zu keinem Ergebnis führte, ersetzte man daraufhin die Fenster des 19. Jahrhunderts durch hellgrau getönte Scheiben. Auch einem Schenkungsversuch in den 1980er Jahren war kein Erfolg beschieden, worauf 1991 die Scheiben des 19. Jahrhunderts wiedereingesetzt wurden. Der über fünfzig Jahre dauernde Streit um die Chorfenster des Basler Münsters betrifft künstlerische, kunsthistorische, theologische und auch politische Aspekte. Es geht in diesem Streit um Themen wie den Umgang mit Geschichte, die Rolle der Kunst in der reformierten Kirche, die Zuständigkeiten für öffentliches Kulturgut und Weiteres. Auch Karl Barth äusserte sich dazu.

On the occasion of the major interior renovation in the mid-1850s, the Basel Cathedral received new colored choir windows. The intention was to give the building back its original colorfulness in the sense of a historicizing reconstruction. Three generations later, these windows came under fire, so in 1945 a competition for new windows was announced. Since this did not lead to any results, the 19th century windows were replaced by windows tinted light grey. A donation attempt in the 1980s was also unsuccessful, and in 1991 the 19th century windows were reinstalled. The dispute over the choir windows of the Basel Cathedral, which has lasted for over fifty years, affects artistic, art historical, theological and political aspects. It is about issues such as dealing with history, the role of art in the Reformed Church, responsibilities for public cultural assets and more. Karl Barth also commented on this.

Johannes Stückelberger, Bern/Basel

59 Siehe dazu J. Stückelberger: Wie nehmen Kunstschaffende Kirche wahr? Aktuelle künstlerische Neugestaltungen von reformierten Kirchen in der Schweiz, in: C. Sigrist (Hg.): Kirchen Macht Raum. Beiträge zu einer kontroversen Debatte, Zürich 2010, 141-166; J. Stückelberger: Kunst in Kirche und Gemeinde, in: Ralph Kunz und Thomas Schlag (Hg.), Handbuch für Kirchen- und Gemeindeentwicklung, Neukirchen-Vluyn 2014, 392-399.