

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 53 (1996)

Heft: 2

Artikel: Wiederentdeckung eines spätromanischen Wandmalereizyklus in der
Krypta der Basler Leonhardskirche

Autor: Jäggi, Carola

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169480>

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: 11.01.2026

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

Wiederentdeckung eines spätromanischen Wandmalereizyklus in der Krypta der Basler Leonhardskirche

von CAROLA JÄGGI ET ALII¹

Als 1974 die oberen Partien der spätromanischen Bischofsbilder in der Basler Münsterkrypta freigelegt wurden, sprach sowohl die Fachwelt als auch die Tagespresse von einer Sensation.² Im Gegensatz dazu hatte 1965 die Entdeckung eines etwa zeitgleichen Wandmalereizyklus mit christologischen Szenen in der Krypta von St. Leonhard in Basel keinerlei Aufsehen erregt, im Gegenteil: Der erhaltene Malereibestand wurde in der Folge zwar konsolidiert, blieb aber – sieht man einmal

kenntnis ein, dass auch diese Malereien einst von hervorragender Qualität gewesen sein müssen, was eine eingehendere Beschäftigung mit ihnen durchaus rechtfertigt. Dazu kommt, dass hochmittelalterliche Kryptenausstattungen nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Deutschland, Frankreich und Italien eine ausgesprochene Rarität darstellen. Dies deshalb, weil Krypten im Spätmittelalter und in der Neuzeit nicht selten infolge sich verändernder ästhetischer und liturgischer Bedürfnisse zugeschüttet, vermau-

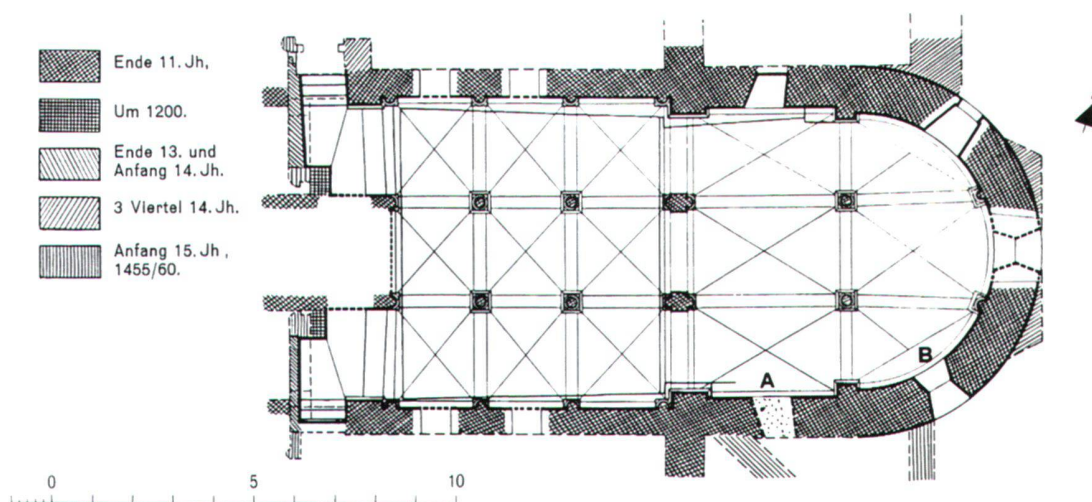


Abb. 1 Grundriss der Krypta von St. Leonhard, Basel: A: südliche Vorchorwand («Osterwand»), B: südliche Ap-siswand.

von der blossen Erwähnung in François Maurers Kunstführer über die Leonhardskirche³ und einem Eintrag im Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae⁴ ab – weitgehend undokumentiert und bis heute unpubliziert.⁵ Ursache für diese «Geringschätzung» dürfte der im Vergleich zu den Münsterfresken pitoyable Erhaltungszustand sein, der einer raschen Entzifferung der einzelnen Szenen im Wege steht und eine befriedigende fotografische Wiedergabe fast unmöglich macht. Bei genauerer Betrachtung des Originalbestandes stellt sich allerdings bald die Er-

ert, neu getüncht oder einer anderen Funktion zugeführt wurden, wie dies ja auch in der Leonhardskirche der Fall war, deren Krypta 1859–1965 als Heizungskeller diente.⁶ Aber auch moderne «Restaurierungen» taten oft das Ihre; so traten etwa bei der Renovierung der Krypta in Beromünster im Jahre 1936 Freskenreste zutage, «deren Konservierung sich nicht gelohnt haben soll»⁷. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund kann die Bedeutung der «neuen» Basler Kryptenmalereien nicht hoch genug gewertet werden.



Abb. 2 Sogenannte «Osterwand» (aktueller Zustand). Basel, Krypta von St. Leonhard.



Abb. 3 Aufnahme des erhaltenen Malereibestandes der sogenannten «Osterwand». Basel, Krypta von St. Leonhard.

Lokalisierung der Malereien im Raum

Architekturhistorikern ist die Krypta von St. Leonhard als eine der am besten erhaltenen frühromanischen Unterkirchen der Schweiz bekannt.⁸ Sie stammt noch aus dem Gründungsbau des 3. Viertels des 11. Jahrhunderts und stellt innerhalb des heutigen Baubestandes den ältesten in seiner

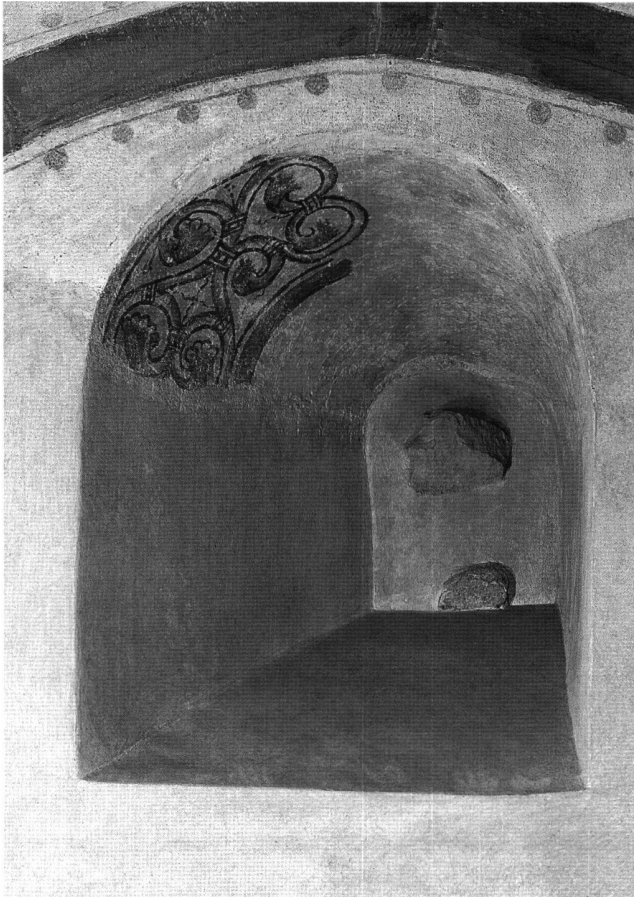


Abb. 4 Nördliches Vorchor-Fenster. Basel, Krypta von St. Leonhard.

originalen Form überkommenen Bauteil dar.⁹ Es handelt sich um eine dreischiffige Hallenkrypta von knapp 15 m Länge und ca. 7,5 m Breite (Abb. 1), die durch eine dreibogige Trennwand in einen dreijochigen Westteil – den sogenannten Vierstützenraum¹⁰ – und einen zweijochigen Ostteil getrennt wird. Dieser Ost- oder Chorteil ist gegenüber dem Vierstützenraum leicht eingezogen und durch ein etwas erhöhtes Bodenniveau, höhere Gewölbe sowie drei bzw. ehemals fünf Fenster und eine entsprechend grössere Lichtfülle ausgezeichnet. Ein weiterer Einzug erfolgt auf Höhe der Apsissehne, wo zwei Freisäulen für eine zusätzli-

che Markierung zwischen Apsis und Vorchor sorgen. Ein Altar hat sich nicht erhalten, doch kann sein Standort durch den Nachweis von «Verschmutzungsspuren» im Chorscheitel rekonstruiert werden.¹¹

In rotem Sandstein gefügte Halbsäulen und Pilaster, auf denen die Grate und Gurten der Gewölbe aufrufen, gliedern die verputzten Bruchsteinwände der Krypta in einzelne Sektoren bzw. Kompartimente. Die hier zu besprechenden Wandmalereien befinden sich zur Hauptsache auf der südlichen Vorchor-Wand; weitere Malereireste können im südlichen Kompartiment der Apsiskrümmung, in dessen nördlichem Pendant und in der Laibung des nördlichen Vorchor-Fensters ausgemacht werden. Befundlos bleibt die mittlere Schildwand der Apsis; hier hat wohl der Einbau einer Servicetreppe im 19. Jahrhundert bzw. deren Eliminierung im Jahre 1968 zur Zerstörung der ehemaligen Bemalung geführt.¹² Von Anbeginn an unbemalt scheint hingegen der Vierstützenraum unter der Vierung gewesen zu sein. Am 2. Februar 1965 hält Helmi Gasser, damals Adjunktin von Denkmalpfleger Fridtjof Zschokke, jedenfalls stichwortartig fest, dass «Bemalung (...) im Langhausteil (d.h. im Westteil der Krypta, Anm. Verf.) nirgends festgestellt werden (konnte). Auffallend ist, dass die im Chorteil vorhandene Putzschicht des Gemäldes im Langhaus nicht feststellbar (ist). Hier scheint (die) unterste Schicht diejenige Schicht zu sein, welche (weiter östlich) als erste über dem Gemälde liegt.»¹³ Weiter verweist sie auf die Tatsache, dass – «während das Gemälde aufgehickt ist» – «jene drei späteren Schichten, welche am Langhausteil feststellbar (sind), keine Hicke auf(weisen)».¹⁴ Dies lässt sie erwägen, ob «der weniger gut erhaltene Putz der Langhausteile» zu jenem Zeitpunkt, als die Wandbilder des Ostteils aufgehackt und überputzt wurden, vielleicht gänzlich heruntergeschlagen wurde.¹⁵ Es ist hier ferner auf den Befund im nördlichen Vorchorfenster hinzuweisen (Abb. 4), der deutlich besagt, dass die Laibungsdekoration nur zur Hälfte vollendet ist. So lässt sich letztlich nicht ganz ausschliessen, dass ursprünglich auch im Vierstützenraum ein malerischer Wanddekor geplant war, der aus irgendeinem Grund nicht zur Ausführung gelangte.

Zum Dekorationssystem

Weitaus am besten erhalten ist, wie erwähnt, die Bemalung der südlichen Vorchor-Wand (Abb. 2, 3), die wir aufgrund ihrer weiter unten noch ausführlich zu besprechenden Bildthematik «Osterwand» nennen möchten. Die oben durch den flachen Schildbogen abgeschlossene und seitlich durch jeweils eine steinsichtige Wandvorlage eingefasste Wandfläche von knapp 4 m Höhe und 3,2 m Breite gliedert sich in drei horizontale Streifen, deren mittlerer eine durchgehende Figurenfolge vor heute schwarzem, ehemals wohl aber leuchtend blauem Grund zeigt. Die untere Partie dieser Figurenzone ist leider weitgehend zerstört; mit einiger Mühe erkennt man auf ca. 1,33 m über heutigem Bodenniveau eine untere Begrenzungslinie, unter welcher sich einst

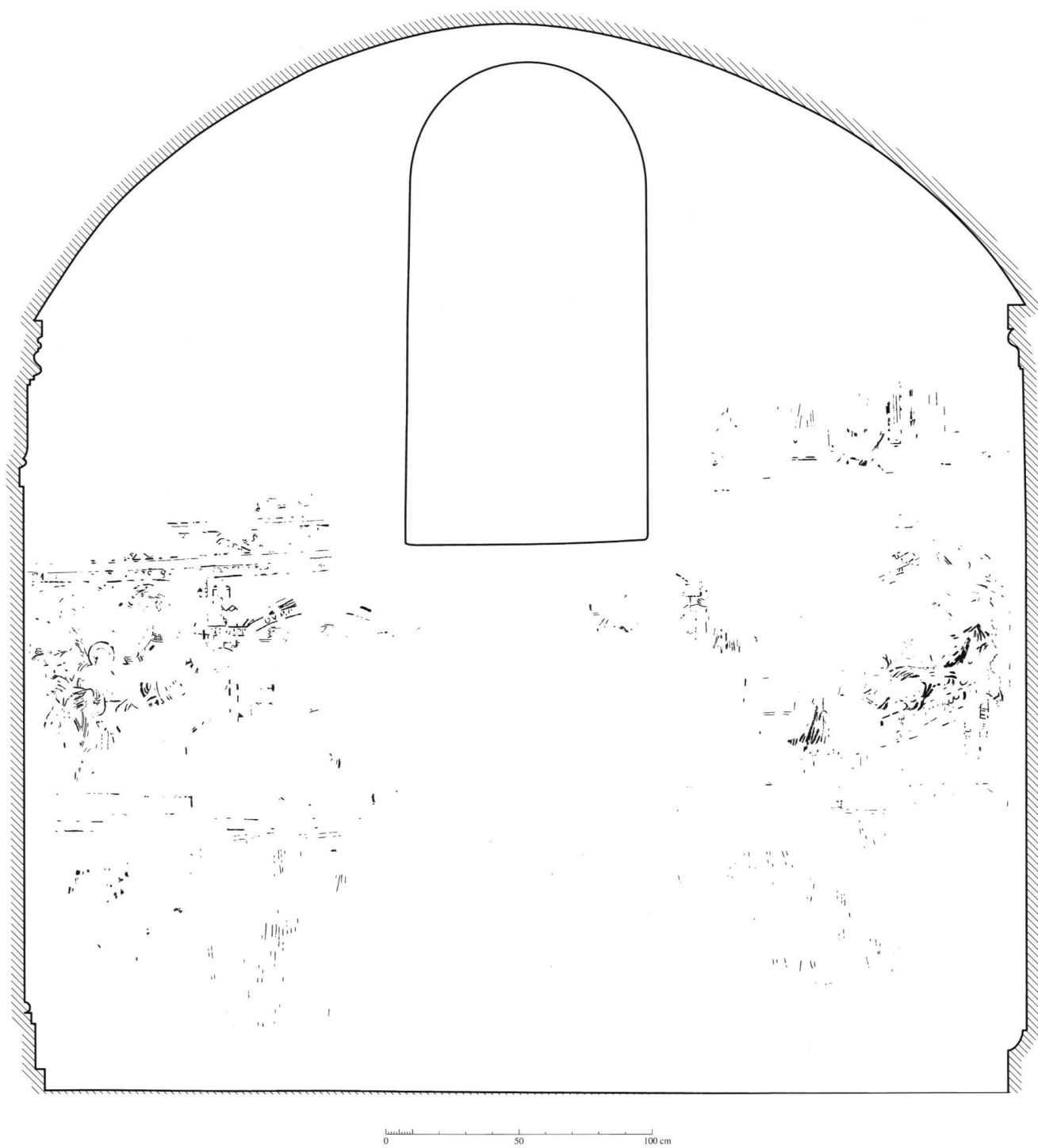


Abb. 5 Aufnahme des erhaltenen Malereibestandes der südlichen Apsiswand. Basel, Krypta von St. Leonhard.

in Analogie zu der im südlichen Apsissegment zu fassenden Vorhangmalerei eine gemalte Draperie angeschlossen haben dürfte, wie dies in romanischen Fresken häufig vorkommt.¹⁶ Eine sich ca. 0,45 m über dem Boden abzeichnende Mörtelbraue zeigt zudem die Höhe eines ehemals hier vorhandenen Mauervorsprungs an, welcher zu einem unbekannten Zeitpunkt entfernt wurde.¹⁷

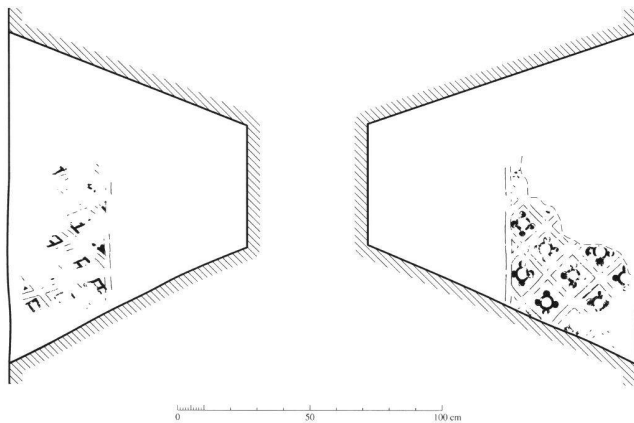


Abb. 6 Dekoration des südlichen Vorchorfensters. Links: östliches Gewände, rechts: westliches Gewände. Basel, Krypta von St. Leonhard.

Über dem eigentlichen Bildstreifen und zum Teil mit dessen Komposition verzahnt folgt zunächst ein schmaler weisser und dann ein breiterer roter Streifen, darüber schliesslich ein zweizeiliges Inschriftenband mit schwarzer Schrift auf weissem Grund. Dieses Schriftband schliesst bündig an die Sohlbank eines heute teilweise vermauerten Rundbogenfensters an, zu dessen Seiten – wiederum vor schwarzem bzw. blauem Grund und eingefasst durch einen schmalen weissen und einen breiteren roten Streifen – einst weitere Figuren gemalt waren. Einigermassen erkennbar ist allerdings nur noch die untere Gewandpartie einer stehenden oder knienden Figur im rechten Zwickelfeld; was darüber folgte, ist durch einen hier und in den Gewölben flächig erhaltenen spätgotischen Wandputz unseren Augen entzogen.¹⁸

Eine vergleichbare Grobgliederung wies – soweit erkennbar – auch die südliche Schildwand der Apsis auf (Abb. 5). Die Proportionen sind allerdings leicht verschoben, da hier die oberste Wandzone aufgrund des höheren Fensters¹⁹ weitaus mehr Raum einnimmt und den Figurenfries auf gut 90 cm, die Sockelzone schliesslich auf ca. 1 m Höhe schrumpfen lässt.²⁰ Es wurde oben bereits vorweggenommen, dass man in dieser Sockelzone aufgrund der zahlreich erhaltenen Linien einen gemalten Vorhang rekonstruieren kann, der offensichtlich durch einen schmalen

roten Streifen von der Mittelzone getrennt war. Wie in der «Osterwand» scheint die Mittelzone auch hier einen durchgehenden Figurenfries gezeigt zu haben, wobei gemalte Architekturprospekte für eine stärkere Akzentuierung und damit eine deutlichere Trennung der Einzelszenen gesorgt haben dürften. Unmittelbar über dem Figurenfries mit seinen Scheinarchitekturen folgte ein heute leider völlig unleserliches zweizeiliges Schriftband, das wie in der «Osterwand» bündig an die Fensterbank anschloss, darüber ein ockerfarbener Streifen mit schwarzem Rankendekor. Auch die obere Wandzone zu beiden Seiten des Fensters scheint im wesentlichen derjenigen der südlich anschliessenden Vorchorwand entsprochen zu haben, wenn auch im einzelnen noch weniger als auf dieser zu erkennen ist.

Die übrigen in situ erhaltenen Malerei-Reste sind nur schwierig in dieses Schema einzupassen. Immerhin belegen geringe Malereiestereste am linken Rand des nördlichen Apsis-Kompartiments, dass dieses Wandfeld einst eine vergleichbare Gliederung wie sein südliches Gegenstück aufgewiesen haben muss. Das charakteristische, sich bei aller Unterschiedlichkeit im Detail doch weitgehend entsprechende Dekorationssystem in Apsis und Vorchor spricht unseres Erachtens klar für eine Gleichzeitigkeit der jeweiligen Malereiestereste.²¹ Dem gleichen Malvorgang dürften die Dekorationen der Fensterlaibungen entstammen, auch wenn sie motivlich nicht unwesentlich variieren: Zeigt das nördliche Vorchorfenster eine in schwarzer Lineatur angelegte und sparsam mit Rot und Ocker modellierte Ranke (Abb. 4), so das Fenster der gegenüberliegenden «Osterwand» links ein einfaches Rautenmuster in Rot-Schwarz und rechts ein farblich korrespondierendes Muster aus vier um einen Kreis angeordneten Punkten in doppelt ausgezogenen Karos (Abb. 6). In den Laibungen der Apsisfenster hat sich hingegen kein Originalputz mehr erhalten.²²

Erhaltungszustand und Rekonstruktion der ursprünglichen Farbigkeit

Bereits einleitend wurde darauf hingewiesen, dass sich die Kryptamalereien von St. Leonhard in einem teilweise desolaten Erhaltungszustand befinden, der eine Lesung der einst hier wiedergegebenen Szenen wesentlich erschwert. Insbesondere in der Apsis führten (und führen noch!) starke Salzausblühungen zum Abplatzen der Farbschicht. Weniger besorgniserregend ist die Situation bei der «Osterwand»; laut Aussage des 1965 mit der Konsolidierung der Malereien betrauten Restaurators Paul Denfeld war deren Zustand bereits bei der Freilegung so gut, dass kaum gefestigt werden musste. So beschränkte man sich auf ein Stopfen der spätgotischen Hicke und verzichtete offenbar auf Retouche.²³ Die Haltbarkeit dieser Wand erklärt sich unter anderem dadurch, dass die Umrisslinien und Grundfarben – obwohl es sich um Kalksecco-Malerei handelt – zu einem Zeitpunkt aufgetragen wurden, als der Grundputz noch nicht ganz trocken war, so dass die Pigmente beim Trocknungsprozess mit diesem abbanden.²⁴ Höhlungen und

sonstige Modellierungen scheinen anschliessend in reiner Secco-Malerei aufgetragen worden zu sein und sind dementsprechend heute weitgehend verloren.²⁵ Aber auch die erhaltenen Grundfarben sind wohl nur noch ein Schatten ihrer einstigen Leuchtkraft. Das Blassrot der Gewänder



Abb. 7 Kreuzigung, sogenannte «Osterwand». Basel, Krypta von St. Leonhard.

und des Bildrahmens dürfte ehemals ein sattes Orangerot gewesen sein. Beim Schwarz des Bildgrunds wird es sich um eine bei mittelalterlichen Wandmalereien häufig anzutreffende Untermauerung für Blau handeln, eine Technik, durch die das Blau – zumeist Azurit oder Smalte – an Tiefe und Intensität gewann.²⁶ Blau scheint – soviel sei hier vorweggenommen – auch das Lendentuch des Gekreuzigten gewesen zu sein, während die Baumkrone am rechten Bildrand der «Osterwand» einst grün koloriert war. Das Gelb ist weitgehend verschwunden, zumindest in der «Osterwand»; geringe Farbreste lassen allerdings für sämtliche Nimben, in der südlichen Apsiswand auch für verschiedene Architekturelemente eine Gelbfärbung rekonstruieren. Gesicht und Hände der Figuren wiesen ursprünglich einen rosigen Inkarnatston auf, der durch Wangenrot und feine Schraffuren, möglicherweise auch durch Weisshöhungen weiter differenziert war.

Zur Ikonographie der einzelnen Szenen

Beginnen wir auch hier wieder mit der am besten lesbaren «Osterwand» (Abb. 7, 8). Deutlich zeichnet sich im Zentrum des mittleren Bildstreifens ein Kruzifix ab. Mit leicht durchgebogenen Armen, beide Daumen gegen oben gerichtet, hängt Christus am Kreuz, den nimbierten Kopf mit den geöffneten Augen und den in der Mitte gescheitelten Haaren schwer auf die rechte Schulter geneigt. Unter dem ehemals blauen Lendentuch zeichnen sich undeutlich die beiden Kniescheiben ab. Vom Kreuz selbst ist nur noch die streifige Umrahmung erhalten, alles andere – Farbigkeit, Suppedaneum usw. – bleibt unbekannt. Das Kruzifix wird – wie so häufig in hochmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen – flankiert von Maria und Johannes,²⁷ die aus kom-

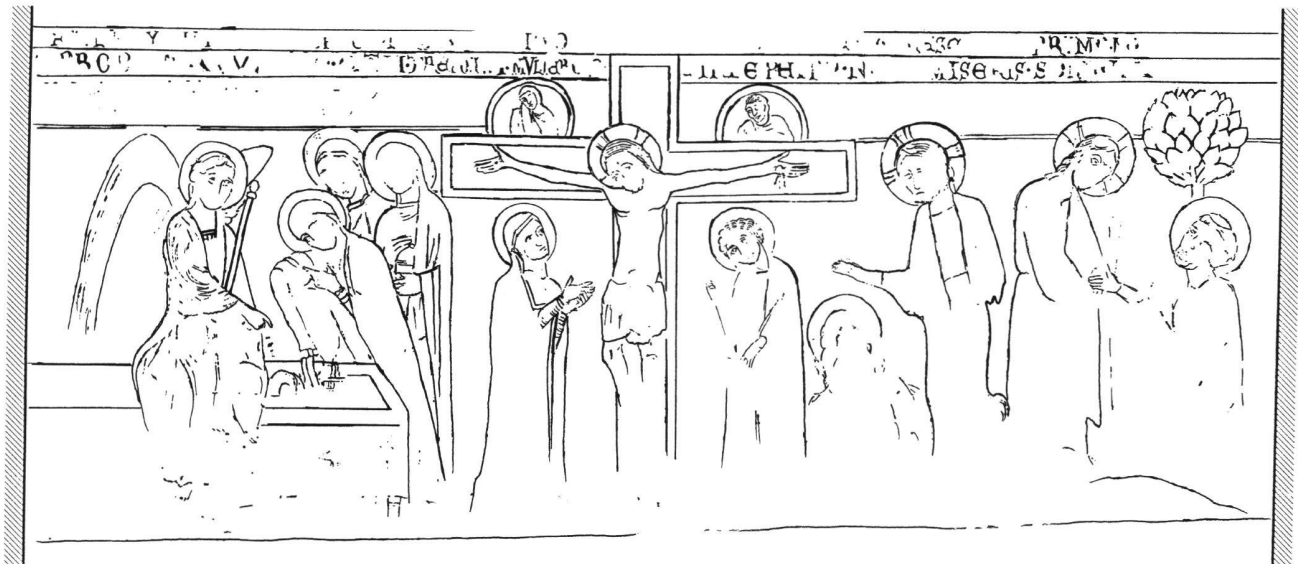


Abb. 8 Rekonstruktion des Figurenfrieses, sogenannte «Osterwand». Basel, Krypta von St. Leonhard.

positorischen Gründen in kleinerem Massstab wiedergegeben sind als die anderen Figuren dieses Bildfrieses. Maria steht – ganz kanonisch – zur Rechten Christi, das Gesicht schmerzvoll gegen ihren sterbenden Sohn gewendet, die ineinandergelegten Hände ringend erhoben. Sie ist in einen roten Mantel gehüllt, der zugleich als Schleier über den Kopf gezogen ist. Der Gottesmutter gegenüber dann der ebenfalls rot gewandete Lieblingsjünger, auch er nimbiert,



Abb. 9 Die drei Frauen am Grab, sog. «Osterwand». Basel, Krypta von St. Leonhard.

das gelockte Haupt aber traurig zu Boden gesenkt. Seine rechte Hand war wohl einst in einem Zeigegestus erhoben, während die linke entweder eine Rolle umfasste oder aber schlaff herunterhing, wie dies etwa in der kurz vor 1200 entstandenen Kreuzigungsminiatur des sog. Speyrer Evangeliiars in Karlsruhe zu beobachten ist.²⁸ Auf dem waagrechten Kreuzbalken liegen – nun bereits voll in dem roten Trennstreifen unterhalb der Inschrift – zwei hufeisenförmige Kreissegmente mit jeweils einer trauernden Halbfigur. Die linke ist aufgrund ihres Kopfschleiers als Frau, ihr Pendant hingegen als Mann zu identifizieren. Ein Blick auf zahlreiche spätkarolingische und ottonische Kreuzigungs-

darstellungen lässt keinen Zweifel daran, dass es sich hier um die Personifikationen von Sol und Luna handelt, durch deren Trauer die den ganzen Kosmos erschütternde Tragik des Geschehens bildhaft veranschaulicht wird.²⁹

Das linke Bilddrittel nimmt eine mehrfigurige Komposition ein (Abb. 9), die sich bei genauerer Betrachtung als die drei Frauen am Grab entpuppt, eine Szene also, die sich am Ostermorgen ereignete.³⁰ Ganz links ein sitzender Engel

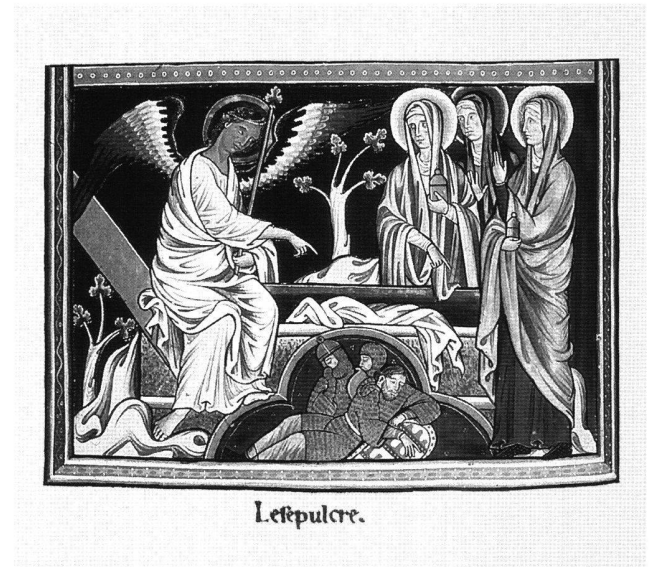


Abb. 10 Die drei Frauen am Grab, Miniatur aus dem Ingeborg-Psalter. Chantilly, Musée Condé, MS 9 olim 1695, fol. 28v.

mit ausladenden Flügeln, in seiner Linken einen Stab haltend³¹, während seine Rechte auf ein Geknäuel – die Grabtücher Christi – neben seinem linken Knie weist. Der Weissgestus gilt drei nimbierten Frauen, die von rechts an den Engel bzw. den offenen Sarkophag, auf dem der Gottesbote sitzt, herantreten. Die vorderste der drei hat ihre verhüllte Rechte demütig oder erschrocken ans Gesicht geführt und beugt ihr verschleiertes Haupt deutlich nach vorne, als wolle sie sich persönlich der Tatsache vergewissern, dass Christus – gemäss Lk 24,6, bzw. Mt 16,6 – nicht mehr im Grab liege, sondern auferstanden sei.³² Von den beiden anderen Frauen sind bloss noch die Umrisslinien und einige wenige Binnenstrukturen erkennbar; zu nennen wäre hier etwa der Salbtopf in den Händen der dritten Frau, deren auffällig senkrecht geführte Rückenkontur die Szene gegen die Kreuzigung hin abschliesst. Die ganze untere Bildpartie ist leider so zerstört, dass nicht entschieden werden kann, ob hier einst Grabwächter wiedergegeben waren, wie dies in nicht wenigen hochmittelalterlichen Darstellungen dieses Themas der Fall ist (Abb. 10).³³

Im rechten Bilddrittel sind zwei Szenen zu erkennen, deren Hauptfigur jeweils Christus ist (Abb. 11). Der Gottessohn kehrt sich sozusagen selbst den Rücken zu, um sich das eine Mal – links – mit erhobener Rechten einer nimbierten Frau mit langem offenem Haar und das andere Mal einem tonsurierten Mann, der seine Hand nach Christus ausstreckt, zuzuwenden. Beide Male ist der Gottessohn in eine weisse Tunika und einen roten Mantel gehüllt, wobei in der rechten Szene der Mantel von seiner rechten Schulter gegliitten ist. Ein grosser, in den roten Rahmenstreifen hineinreichender Kreuznimbus hinterfängt jeweils das von langen, gewellten Haaren gerahmte Gesicht des Erlösers. Ganz rechts wird dieser Rahmen durch die kugelige Krone eines Laubbaums, von dem wir bereits oben im Zusammenhang mit der ursprünglichen Farbigeit sprachen, ein weiteres Mal durchbrochen.

Die Komposition der beiden Zweifigurengruppen, aber auch ihre spezifische Kombination und ihre Gegenüberstellung zu den drei Frauen am Grabe lassen sogleich an den Thomaszweifel und an die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena (*Noli me tangere*) denken, zwei Momente also, die sich ebenfalls im Anschluss an die Kreuzigung ereigneten.³⁴ In der Tat entspricht die linke Gruppe, soweit sie zu erkennen ist, einem verbreiteten Typus mittelalterlicher *Noli-me-tangere*-Darstellungen.³⁵ Grössere Schwierigkeiten bereitet hingegen die rechte Szene; der Baum und in gewisser Weise auch der Kopftypus des knienden Mannes fallen innerhalb der hochmittelalterlichen Ikonographie des Thomaszweifels aus dem Rahmen.³⁶ Welche andere Szene könnte hier aber gemeint sein? Deutet der Kopftypus mit dem kurzen Bart und der Tonsur vielleicht auf Petrus?³⁷ Wäre dies der Fall, dann müsste man die hier dargestellte Szene wohl mit der Erscheinung Christi am See Tiberias (Joh 21,1–17) zusammenbringen, genauer noch mit der Stelle, wo der Auferstandene dem Apostelfürsten nach dreimaliger Versicherung, ob dieser ihn auch wirklich liebe, den Auftrag gibt, seine Schafe zu weiden (*Pasce oves meas*; Joh 21,15–17). Im verlorenen unteren Bildviertel, wo sich die Umrisse einer niedrigen Bodenwelle abzeichnen, wären in diesem Falle Schafe zu ergänzen.³⁸ Wie aber liesse sich bei einer solchen Deutung die ausgestreckte Hand des Knienden erklären? Oder ist es die Hand, die Petrus dem Auferstandenen entgegenstreckte, nachdem er diesen am Ufer des Tiberiassees erkannt und sich in die Fluten gestürzt hatte?³⁹ Das Fehlen des Fischerboots mit den anderen Jüngern, aber auch die ausgesprochene Seltenheit der genannten Bildthematik macht diese Annahme mehr als unwahrscheinlich. Gerade das Seltenheitsargument spricht unseres Erachtens aber auch gegen eine Deutung als *Pasce oves meas*, so dass wir bei aller Irritation über die oben angeführten ikonographischen Besonderheiten in der hier wiedergegebenen Zweifigurengruppe dennoch Christus und den Zweifler Thomas sehen möchten. Dass sich die Szene hier entgegen der Textvorlage nicht hinter verschlossenen Türen, sondern im Freien abspielt, könnte mit einer Vorlage zusammenhängen, wo zwischen Thomaszweifel und *Noli me tangere* ein Baum wiedergege-

ben war, der von unserem Künstler nicht als inhaltlich zur *Noli-me-tangere*-Darstellung gehörig erkannt, sondern als reines Zierelement missverstanden wurde. Vielleicht wurde aber auch eine der seltenen und vor allem in frühchristlicher Zeit verbreiteten Darstellungen, bei denen sich das Geschehen im Freien abspielt, als Vorlage verwendet.⁴⁰

Leider vermag in dieser Frage auch die zweizeilige Inschrift über dem Bildfries keine Klarheit zu schaffen.⁴¹ Der fragmentarische Zustand des Schriftbandes lässt nur gerade zwei Wörter unzweifelhaft entziffern: MULIERE(S) un-



Abb. 11 *Noli me tangere* und Thomaszweifel (?), sogenannte «Osterwand». Basel, Krypta von St. Leonhard.

mittelbar über dem Luna-Medaillon und MISERIS über den zwei sich den Rücken zuwendenden Christusfiguren der rechten Bildhälfte. Dazwischen sind einzelne Buchstaben und Buchstabengruppen zu lesen, die für eine Rekonstruktion des ganzen Textes aber nicht ausreichen.⁴² Aufgrund des erhaltenen Bestandes kann einzig ausgeschlossen werden, dass es sich um ein Bibelzitat handelt; ob der Text aber tel quel einer anderen Schriftquelle – vielleicht einem Osterspiel? – entnommen ist oder eine solche lediglich frei variiert, muss unbeantwortet bleiben.

Auf der südlichen Apsiswand sind die Szenen, ja bereits die einzelnen Figuren wegen des schlechteren Erhaltens-

zustands der Malereien weitaus schwieriger zu bestimmen (Abb. 5). In der linken Bildhälfte fällt zunächst eine Bogenarchitektur auf, die sich zur Wandmitte hin entfaltet. Links davon gewahrt man ein dichtes Liniengeflecht, aus dem sich bei genauerer Betrachtung folgende Bildelemente herauskristallisieren: links oberhalb des Bildzentrums ein kleiner gelber Nimbus, der aufgrund seiner geringen Ausmasse nur zu einem Kind gehört haben kann; links unterhalb davon eine Hand und ein Unterarm einer grösseren, d.h. erwachsenen Person, von deren faltenreichem Gewand

Lk 2,28 den kleinen Christus aus den Händen seiner Mutter entgegennehmen wird (Abb. 12). Es ist dies das «klassische» Schema einer Darbringung Christi im Tempel, wie es in vergleichbarer Weise bereits das spätkarolingische Drogo-Sakramentar zeigt (Abb. 13).⁴³ Ob ausser den drei genannten Protagonisten einst noch weitere Personen dargestellt waren, etwa Joseph oder die Prophetin Hanna, die Lk 2,36–38 zufolge bei dem Geschehen anwesend war, muss angesichts der lückenhaften Erhaltung des Wandbildes offenbleiben.

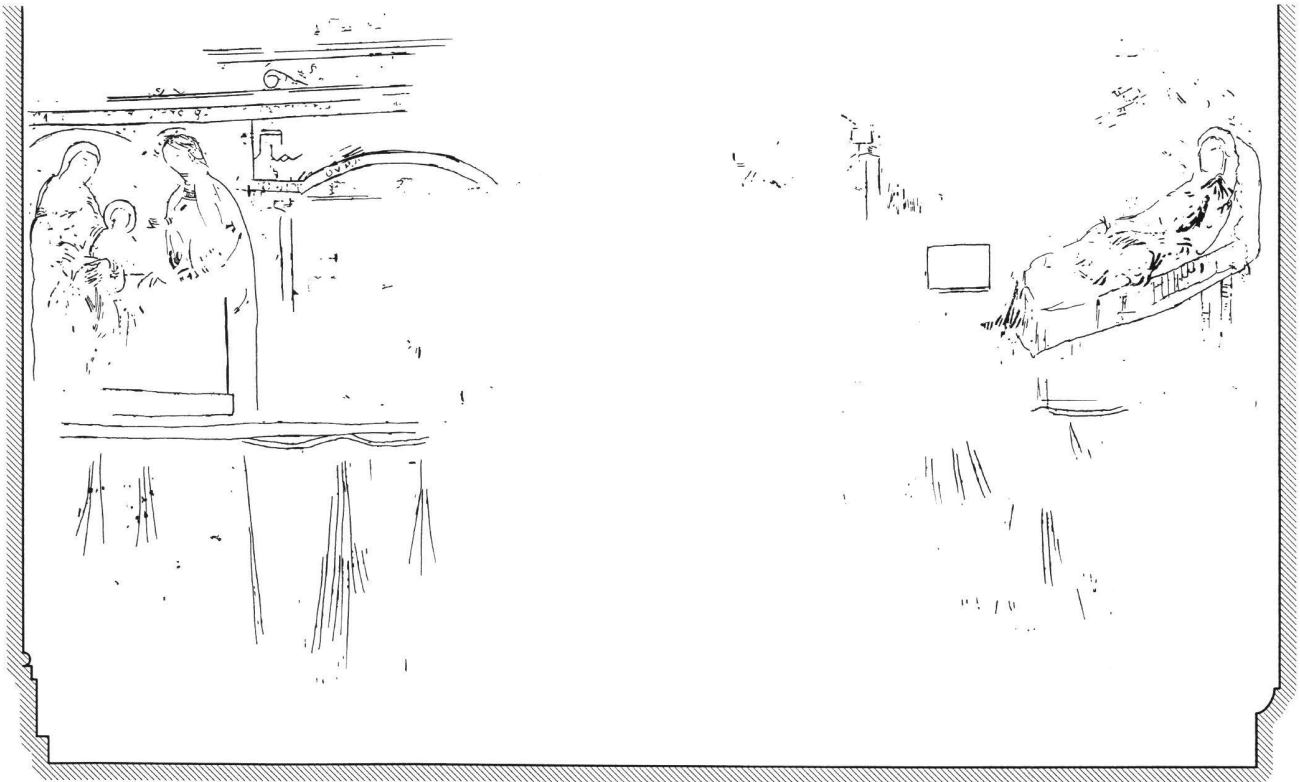


Abb. 12 Rekonstruktion des Figurenfrieses, südliche Apsiswand. Basel, Krypta von St. Leonhard.

weitere Partien erhalten sind; im rechten oberen Bildviertel eine gerundete Zierborte, die an die Mantelschliesse bzw. den Stoffdekor auf der Brust des Engels erinnert; darüber parallel geführte Linien in der Art von Christi Haaren; am unteren Bildrand eine horizontale Linie, die rechts umknickt und somit ein flaches Podest auszuscheiden scheint; eine weitere Horizontale zirka in der Bildmitte und Reste einer Senkrechten wenige Zentimeter vom rechten Bildrand lassen auf diesem Podest einen rechteckigen Block rekonstruieren. Alles spricht dafür, in diesem Block einen Altar, in der Figur links Maria mit dem Christusknäblein und in ihrem Gegenüber Simeon zu sehen, der gemäss

Rechts an die Darbringung schloss die bereits oben erwähnte Architektur an, die auf eine Innenraum-Szene hinweist. Weitere Indizien sind leider nicht zu entziffern. Deutlicher erkennbar ist dann wieder die Szene am rechten Ende des Bildstreifens; hier zeichnen sich vage die Umrisslinien eines schräg im Raum stehenden Bettes mit hohen, gedrechselten (?) Beinen ab. Auf dem Bett liegt – mit den Füßen zur Bildmitte – eine nicht näher zu bestimmende Gestalt, aufgrund ihres Gewandes aber vermutlich eine Frau, deren Linke auf ihrem Oberschenkel bzw. Schoss ruht. Am Fussende des Bettes gewahrt man einen schwarzen, rechteckigen Gegenstand in der Art einer Kiste,

links darüber erneut eine Architektur sowie die Hand (?) einer kleinen Figur. Welche Szene war hier dargestellt? Eine Geburt Christi vielleicht, die in spätromanischer Zeit oft die auf einer «Kline oder (...) einem bettartigen Lager mit faltenreicher Decke liegend(e)»⁴⁴ Maria zeigt? Das hiesse allerdings, dass sich die Bilderzählung hier entgegen der allgemeinen Leserichtung von rechts nach links entwickelt hätte. Wäre dies der Fall gewesen, dann könnten wir in der zerstörten Mittelzone dieser Wand hypothetischerweise eine Anbetung annehmen. Aber müssen wir überhaupt mit einer streng logischen Szenensequenz rechnen? Das Beispiel der «Osterwand» zeigt, dass die chronologische Sukzession der biblischen Ereignisse durchaus zugunsten einer thematischen Gewichtung einzelner herausgehobener Ereignisse aufgegeben werden konnte. Diese Beobachtung verbietet im strikten Sinne jegliche weiteren Überlegungen zum Programm der übrigen Wände. Auch zeigt das Beispiel der im späten 12. oder frühen 13. Jahrhundert ausgemalten Domkrypta von Aquileia, dass wir keineswegs zwingend mit einem rein christologischen Zyklus rechnen müssen. In Aquileia nämlich wird der Christuszyklus, der links unorthodoxerweise mit dem Marien Tod beginnt, im Apsisscheitel zugunsten von Wunderszenen mit den Heiligen Hermagoras und Fortunatus, deren Reliquien einst im Altar der Krypta beigesetzt waren, unterbrochen.⁴⁵ Analog dazu könnten auch in St. Leonhard im mittleren Apsisfeld Szenen aus dem Leben des Heiligen Mauritius und dessen Gefährten wiedergegeben gewesen sein, scheint der unmittelbar vor diesem Wandfeld stehende Kryptenaltar doch den Thebäern und speziell ihrem Anführer geweiht gewesen zu sein.⁴⁶ Denkbar wäre aber auch, dass sich hier – wie in der Basler Münsterkrypta und vielleicht ebenfalls im Zusammenhang mit einer Grablege⁴⁷ – der bzw. die Auftraggeber der Neuausmalung ins Bildprogramm einbrachten oder der längst verstorbene Gründer der Kirche durch ein «Bildnis» am Altar geehrt wurde. Dies muss freilich reine Hypothese bleiben. Unklar bleibt auch, ob die Zwickelfelder neben den Fenstern narrative Darstellungen enthielten, die auf den jeweils darunterliegenden Bildstreifen bzw. dessen Thematik Bezug nahmen und diese ergänzten; vielleicht waren hier aber auch einzelne Heilige wiedergegeben, die für das Kloster von besonderer Bedeutung waren.

Datierung

In der Mittelzone des südlichen Apsiskompartiments gewahrt das geübte Auge innerhalb des Grundputzes für die Malerei einige wenige «Inseln» eines älteren, stark versinterten Verputzes, von dem wir leider nicht wissen, ob auch er einst bemalt oder aber einfarbig hell gehalten war. Diese «Verputz-Inseln» sind jedenfalls ein klarer Beleg dafür, dass die hier zur Diskussion stehenden Malereien nicht zur Erstaussstattung der Krypta gehören, sondern in einer zweiten Phase angebracht wurden. Der Befund macht deutlich, dass der ältere Putz in Hinblick auf die (Neu-)Ausmalung

grossflächig abgeschlagen und der neue Grundputz in weiten Bögen mit der Bürste aufgetragen wurde. Im Streiflicht sind noch heute die konzentrischen Spuren dieses Arbeitsvorgangs ablesbar.

Dass unsere Malereien nicht frühromanisch sind, haben bereits Maurer und Kettler gesehen. Während Maurer eine Datierung ins 3. Viertel des 12. Jahrhunderts vorschlägt, plädiert Kettler aufgrund der Schrift, einer «schlanke(n) bis vollschlanke(n), etwas unregelmässige(n) Majuskel mit Hasten- und Balkenenden, die entweder gespalten-drei-



Abb. 13 O-Initiale aus dem Drogosakramentar, Mitte 9. Jh. Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 9428, fol. 38.

eckförmige Sporen besitzen oder mit quergestellten Abschlussstrichen versehen sind», für eine Entstehung um 1200.⁴⁸ Als verwandtes Schriftdenkmal wird unter anderen die vielzeilige Inschrift neben dem Wandbild von Bischof Lütold in der Basler Münsterkrypta angeführt, für die eine Datierung ins 1. Viertel des 13. Jahrhunderts, genauer noch in die Jahre zwischen 1202 und 1213, gesichert ist.⁴⁹ Aber auch die Bischofsbilder selbst zeigen unseres Erachtens Gemeinsamkeiten mit den Malereien von St. Leonhard, sieht man einmal davon ab, dass in letzteren die oberste, für den Charakter einer Malerei so wichtige Farbschicht mit ihren Höhungen und sonstigen Modellierungen fehlt. Beschränkt man also den Vergleich auf die Proportionen, die Umrisslinien, die Faltengebung der Gewänder, die Bildung der Gesichter, Haare und Hände sowie die auffallende Freude an Schmuckborten und anderen Zierelementen, so ist eine stilistische Nähe nicht zu übersehen. Auch die in markanten

schwarzen Linien angelegte, im finalen Bild keineswegs übermalte Zeichnung begegnet hier wie dort. Damit soll nicht behauptet werden, dass die Malereien in St. Leonhard von demselben Künstler wie die Bischofsbilder im Münster stammen. Eine Entstehung in demselben Zeitraum, aber auch eine Zugehörigkeit zur gleichen Kunstlandschaft ist jedoch durchaus anzunehmen. Im Zusammenhang mit den Bischofsbildern wird immer wieder auf die zeitgleiche bzw. eine Generation ältere Strassburger Glasmalerei verwiesen,⁵⁰ ein Vergleich, der unseres Erachtens auch für



Abb. 14 Marienscheibe aus der Strassburger Kathedrale, 1170–1200. Strassburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

des Heiligen Augustin in St. Leonhard einführten.⁵² Marbach verfügte spätestens seit dem mittleren 12. Jahrhundert über ein aktives Skriptorium, dem wir z.B. den bekannten Guta-Sintram-Codex verdanken, der 1154 von der Nonne Guta aus Schwarzenhann geschrieben und von Sintram, einem Mönch aus Marbach, illuminiert wurde.⁵³ Stilistisch haben die Miniaturen dieses Codex jedoch nichts mit unseren Malereien zu tun. Viel näher stehen da die Miniaturen des um die Wende zum 13. Jahrhundert entstandenen Evangelistars aus Marbach-Schwarzenhann, welches sich heute in Laon befindet,⁵⁴ aber auch Handschriften aus anderen elsässischen Klöstern wie etwa das Lektionar aus Wissembourg, das ebenfalls in die Jahre um 1200 datiert wird.⁵⁵ Was führte die Chorherren von St. Leonhard aber dazu, im späten 12. oder frühen 13. Jahrhundert die damals bereits über 100 Jahre alte Krypta ausmalen zu lassen? Es ist verlockend, hier auf ein historisches Ereignis zu verweisen, das für die Geschichte des Stifts von grosser Bedeutung war: die Übertragung der Pfarreirechte durch Bischof Lütold im Jahre 1205.⁵⁶ Von diesem Zeitpunkt an waren die



Abb. 15 Rankenornament aus der Rose des Alten Bundes, um 1235. Strassburg, Kathedrale, Südquerhaus.

St. Leonhard greift. Es sei hier etwa auf die im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts entstandene Marienscheibe aus der Strassburger Kathedrale verwiesen (Abb. 14), aber auch auf die etwas jüngeren, in ihrer gesteigerten Emotionalität unseren Figuren fast noch näherstehenden weiblichen Personifikationen in der Rose des Alten Bundes (um 1230/35).⁵¹ In den Zwickeln dieses Radfensters finden sich zudem Rankenornamente (Abb. 15), die mit der Ranke im nördlichen Vorchorfenster der Leonhardskrypta (Abb. 4) fast zwillingshaft verwandt scheinen. Ähnliche Stilcharakteristika lassen sich aber auch in der elsässischen Buchmalerei jener Zeit fassen. Dies verwundert nicht, waren es doch Mönche aus dem Augustiner Chorherrenstift Marbach im Elsass, die zwischen 1133 und 1135 unter Zustimmung des damaligen Basler Bischofs Adalbero die Regel

Chorherren befugt, Laien zu bestatten, Kranke zu besuchen, die Beichte abzunehmen und zu taufen. Ist es ein Zufall, dass uns hier erneut Bischof Lütold begegnet, den wir ja bereits als Auftraggeber der beiden Bischofsbilder in der Basler Münsterkrypta antrafen? Lütold war nicht der einzige der Basler Bischöfe, der enge Beziehungen zu St. Leonhard unterhielt.⁵⁷ Andererseits wissen wir von ihm, dass er potente Künstler nach Basel verpflichtete, um von diesen sein eigenes Konterfei an die Wand der Münsterkrypta malen zu lassen. Wäre es da nicht denkbar, dass diese Künstler – vielleicht nach Abschluss der Arbeiten im Münster – von ihrem bischöflichen Auftraggeber an St. Leonhard weitervermittelt wurden, an eine Kirche also, die eben erst von demselben Bischof Lütold zur Pfarrkirche erhoben worden war?

ANMERKUNGEN

- ¹ Der vorliegende Text entstand im Anschluss an eine Übung am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel. Folgenden TeilnehmerInnen sei für ihre engagierte Mithilfe herzlich gedankt: C. Alber, T. Greub, S. Grisard, K. Grögel, A. Kalinowski, M. Kluge, lic.phil. S. Kumschick, C. Manasse, lic.phil. C. Ochsenner, M. Preisig, B. Radanowicz, G. Rossi, B. Steinmann, M. Wild, M. Vokner, M. Vonwiller. Dank gebührt ausserdem M. Bühler (Kunstmuseum Basel) für die Fotos und M. Sohn (Sohn Graphik Design, Berlin) für die 1:1-Pausen sowie deren Verarbeitung, ferner P. Denfeld (Bettingen) und C. Heydrich (Basel) für Auskünfte über die Restaurierung von 1965–70 sowie generell zur Maltechnik, schliesslich D. Reicke, U. Feldges und B. Meles (alle Basler Denkmalpflege), F. Maurer (Inventar der Basler Kunstdenkmäler) und P. Hensler (Sigrist von St. Leonhard) für ihr Interesse und zahlreiche wertvolle Ratschläge. Das Unternehmen wäre nicht möglich gewesen ohne die grosszügige finanzielle Unterstützung der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel, des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel und der Basler Denkmalpflege; allen verantwortlichen Personen innerhalb dieser Institutionen sei an dieser Stelle für ihren Mut und ihre Bereitschaft gedankt, auch Projekte jüngerer DozentInnen und motivierter StudentInnen zu fördern.
- ² HANS RUDOLF SENNHAUSER, *Zum Abschluss der archäologischen Untersuchungen im Münster*, in: Basler Stadtbuch 95, 1974, S. 92–100, bes. S. 98. – FRANÇOIS MAURER, *Lapides vivi. Die räumliche Neugestaltung des Münsters*, in: Basler Stadtbuch 96, 1975, S. 229–230. – HANS RUDOLF LINDER, *Römische Bischofs-Wandbilder*, in: Nationalzeitung Basel, Nr. 254 vom 16.8.1974, S. 13 und 15.
- ³ FRANÇOIS MAURER, *St. Leonhard in Basel* (= Schweizerischer Kunstführer, Ser. 30, Nr. 294), Bern 1981, S. 18.
- ⁴ WILFRIED KETTLER, *Die Inschriften der Kantone Aargau, Basel-Stadt, Basel-Land, Bern und Solothurn bis 1300* (= Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae, Bd. III), Freiburg 1992, S. 110–112, Nr. 35.
- ⁵ In den im Anschluss an die Ausgrabungen erschienenen Berichten (in: Basler Zeitschrift für Geschichte 68, 1968, S. 12ff.) sucht man vergebens einen Hinweis auf die neuentdeckten Malereien in der Krypta; auch ERNST MURBACH, *Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick*, 1969, erwähnt sie nicht. Von den unpublizierten Unterlagen im Archiv der Basler Denkmalpflege ist lediglich ein Tagebucheintrag von Helmi Gasser vom 21.1.1965 erwähnenswert, der besagt, dass «an der Mauer des 1. südlichen Chorjochs (...) eine grosse, frühe Malerei zum Vorschein gekommen (ist). (...) Auch im Chorrund Spuren von Malereien feststellbar.» Daneben finden sich zwei allerdings zum Teil widersprüchliche Schemazeichnungen der Putzabfolge. Die Konsolidierung der Malereien erfolgte laut mündlicher Aussage von Paul Denfeld erst 1968, laut einer am 4.5.1970 ausgestellten Rechnung gar erst im April 1970 (Archiv der Basler Denkmalpflege).
- ⁶ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 4; Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 2. Teil: St. Katharina bis St. Niklaus, von FRANÇOIS MAURER, Basel 1961, S. 161; zuvor hatte die Leonhardskrypta während Jahren als Weinkeller gedient.
- ⁷ LOUIS HERTIG, *Entwicklungsgeschichte der Krypta in der Schweiz*, Biel 1958, S. 40.
- ⁸ Grundlegend FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 6), S. 168 bis 175. – LOUIS HERTIG (vgl. Anm. 7), S. 34–36. – Zuletzt HANS RUDOLF SENNHAUSER, *St. Ursen – St. Stephan – St. Peter. Die Kirchen von Solothurn im Mittelalter*, in: Solothurn. Beiträge zur Entwicklung der Stadt im Mittelalter, Zürich 1990, S. 121–122.
- ⁹ RUDOLF MOOSBRUGGER-LEU, *Der archäologische Befund*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte 68, 1968, S. 11–54, bes. S. 26–28. – Zur Frage des Gründungsdatums siehe BEAT MATTHIAS VON SCARPATETTI, *Die Kirche und das Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard in Basel (11./12. Jh. – 1525)* (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 131), Basel/Stuttgart 1974 S. 7–56.
- ¹⁰ So genannt bei RUDOLF MOOSBRUGGER-LEU (vgl. Anm. 9).
- ¹¹ RUDOLF MOOSBRUGGER-LEU (vgl. Anm. 9), S. 28, Anm. 9a.
- ¹² Wann genau die Treppe eingebaut wurde, ist nicht bekannt; es ist jedoch anzunehmen, dass dieser Einbau 1859 im Zusammenhang mit der Einrichtung einer Heizung in der Krypta erfolgte; vgl. oben, Anm. 6. Zum Abbruch der Treppe siehe RUDOLF MOOSBRUGGER-LEU (vgl. Anm. 9), S. 28, Anm. 9a.
- ¹³ Handschriftliche Notiz im Archiv der Basler Denkmalpflege. Bereits in einem Eintrag vom 22.1.1965 heisst es: «Nochmals nachkontrolliert, dass an der Südwand im Bereich des Jochs vor dem Ostteil (letztes Joch des Westteils) keine Malereispuren vorhanden waren. (...) Im Bereich dieses westlichen Jochs der Südwand konnte nur ein gelblicher Putz festgestellt werden, welcher als obere Schicht auch über dem neuentdeckten Wandbild des anschliessenden Chorjoches liegt.» Die Putzsondierungen wurden hier deshalb so sorgfältig durchgeführt, weil im westlichen Joch der Südwand des Vierstützenraums die Tür zum neuen Heizkeller geplant war und schliesslich auch angelegt wurde.
- ¹⁴ Vgl. Anm. 13.
- ¹⁵ Vgl. Anm. 13. Dass St. Leonhard einst tatsächlich über einen umfangreicheren Bestand an spätromanischer Wandmalerei verfügt haben muss, bezeugen «einige bemalte Reste von Wandverputz», die bei den Grabungen der 60er Jahre «im Bereich der südlichen Langhauswand gefunden wurden»; RUDOLF MOOSBRUGGER-LEU (vgl. Anm. 6), S. 54 und Taf. 13. Aufgrund von Motivik und Stil könnten diese Fragmente, die sich heute unter der Inv.Nr. 1964.336–338 im Historischen Museum Basel befinden, durchaus zeitgleich mit den Kryptamalereien sein. Leider ist nicht bekannt, aus welchem Raum und von welcher Wand die Fundstücke stammen; die Darstellung eines Teufels auf einem der Stücke lässt am ehesten an ein Jüngstes Gericht an der Westwand des Schiffs denken.
- ¹⁶ Etwa in der Krypta des Domes von Aquileia (Oberitalien; spätes 12. / frühes 13. Jh.) oder in der Johanneskapelle in Pürgg (Österreich; Mitte 12. Jh.); OTTO DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1992, Fig. 61 und 233. Offenbar gab es auch in der romanischen Ausmalung der Basler Münsterkrypta solche «Tuchgehänge». – FRANÇOIS MAURER-KUHN, *Das Münster von Basel* (= Schweiz. Kunstführer), Bern 1981, S. 17.
- ¹⁷ Auf der Gegenseite ist dieser Mauervorsprung noch vorhanden.
- ¹⁸ Der wohl im späten 15. Jh. angebrachte Putz zeigt feine schwarze Ranken und einfache schwarze Punktreihen auf weissem Grund; siehe Abb. 27 bei FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 3) sowie oben S. 106, Abb. 2. Auf der 1:1-Pause (Abb. 3) wurden die Malereien dieser Putzschicht nicht berücksichtigt.
- ¹⁹ Das Fenster ist – wie auch die anderen Apsisfenster der Krypta – in seiner jetzigen Form zwar modern, wurde aber anhand von bauarchäologischen Indizien in Originalgrösse rekonstruiert; FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 6), S. 168.
- ²⁰ Im Vergleich dazu beträgt die Höhe des Figurenfrieses der «Osterwand» etwas über einen Meter, diejenige der Sockel-

- zone ca. 1,33 m. Die Höhe der südlichen Apsiswand beträgt gut 4 m, die Breite (im abgerollten Zustand) ca. 3,8 m.
- ²¹ Eine gleichzeitige Entstehung zumindest der «Osterwand» und der südlichen Apsiswand ist auch durch den identischen Duktus der Buchstaben gegeben, die sich – allerdings sehr fragmentiert – in der linken Szene des südl. Apsiskompartiments finden; siehe dazu WILFRIED KETTLER (vgl. Anm. 4), S. 112. Vgl. Anm. 19.
- ²² Wie bereits in Anm. 5 angedeutet, fehlt eine eigentliche Dokumentation über die damalige Konsolidierung; wir sind deshalb dem Restaurator Paul Denfeld dankbar für seinen mündlichen Bericht über die Arbeiten von 1965 und die Gewährung eines Einblicks in seine privaten Unterlagen.
- ²⁴ Diese und die folgenden Informationen verdanken wir Paul Denfeld und Christian Heydrich.
- ²⁵ Auch bei den Bischofsbildern im Basler Münster wurden die Grundfarben – Gelb, Rot und Blau – al fresco aufgetragen, während darüber al secco und pastos aufgetragene Kalkhöhlungen und Schwarzschilderungen liegen; HANS RUDOLF SENNHAUSER (vgl. Anm. 2), S. 98.
- ²⁶ ALBERT KNOEPFLI ET ALII, *Wandmalerei, Mosaik* (= Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2), Stuttgart 1990, S. 90–92.
- ²⁷ *Lexikon der christlichen Ikonographie* (im folgenden = LCI), hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Bd. 2, Rom / Freiburg / Basel / Wien 1970, Sp. 624. – GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 106 und 117–118. Es kann hier aus Platzgründen nicht für jedes einzelne Motiv ein entsprechendes Vergleichsbeispiel angeführt werden.
- ²⁸ Abb. in GÉRARD CAMES, *Les grandes ateliers d'enluminure religieuse en Alsace à l'époque romane*, in: Cahiers de l'Art médiéval 5, 1967, fig. 18.
- ²⁹ LOUIS HAUTECEUR, *Le soleil et la lune dans les crucifixions*, in: Revue archéologique 2, 1921, S. 13–32. – LCI (vgl. Anm. 27), Bd. 4, 1972, Sp. 178–179. – GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 27), S. 120.
- ³⁰ Zur Ikonographie der drei Frauen am Grabe siehe GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 3, Gütersloh 1971, S. 18–31. – LCI (vgl. Anm. 27), Bd. 2, 1970, Sp. 54–62.
- ³¹ Ähnlich auf der Bronzetür des Beneventaner Doms, spätes 12. Jh.; GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 29), Abb. 39 auf S. 324. Laut SCHILLER (S. 23) handelt es sich bei diesem Stab häufig um «den Blüten- oder Kreuzstab, die in seiner (des Engels, Anm. C.J.) Hand Auferstehungszeichen sind». Es kann in St. Leonhard aber weder eine Blüte noch ein Kreuz auf dem Stab festgestellt werden, sondern – wie in Benevent – lediglich ein einfacher Knauf.
- ³² Das Motiv der sich schmerzvoll zum leeren Grab hinunterbeugenden Frau wird in der westlichen Kunst erst im 13. Jh. üblich; vgl. GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 29), S. 28 (mit Verweis auf fol. 48v eines Epistulars aus Padua von 1259, heute im dortigen Diözesan-Archiv; Abb. bei GERTRUD SCHILLER [vgl. Anm. 29], Abb. 42 auf S. 325). In der byzantinisch beeinflussten Malerei kommt dieses Motiv allerdings schon früher vor; siehe etwa fol. 60r des ottonischen Sakramentars aus St. Gereon/ Köln (Paris, Bibl. Nat. Cod. lat. 817). – GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 29), S. 27–28 und Abb. 34 auf S. 322.
- ³³ Siehe z.B. die in Anm. 32 genannte Paduaner Miniatur aus der Mitte des 13. Jhs.
- ³⁴ Die *Noli-me-tangere*-Szene wird sowohl bei Joh 20, 11–18 als auch – in weniger expliziter Form – bei Mk 16,9 geschildert; zum Thomaszweifel siehe Joh 20, 24–29.
- ³⁵ GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 30), S. 95–97 und Abb. 276–294 auf S. 418–425 (Beispiele des 9.–14. Jhs.).
- ³⁶ GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 30), S. 108–112 und Abb. 347–359 auf S. 448–451. Thomas wird bis ins Hochmittelalter üblicherweise als bartlos und jugendlich dargestellt; erst im 13. Jh. wird der bärtige Typus vorherrschend. – LCI (vgl. Anm. 27), Bd. 8, 1976, Sp. 469–470.
- ³⁷ LCI (vgl. Anm. 27), Bd. 8, 1976, Sp. 161.
- ³⁸ GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 29), S. 117–118 und Abb. 383–387 auf S. 460–461.
- ³⁹ Vgl. z.B. fol. 5r aus einem Evangeliar von Bury St. Edmunds (um 1120/40), Cambridge; abgebildet in GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 29), S. 443 (rechts oben); ebenso fol. 13 eines engl. Psalters des späten 12. Jhs. in Glasgow, Abb. 375 bei GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 29), S. 457.
- ⁴⁰ SABINE SCHUNK-HELLER, *Die Darstellung des ungläubigen Thomas in der italienischen Kunst bis um 1500 unter besonderer Berücksichtigung der lukanischen Ostentatio Vulnerum*, München 1995, fig. 16 und S. 26–30.
- ⁴¹ WILFRIED KETTLER (vgl. Anm. 4, S. 110) gibt folgende Umschrift wieder: «[---] (Kreuzbalken) [---] R[.]M[---] // [---]O [---]Ω [.....]E[.....]MVLIER[---] (Kreuzbalken) [.....]E[---] [M]ISERIS · S[---].» Nach der 1:1-Pause kann dies folgendermassen ergänzt werden: «[---]L[.]Y[---]O[---] (Kreuzbalken) [---]SE[---]PRVM[---] // [---]RB[---]M TRE[---]MULIERE[---] (Kreuzbalken) [---]EPH[...].N[---]MISERIS · S[---].»
- ⁴² Als weiteres Wort kann vielleicht «ARBOR» am Beginn der zweiten Zeile gelesen werden; s. schon WILFRIED KETTLER (vgl. Anm. 4), S. 111. «MULIERES» bezieht sich sicher auf die drei Frauen am Grab und nicht – wie dies KETTLER vermutet – auf die Gottesmutter unter dem Kreuz.
- ⁴³ GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 102. – HANS MARTIN VON ERFFA, in: Reallex. zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 1057–1976, bes. 1060–1064.
- ⁴⁴ GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 83; vgl. z.B. das Geburtsbild im Ingeborgpsalter, Musée Condé Chantilly, MS 9 olim 1695, fol. 15r (um 1200) (Faksimile-Ausgabe, Graz 1985). Siehe auch die Geburt der Jungfrau Maria auf fol. 10 des etwa gleichzeitig entstandenen Lektionars von Wissembourg in der Karlsruher Landesbibliothek (St. Peter perg. 7), abgebildet in GÉRARD CAMES, *Dix siècles d'enluminure en Alsace*, Besançon 1989, S. 54, Abb. 102. Dass dieses Bildschema bereits in vor-romanischer Zeit bekannt war, zeigt ein spätkarolingisches Elfenbein aus Tournai (London, British Museum), abgebildet in GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 306 Abb. 162.
- ⁴⁵ OTTO DEMUS (vgl. Anm. 16), S. 128–129.
- ⁴⁶ Der Mauritiusaltar wird 1260 erstmals erwähnt; *Basler Urkundenbuch* I, Nr. 382. Es ist nicht belegt, dass dieser Altar in der Krypta stand, doch nimmt MAURER dies in Analogie zu Muri, Beromünster und dem Zürcher Grossmünster an: FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 6), S. 228 und 168. Aus dem Jahre 1298 datiert ein Ablass für den Altar der Heiligen Felix, Regula, Gregor, Martin, Ulrich und Agnes (*Basler Urkundenbuch* III, Nr. 430), für den MAURER ebenfalls eine Aufstellung in der Krypta in Erwägung zieht. Es ist jedoch nicht klar, ob es sich um ein und denselben Altar oder um zwei Altäre handelt. Archäologisch konnte nur ein Altarstandort nachgewiesen werden; vgl. oben, Anm. 11.
- ⁴⁷ Zu den Bischofsgräbern in der Basler Münsterkrypta s. HANS RUDOLF SENNHAUSER (vgl. Anm. 2), S. 98–100 und Grundriss auf S. 91 unten. Bereits 1958 waren in der Südwestecke der Leonhardskrypta «Grabstellen» festgestellt worden; FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 6), S. 174 Anm. 1. – 1968 kam dann beim Abbruch der Treppe im Scheitel der Kryptenapsis von St. Leonhard ein weiteres Grab zum Vorschein, das allerdings «durchwühlt» war, so dass keine Angaben zur Chronologie und

- zur Identität des hier Bestatteten gemacht werden können; RUDOLF MOOSBRUGGER-LEU (vgl. Anm. 9), S. 53–54. Allein die prominente Lage am Altar lässt unseres Erachtens auf ein hohes Alter des Grabes und auf eine hochrangige Persönlichkeit schliessen. Diese kann jedoch nicht der Gründer von St. Leonhard, der Diakon Ezzelin, gewesen sein, da dieser offenbar im Münsterkreuzgang bestattet war; BEAT MATTHIAS VON SCARPATETTI (vgl. Anm. 9), S. 25–35.
- ⁴⁸ FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 3), S. 18. – WILFRIED KETTLER (vgl. Anm. 4), S. 110.
- ⁴⁹ WILFRIED KETTLER (vgl. Anm. 4), S. 125–129. – HANS RUDOLF SENNHAUSER (vgl. Anm. 2), S. 98. Eine chronologische Einschränkung auf den Zeitraum zwischen 1202 und 1213 ergibt sich aus der Nennung der Weihe des Kryptenaltars im Jahre 1202 und dem vermutlichen Sterbedatum Lütolds 1213, wird dieser in dem Wandbild doch als Lebender wiedergegeben.
- ⁵⁰ FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 16), S. 17. – HANS RUDOLF SENNHAUSER (vgl. Anm. 2), S. 98.
- ⁵¹ VICTOR BEYER / CHRISTIANE WILD-BLOCK / FRIDTJOF ZSCHOKKE, *Les vitreaux de la Cathédrale Notre Dame de Strasbourg* (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, France IX–1, Département du Bas-Rhin-1), Paris 1986, S. 133, fig. 116, und S. 547–548. Auch die Farbgebung mit dem starken Rot-Blau-Kontrast erinnert an Glasmalerei; man findet diesen Farbakord allerdings auch in der zeitgleichen Buchmalerei; GÉRARD CAMES (vgl. Anm. 27), S. 11.
- ⁵² *Basler Urkundenbuch* I, Nr. 26. – FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 6), S. 147. – BEAT MATTHIAS VON SCARPATETTI (vgl. Anm. 9), S. 88–93.
- ⁵³ Immer noch grundlegend: JOSEPH WALTER, *Les miniatures du Codex Guta-Sintram de Marbach-Schwarzenhann (1154)*, in: Archives alsaciennes d'histoire de l'art 4, 1925, S. 1–40.
- ⁵⁴ Bibl. mun. Ms. 243; vgl. etwa die Köpfe unserer Christusfiguren mit demjenigen des Evangelisten Matthäus auf fol. 3 der genannten Handschrift; JOSEPH WALTER, *L'Evangéliste de Marbach-Schwarzenhann de la fin du XII^e siècle*, in: Archives alsaciennes d'histoire de l'art 9, 1930, S. 3. – Siehe auch GÉRARD CAMES (vgl. Anm. 28), S. 7.
- ⁵⁵ Landesbibliothek Karlsruhe, St. Peter perg. 7; GÉRARD CAMES (vgl. Anm. 28), S. 7. – GÉRARD CAMES (vgl. Anm. 44), S. 21, 35, Abb. 50, S. 54, Abb. 99–102.
- ⁵⁶ *Basler Urkundenbuch* I, Nr. 72. – FRANÇOIS MAURER (vgl. Anm. 6), S. 148. – BEAT MATTHIAS VON SCARPATETTI (vgl. Anm. 9), S. 59 und 121. Auf S. 101 gibt VON SCARPATETTI als weiteres Datum für die Übertragung der Pfarreirechte das Jahr 1196 an, verschweigt aber die zugehörige Quelle.
- ⁵⁷ BEAT MATTHIAS VON SCARPATETTI (vgl. Anm. 9), S. 59–61.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Reproduktion aus: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 4: Die Kirchen, Klöster und Kapellen (2. Teil: St. Katharina bis St. Niklaus), von FRANÇOIS MAURER, Basel 1961, S. 167.
- Abb. 2, 4, 7, 9, 11: Martin Bühler, Basel.
- Abb. 3, 5, 6: Michael Sohn, Berlin.
- Abb. 8, 12: Michael Sohn / Carola Jäggi.
- Abb. 10, 13: Kunsthistorisches Seminar, Universität Basel.
- Abb. 14: Reproduktion aus: FRIDTJOF ZSCHOKKE, *Die romanischen Glasgemälde des Strassburger Münsters*, Basel 1942, S. 104.
- Abb. 15: Reproduktion aus: VICTOR BEYER / CHRISTIANE WILD-BLOCK / FRIDTJOF ZSCHOKKE, *Les vitreaux de la Cathédrale Notre Dame de Strasbourg* (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, France IX–1, Département du Bas-Rhin-1), Paris 1986, S. 131.

ZUSAMMENFASSUNG

1965 wurden anlässlich einer Restaurierung der Krypta der Leonhardskirche in Basel Reste eines spätromanischen Wandmalereizyklus mit christologischen Szenen entdeckt. Wohl aufgrund des schlechten Erhaltungszustands und der dadurch erschwerten Lesung der einzelnen Darstellungen wurde diesem Fund bis heute kaum Beachtung geschenkt, obwohl es sich – neben den beiden Bischofsbildern in der Basler Münsterkrypta – um die ältesten erhaltenen Malereien in Basel handelt. Mit Hilfe einer graphischen Bestandesaufnahme konnten nun sechs Szenen mehr oder weniger eindeutig entziffert werden. Auf der südlichen Vorchorwand findet sich im Zentrum eine Kreuzigung, die flankiert wird von den drei Frauen am Grabe, einer *Noli-me-tangere*-Darstellung und vermutlich der Szene mit dem zweifelnden Thomas; auf der wesentlich schlechter erhaltenen südlichen Apsiswand lässt sich eine Darbringung Christi im Tempel und wahrscheinlich eine Geburt Christi rekonstruieren. Der Stil der Figuren, aber auch der Duktus der Tituli über den Bildfriesen lassen an eine Datierung um 1200 denken; vielleicht erfolgte die Ausmalung der Leonhardskrypta im Zusammenhang mit der Erhebung von St. Leonhard zur Pfarrkirche im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.

RIASSUNTO

La restaurazione, avvenuta nel 1965, della cripta di San Leonardo, Basilea, ha permesso di scoprire i resti di un ciclo di affreschi tardoromanici raffiguranti scene cristologiche. Nonostante essi siano, insieme ai due affreschi vescovili conservati nella cripta della cattedrale, gli affreschi più antichi di Basilea, alla loro scoperta non venne finora attribuita molta importanza, probabilmente a causa del loro pessimo stato di conservazione che ne rese difficile l'interpretazione. L'ausilio di un inventario grafico ha permesso la lettura, più o meno precisa, di sei delle scene raffigurate. Al centro della parete sud, prima del coro, è raffigurata una crocifissione, affiancata dalle tre donne al sepolcro vuoto, da Gesù che respinge Maria Maddalena (*Noli me tangere*) e, forse, da San Tommaso immerso nei suoi dubbi. La raffigurazione della presentazione di Cristo al Tempio e, probabilmente, la Natività sono riprodotti sul muro del versante sud dell'abside. Lo stile delle figure ma anche il ductus dei titoli sovrastanti gli affreschi sono riconducibili al 1200. È possibile che gli affreschi della chiesa di San Leonardo furono eseguiti in concomitanza con la nomina di San Leonardo a chiesa parrocchiale durante la prima metà del XIII secolo.

RÉSUMÉ

Des restes d'un cycle de peintures murales avec des scènes de la vie de Jésus-Christ de l'époque romane tardive ont été découverts en 1965 lors d'une restauration de la crypte de S. Léonhard à Bâle. Vu probablement le mauvais état de conservation et donc la lecture difficile des différentes représentations, on n'attribua pas une grande importance à cette découverte, bien qu'il s'agisse – à côté des deux représentations d'évêques dans la crypte de la cathédrale – des plus anciennes peintures conservées à Bâle. Grâce à un relevé graphique, six scènes ont pu être déchiffrées plus ou moins nettement. Sur la paroi de devant, au sud du chœur, se trouvent une crucifixion, les trois femmes devant le tombeau, une représentation du *Noli me tangere* et probablement le doute de l'apôtre Thomas; sur la paroi sud de l'abside qui s'est beaucoup moins bien conservée, une Présentation du Jésus au Temple et probablement une Nativité peuvent être décelées. Le style des figures mais aussi le trait de plume des titres au-dessus des frises d'images permettent d'envisager une datation vers 1200; il se peut que la décoration de la crypte de S. Léonhard ait été exécutée en relation avec la transformation de S. Léonhard en église paroissiale dans la première décennie du 13^e siècle.

SUMMARY

While restoration of the crypt of St. Leonhard/Basel was in progress, the remains of a cycle of wall paintings was discovered, depicting scenes from the Life of Christ. Despite the fact that these are the oldest paintings preserved in Basel, except for two Bishop's representations in the crypt of the Basel cathedral, this find has not attracted much notice probably because of the poor condition of the paintings and the attendant difficulty of deciphering the representations. With the help of graphic studies, it has been possible to identify six scenes with relative certainty. Centered on the south wall in front of the choir is a crucifixion flanked by three women at the grave, a *noli me tangere* scene, and presumably the scene of *doubting Thomas*. Although the south wall of the apse is in much poorer condition, it has been possible to reconstruct the presentation of Christ in the temple and probably the birth of Christ. The style of the figures as well as the lettering above the friezes would indicate that the painting of the Leonhard crypt was done in about 1200. It may have been related to the promotion of St. Leonhard to a parish church in the first decade of the 13th century.