

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: 64 (2007)

Heft: 1-2

Artikel: Zu den Fragmenten des Vincentius-Reliefs im Basler Münster

Autor: Maurer, François

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169767>

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: 06.02.2026

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

Zu den Fragmenten des Vincentius-Reliefs im Basler Münster

von FRANÇOIS MAURER



Abb. 1 Aposteltafel mit sechs Jüngern Christi, Ende 11. Jh. Basel, Münster.

«Rechter Seits im Chor an der Stägen. Eine Legende von St. Vincencius, ein Basrelief. Lincker Seits im Chor an der Stägen, Fortsetzung der vorigen Legende, ein Basrelief», so überschreibt Emanuel Büchel zwei Skizzenblätter.¹ Die genannten, in den 1850er Jahren abgebauten Treppen, die frühestens aus den 1280er Jahren stammten, stiegen von den Chorseitenschiffen auf die damals eingezogenen Zwischengewölbe des Chorumgangs, das heisst auf das Niveau der Hauptapsis. Auch wenn die Reliefseiten der dort als Geländer dienenden beiden Platten – wie zu vermuten –

einander zugewandt waren, ist es angesichts von zwölf Metern Abstand wenig wahrscheinlich, dass ein einziger Blick genügen konnte, sie zusammen zu sehen und zu lesen. Dies deutet auf einen Versuch, den fragmentarischen Zustand des Erhaltenen zu verdeutlichen, mithin auch auf das Wissen eines Ganzen. Die Menge und Platzierung der von Büchel akribisch vermerkten Fehlstellen lässt auch merken, dass er mit der Aposteltafel verglich, also für die Vincentiusplatten vielleicht einen zusätzlichen Schadenfall vermutete. Dieser hatte jedenfalls die stilistisch und von

der Funktion her nahestehende und sicher um 1280/90 an die innere Südwand der einstigen sogenannten Vorderen Krypta versetzte Apostelschranke verschont.² Das Datum der Versetzung beziehungsweise Rettung der Apostelschranke (und ihres bei der hauptsächlich spätgotischen Umgestaltung der Kryptanordwand verschwundenen Gegenstücks) dürfte mit der Errichtung eines gotischen Lettners im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts zusam-

den der beiden Kapellenseitenschiffe, das heisst an prominenter und suggestiv historisierender Stelle, zu präsentieren. Einigermassen problemlos erwies sich der Zugang zur Aposteltafel (Abb. 1): Für sich allein genommen wirkte sie vollständig und die gewählte Ausrichtung evozierte sowohl die andere Hälfte der Apostelschar als auch eine überragende, alles überstrahlende Mitte. Wesentlich grössere Schwierigkeiten boten die Platten der Vincentiusvita

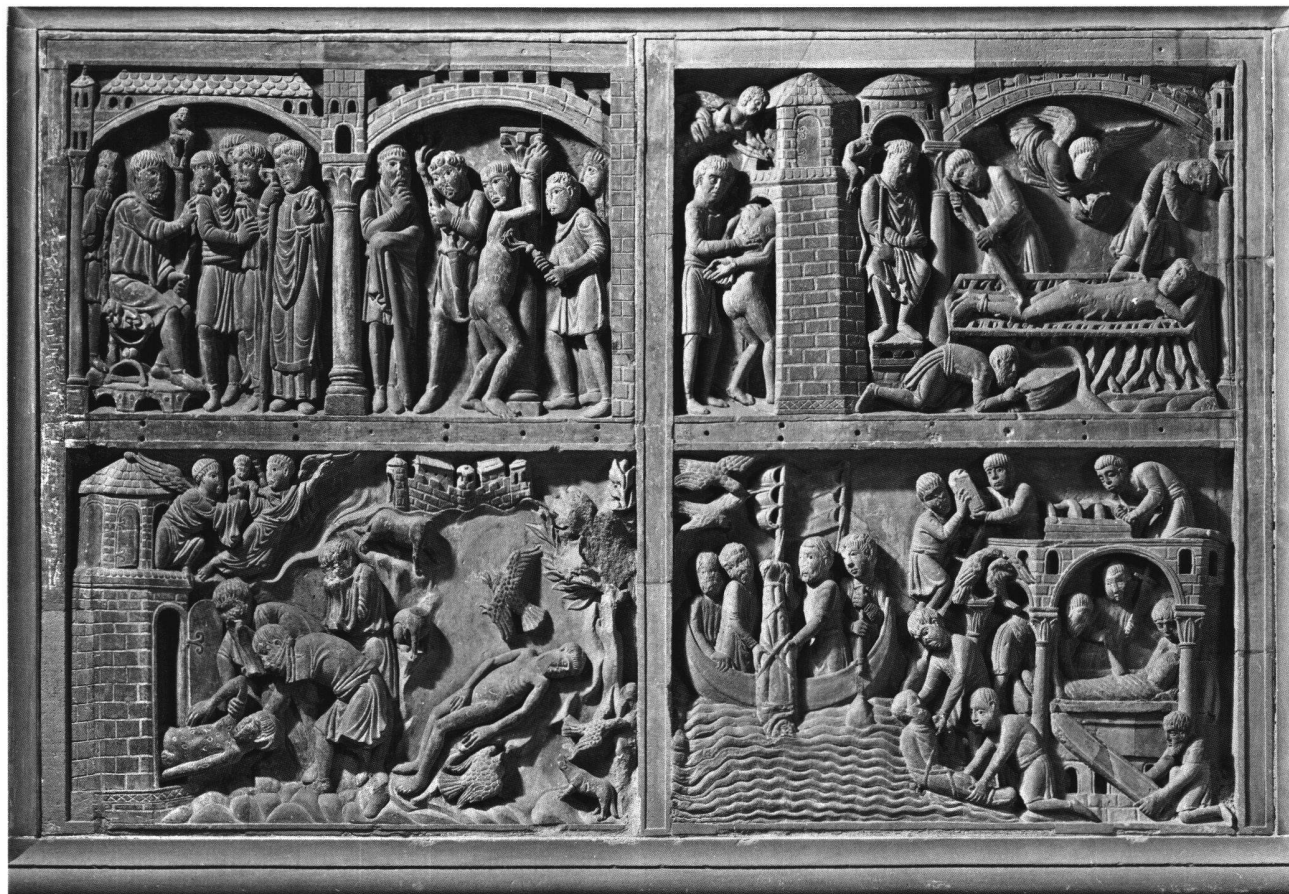


Abb. 2 Vincentiustafel mit Episoden aus dem Märtyrerleben des Heiligen Vincentius, Ende 11. Jh. und 1850er Jahre (einzelne Rahmenelemente und Ergänzungen). Basel, Münster.

menhängen. Damit wäre denkbar, dass die westliche Schauseite der Vorderen Krypta Aspekte eines Lettners aufwies, der bereits hochromanische Adaptationen erfahren hatte.

Anlässlich der Umgestaltungen des Münsters in den 1850er Jahren – als man auch die Vordere Krypta abriess – erkannte man offensichtlich erneut den Rang und die Verwandtschaft der beiden fragmentarischen Reliefs. So wagte man es, fraglos im Einverständnis mit der Geistlichkeit, sie den protestantisch-reformierten Gläubigen an den Ostwän-

(Abb. 2). Es hätte wohl wenig gefruchtet, auf deren glückliche Bewahrung beidseits des damals gerade noch mitten im Chor stehenden Taufsteins (1465) hinzuweisen, der ja seinerseits links und rechts von der Taufe Christi mehrere «katholische Heilige» darböte. Der grösste Makel der Tafeln war ihre Schadhaftheit. Dass diese zu beheben oder zu vertuschen sei, erkannten die Zuständigen, allen voran die beiden Architekten der damaligen Neugestaltung des Münsters, Amadeus Merian und Christoph Riggerbach. Fehlende Köpfe und Gliedmasse, unvollständige

Architekturelemente boten nur insofern Probleme, als man in der Regel originale Substanz für die konsequent³ steinernen Ersatzteile opfern musste. Zudem aber wurden Einrahmungen erfunden, die aus den beiden Platten ein neues, verführerisch regelmässiges und folglich kohärent wirkendes Ensemble schufen. Man bezog sich dabei auf die offensichtlich als original erkannte linke Vertikalleiste der Aposteltafel. Dabei achtete man darauf, nicht auch deren

auch gesichert, dass die Abfolge dieser Befestigungslöcher, beziehungsweise der darin eingelassenen, stets gleich langen Metallplättchen eine verbindliche Masseinheit geben. Dieser Rhythmus ist freilich im heutigen Zustand von Platte zu Platte nicht eingehalten. Da es ausserdem die Schadhaf- tigkeit der Stossfugen verbietet, die Plattengrösse als Norm zu verwenden, braucht es, um entscheidende Verluste nachzuweisen oder auch nur zu vermuten, weitere Argumente.



Abb. 3 Die Christen vor dem römischen Statthalter Dacianus. Detail der Vincentiustafel.

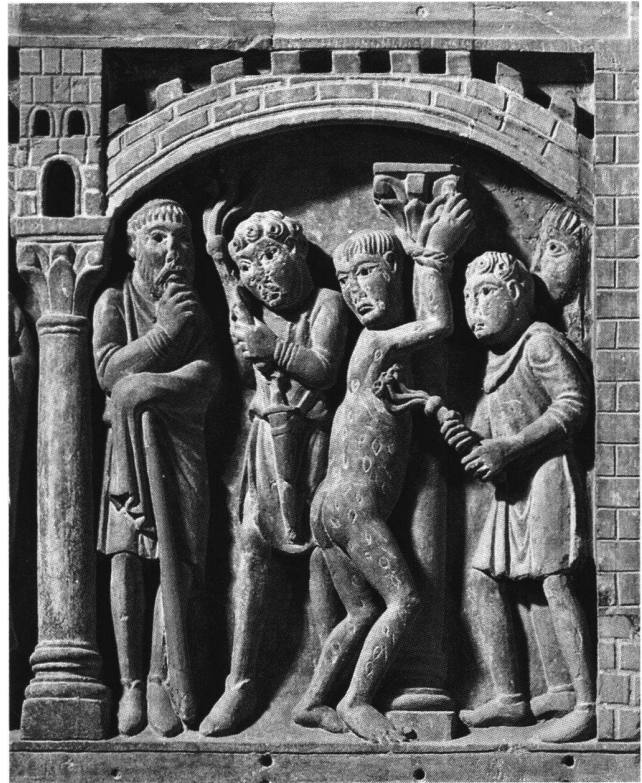


Abb. 4 Die Geisselung des Vincentius. Detail der Vincentiustafel.

Befestigungslöcher zu übernehmen, die ursprünglich Metallappliken dienten – «denkmalpflegerisch korrekt». Wie aufmerksam man voring, zeigt auch die obere Leiste der nunmehrigen «Tafel»: Man nahm sich die Mühe, winzige originale Reste der oberen Leiste in deren vereinfachte Kopie einzubeziehen. Hatte man realisiert, dass die damit geretteten Bohrlöcher die Ursprünglichkeit der Leistenreste bewiesen? Oder sogar auch, dass sie auffällig genau zur Lochfolge der grösstenteils erhaltenen parallelen Mittelleiste passten? Dank dieser Aufmerksamkeit ist

Die Szenenabfolge und ihre Komposition im oberen Register

Ikongraphie und Komposition der Szenen verschmelzen auf dem Niveau der «Vincentiustafel» auch im erhaltenen Zustand zu einer humanen und scheinbar bruchlosen Einheit voller feinsinniger Nuancen. Lücken müssten auffallen.

Das Geschehen der ersten erhaltenen Szene (Abb. 3) beginnt ruhig, ja sachlich, dank dem Verhalten des Bischofs

Valerius, der die Klagen seiner drangsalierten Christengemeinde dem römischen Statthalter zu Caesaraugusta, Dacianus, vorträgt – bis sich Vincentius kaum mehr zurück-

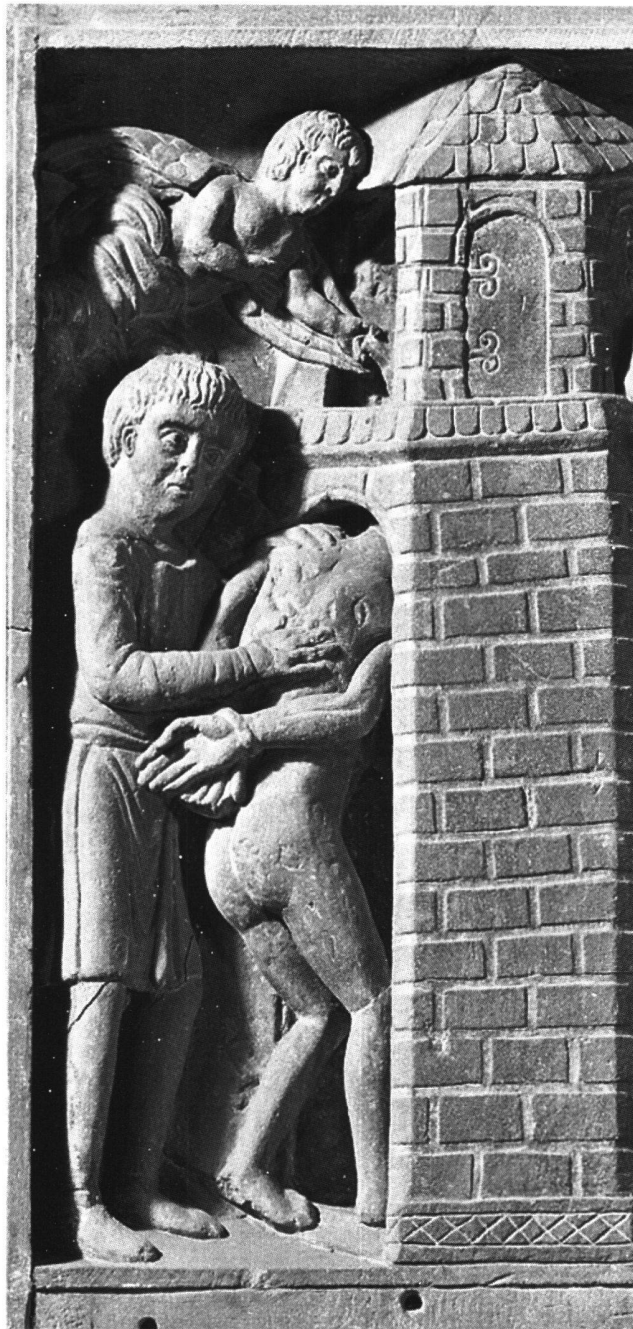


Abb. 5 Die Einkerkierung des Vincentius. Detail der Vincentius-tafel.

halten lässt. Dass es sich dabei wirklich um den Diakon der Gemeinde und damit um ein Vorbild aller späteren Inhaber dieses Amtes handelt, wird (und wurde wohl seit

jeher) aber nur dem Kundigen klar, da zu wenig von seiner Amtstracht, beziehungsweise seinen Insignien sichtbar wird. Daher gehört zu den Darstellungen der Vincentius-Vita in der Regel die vom Bischof vollzogene Einsetzung ins Amt und/oder sein offizielles Wirken als Diakon, beziehungsweise als Archdiakon im Rahmen der Prälaten eines Domkapitels.⁴

Die zweite erhaltene Szene, die Geisselung des Unbotmässigen (Abb. 4), ist vom obrigkeitlichen Audienzraum in einen Vorhof verlagert. Die Höhe der Geisselsäule und die Grösse des gefolterten nackten Vincentius zeigen vergleichsweise an, dass die «Züchtigung» im Freien erfolgt und der seiner Sache nicht sichere Aufseher (es könnte auch Dacian sein) und ein weiterer Zeuge sich unter die Arkade zurückgezogen haben.

Es müsste nun üblicherweise die als milder empfundene Strafe für Valerius folgen, nämlich dessen nicht leicht darzustellende Verbannung ins Exil. Oft wurde sie der Szene der Vertreibung aus «seiner» Stadt gleichgesetzt, bei der er, das weit offene Stadttor hinter sich lassend, vielleicht symbolträchtig von einem Esel begleitet, in eine weite Leere blickt. In der Tat findet sich im rechten unteren Winkel der Geisselung, dem Plattenrand nahe, eine nach vier Lagen abgebrochene originale Quaderecke. Die Kompilatoren des 19. Jahrhunderts haben sie in ganzer Zonenhöhe aufgestockt; vermutlich bemerkten sie auch, dass die den Archivolten der beiden ersten Szenen gemeinsame Säule als eine Art Modell einen Torturm trägt: als Auftakt zum dann nachfolgenden, heute verloreneren Geschehen. Ob der auf der heute zweiten Platte folgenden Szene eine weitere verlorene voranging, lässt sich streng genommen nicht beweisen. Es käme allenfalls die häufig dargestellte Marter des Aufreissens der Rippen in Frage, die nachfolgend als möglicher Auftakt der unteren Szenenfolge vermutet werden kann.

Die Motive des vielleicht jedoch nur teilweise erhaltenen dritten Bildes (Abb. 5), beziehen sich geradezu dramatisch auf die hypothetisch erschlossene Vorgängerszene. Der Torturm wird zum engen Kerkerturm, das Tor zur schmalen Pforte. Vincentius, nackt, blutend und die Hände auf den Rücken gefesselt, schlägt den Kopf an, wäre da nicht die Hilfe des Wärters, die in Parallele gesetzt wird zu dem, was ein Engelchen durch das Obergeschossfenster des Verlieses spendet (original waren davon nur Spuren der Flügel und eine geöffnete Hand erhalten).

Die vierte Darstellung, die Feuermarter (Abb. 6), ist die letzte im oberen Register erhaltene. Sie schlägt mehrfach einen Bogen zur Audienzszene. Es ist nun eindeutig Dacian, der die Folterung in einem Vorhof verfolgt, noch höher als zuvor und unter einem Baldachin thronend, der an den Kerkerturm angebaut ist. Dort hockt auch, mit dem Rücken zum Engelchen, ein fraglos bösartiger Einflüsterer in Ohrenhöhe. Dacian bemerkt nicht, dass Vincentius weniger ihm als dem zweiten Engel, jenem mit der fürstlich anmutenden Märtyrerkrone entgegenblickt.

Die Szenen im unteren Register

Ob im Sinn der Erzählung nach rechts hin weitere Szenen anschlossen, ist nicht schlüssig zu eruieren, jedoch wenig wahrscheinlich und abhängig von der ikonographischen Analyse des unteren Registers, das nach dem durchaus städtischen Ambiente der oberen Szenenfolge eine ländlichere Umgebung zeigt. Dieser Gegensatz war ja in der Mitte der

kaum in eine Abfolge von einzelnen «Nummern» zu unterteilen. Infolgedessen müssen sich auch die fraglos zu vermutenden formalen und inhaltlichen Vertikalzusammenhänge der beiden Zonen a priori als komplex erweisen.

Was könnte also unter dem vermuteten, noch mehr oder weniger unbehelligten diakonischen Wirken des Vincentius dargestellt gewesen sein? Es fehlt noch die in anderen Vincentius-Darstellungen häufig und «prominent» ge-



Abb. 6 Vincentius auf dem Feuerrost. Detail der Vincentiustafel.

oberen Zone, falls die Rekonstruktion zutreffen sollte, mit der Exilierung des Bischofs Valerius beinahe überdeutlich als elementar signalisiert. Der thematisch bedingte, zwangsläufig härtere städtische Rhythmus der Szenenfolge ist «draussen», beziehungsweise «unten» naturgemäss grösstenteils organischer, gelegentlich geradezu fließend und

zeigte Marter des Aufreissens der Rippen. Sie konnte, da der Märtyrer jeweils mit ausgebreiteten Armen an einem Querbalken, das heisst an einem T-förmigen Kreuz hängt, sich auf die Kreuzigung Christi beziehen. Ausserdem wäre damit auch eine gewisse Stadtferne – in Anlehnung an das ausserhalb Jerusalems gelegene Golgatha – thematisiert.

Entsprechend wurde bei der Geisselungsszene des Vincentius in der oberen Zone analog zur Geisselung Christi auch das städtische Umfeld hervorgehoben. Somit dürfte es sich bei dem fraglichen Geschehen ausserhalb der Stadt um den öffentlichen Vollzug einer Marterung zum Tode gehandelt haben; vor allen Leuten, doch ohne den Statthalter Dacian (dem Verhalten des Pilatus vergleichbar). Demzufolge hatte sich der Stadtherr bei der Feuermarter zum letzten Mal

Ausmasse, die einer kleinen, anscheinend Schutz suchenden Menschengruppe entsprechen würde. Beiderseits also Nahestehende, zum Gemarterten blickend oder, rechts, dem Toten zugewandt, der durch die enge Turmpforte sorgsam hinausgetragen wird. Alle drei «Totengräber», besonders deutlich der Aufseher, schützen sich mit Tüchern vor dem Verwesungsgeruch. Über dieser Gruppe ist die Erlösung, die Himmelfahrt der Seele des Vincentius darge-



Abb. 7 Bergung des toten Vincentius aus dem Kerker und Himmelfahrt seiner Seele. Detail der Vincentiustafel.

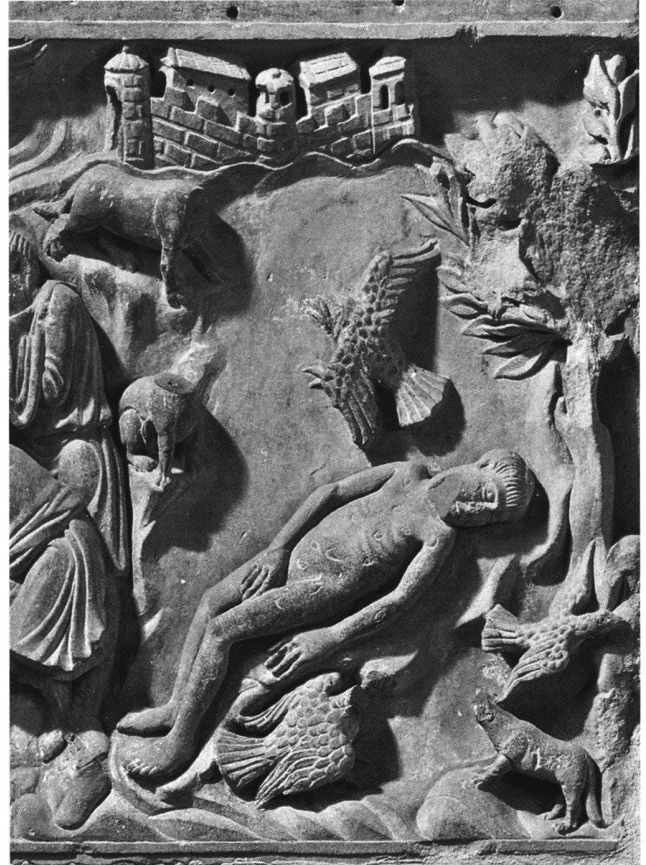


Abb. 8 Vincentius' Leichnam auf dem Schindanger. Detail der Vincentiustafel.

gezeigt, einsam und mit vergeblichem Pomp und obskurem Einflüsterer.

Zur Rechten der vermuteten «Rippenmarterung» steht, in erhaltenem Zustand, der Kerkerturm (Abb. 7), den man von der oberen Szenenfolge her kennt. Dessen erzählerisch ambivalente Funktion, nämlich das Geschehen zur Linken wie zur Rechten einzubinden, könnte sich bei seiner zweiten Darstellung wiederholen haben. Denn eine nachträglich geglättete und mit übergenaue Quaderfugen ergänzte Partie an der Frontseite des Turms hat den Ort und die

stellt. Mit einem Fuss noch im Obergadenfenster des Turms, schwingt sich ein Engelpaar mit der winzigen, umsorgten Seelengestalt des Verstorbenen zur mauerbewehrten, doch über Ätherwellen schwebenden Himmelsstadt auf.

Unter dieser beflügelten Diagonale versammelt sich auf den ersten Blick die erdhafte Realität des Schindangers (Abb. 8), in Gestalt der lauernden Vierbeiner, angezogen vom nicht so sehr hingeschmissen, als vielmehr schlafend wirkenden, aber wehrlosen Körper des Entseelten, wäre da

nicht das in der Legende erwähnte schützende Rabenpaar: der eine Rabe in Imponierhaltung, mit gespreizten Krallen und die Flügel schlagend, erfolgreich attackierend, der andere, kleinere nach echter Rabenart dahinter und hoch auf dem nahen Lorbeerbaum Wache haltend (erhalten sind nur noch seine Krallen).⁵ Dasselbe ungleiche Rabenpaar setzt ganz unten, unmittelbar neben dem Toten und in der Wurzelregion des Baums, zum Weiterflug nach rechts an, in eine nach der Massgabe der oberen Zone nicht mehr erhaltene Partie. Der Klotz des im oberen Register erschlossenen Motivs eines Stadttorturms (geöffnet für den in der Ferne sich verlierenden verbannten, faktisch seines Amtes beraubten Bischofs Valerius) und der zugleich lebendige und belebte Baum im unteren Register bilden eine komplementär ausdrucksstarke, buchstäblich entscheidende, jedoch leicht gegeneinander verschobene Vertikale, die an Kraft durch ihre evidente Position etwa in der Mitte der beiden Frieze noch gewinnt.

Der in der untern Zone nachfolgend zu rekonstruierende, aus mehreren Gründen sich aufdrängende Vorgang einer sorgfältigen Verhüllung und Verschnürung des Entblößten bedeutet an sich schon eine Form der Rehabilitation. Die so Handelnden könnte man als eine Art Urgemeinde ansprechen, eng verbunden auch eingedenk ihres Auftrags und angesichts der wohl schon sichtbaren grossen Leere des nahen Gewässers.

Die erhaltene folgende Szene zeigt denn auch eine regelrechte, ja feierliche Bestattung zur See (Abb. 9). Die vierköpfige Besatzung des Segelboots steht beidseits des lotrecht und kopfüber Eintauchenden schier Spalier. Auf Masthöhe sind auch die beiden Raben der Heiligenlegende zur Stelle, trotz steifem Gegenwind, in dem sich das Segel bläht. Eigenwillig mutet die Koppelung sowohl halb abstrakter und expressiver Bezüge zur örtlich entsprechenden Szene in der oberen Folge an (die Eintürmung des Vincentius).⁶ Die insgesamt flagranten Abweichungen von der sonst eher rabiaten Norm der Versenkung mag auch mit der Stiftung einer einschlägigen Korporation ebenso zu tun haben, wie der fachkundig-fromme Eifer der Bauleute in der nahtlos folgenden, wahrscheinlich seit jeher die Sequenz beschliessenden Doppelszene (Abb. 10).

Die angeschwemmte Leiche des Heiligen verliert unter den Händen der ins Wasser gestiegenen oder wieder am Ufer knieenden Bergenden ihre Starrheit; die etwas geknickte Haltung täuscht darüber hinweg, dass Vincentius hier im Vergleich zur Feuermarter- oder Aussetzungsszene etwa um ein Viertel kleiner dargestellt wird. Platzmangel angesichts der Menge der Beteiligten könnte ein Grund dafür sein, doch ist auch nicht auszuschliessen, dass darauf eine perspektivische Sichtweise aus grösserer Distanz zur Darstellung kommen sollte, ein Motiv das bei der Seebestattung zu bemerken ist und vermutlich auch bei der Verbannung des Valerius zur Anwendung gekommen sein könnte. Denkt man sich die Szene überdies farbig, das heisst in diesem Fall überwiegend mit blauen, etwa zur Feuermarter stark kontrastierenden Farbtönen gefasst, wäre

der perspektivische Effekt vollkommen (von blossem Auge sind freilich keine Farbreize zu entdecken).

Hauptthema dieser letzten Szene ist das feierliche Begräbnis des Vincentius in einem neu erstellten, ihm zugeeigneten Mausoleum, dessen Vollendung die ansässige Christengemeinde ebenso beflügelt wie wohl auch in Zukunft weiter gedeihen und das Rabenpaar auf einer noch leer stehenden Säule rasten lässt. Der nun in falten-



Abb. 9 Bestattung des Heiligen zur See. Detail der Vincentiustafel.

reiche Tücher gehüllte Märtyrer wird mitten im Bautrübels von zwei Helfern, wohl Geistlichen, über der schon vollendeten Krypta des Neubaus in einen Sarg gebettet. Ein weiterer Geistlicher, augenscheinlich höheren Ranges, segnet

den Beigesetzten mit Weihrauch und Kreuz. Wer anders wird es sein als der exilierte, an neuem Ort nach Kräften wirkende Valerius? Wie auch sollte man in einer Kathedrale die legendäre Verbannung eines an sich lauterer Bischofs auf sich beruhen lassen? Die wohl als polygonal zu denkende Grabkapelle hat im Vergleich mit den übrigen Arkadenarchitekturen des Reliefs eine betont eigene, abgestuft konzentrierende Note: Ihre frontale, rundbogige

genen Kapellenwände verlieren sich im Dunkel oder im Gewimmel der Bergenden und Bauenden. Die Analogie mit dem zweimal eingesetzten, extrem akzentuierten Kerkerturm beruht auf dem expressiven Gegensatz von dessen undurchdringlich verschlossenen Frontseiten zu den sparsam eingesetzten Öffnungen in den Flanken, durch welche sich die entscheidenden Bewegungen – hinein oder hinaus – ereignen.



Abb. 10 Bergung der angeschwemmten Leiche und Begräbnis des Heiligen in der neu errichteten Grabkirche. Detail der Vincentiustafel.

Säulenarkade hebt zwar als Rahmen das zentrale Geschehen der Grablegung hervor, dennoch wird sie teilweise verdeckt vom betont provisorisch angehobenen Sargdeckel. Die seitlich anstossenden, ebenfalls von Arkaden getra-

Die ursprüngliche Grösse der Tafel

In der Gesamtlänge muss das Mindestmass des versuchsweise ergänzten Vincentiusreliefs, wie erwähnt, ein Vielfa-

ches des nur unmerklich schwankenden Elementgrundmasses (24 cm) der in die Kopfleisten der beiden Bildzonen eingelegten Metallstreifen (der vermutlichen Schriftbänder) betragen haben. Für die Breite allfälliger senkrechter Seitenbänder verfügt man nur über das von der Aposteltafel gegebene Mass (zirka 5,2 cm). Unter diesen Bedingungen wäre das Relief nicht kürzer als ungefähr 270 cm gewesen, jedenfalls zu gross für ein Altarfrontale. Das niedrigere

Figurationen mehr Luft und Raum. Die merkliche stilistische Bandbreite «Valence/Champagne» lässt an eine eigentliche, primär lokale Schule denken, die am ehesten im erzbischöflichen Vienne zentriert war. Eine 1095 feierlich begangene Weihe der Kathedrale von Valence kann für das eine vergleichbare Portal einen terminus ante quem geben.¹¹ Der feinere Schliff der beiden Baslerischen Reliefs dürfte dem Standort im Innern der Kirche, hauptsächlich jedoch



Abb. 11 Die Namen der Apostel. Detail der Aposteltafel.

Höhenmass der Aposteltafel (106,5 cm statt 124, erhaltene originale Länge 152,5 cm) erlaubt, wenn überhaupt, keine einfache Anreihung.

Zur Entstehungszeit des Reliefs

Die äusserst umstrittene Datierung des Reliefs ist eine Folge ihrer kaum je bestrittenen stilistischen, damit aber auch inhaltlichen Nähe zur Antike. Einen Weg, das Mittelalterliche genauer, das heisst auch datierend herauszufiltern, bietet wohl zuerst die Analyse der Schrift; ersatzweise dargeboten am Beispiel der in jeder Beziehung nahe stehenden Aposteltafel, das heisst der in den Stein ihrer Platte gehauenen sechs Apostelnamen (Abb. 11). Deren einzige genauer datierende Untersuchung⁷ schlägt die «6.–8. Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts» vor. Es wäre dies die Zeit der Bischöfe Beringer (1057–1072+) und Burchard (1072–1107).

Nur zwei stilistisch näher verwandte romanische Skulpturenensembles haben sich bisher finden lassen.⁸ Es handelt sich um den Türsturz des Westportals am nördlichen Querhausflügel der Kathedrale Saint-Apollinaire von Valence⁹ und um drei Türstürze in der Westfassade der einstigen Prioratskirche Saint-Pierre von Champagne.¹⁰ Alle vier Reliefs verfügen bis in Nuancen über den unverwechselbaren antiken Motivaturschatz des Vincentiusreliefs, unterscheiden sich aber von diesem in Machart und Stimmung sowie, logischerweise, besonders deutlich in der Komposition. Das hektische Temperament des Meisters von Valence häuft in seiner Darstellung der Anbetung der Könige gleichsam vorwärts stürmend brillante, körperbetonte Effekte, die heute allerdings der Schäden wegen zu flackernd wirken. Anders verfährt der Meister von Champagne. Er hält das Relief deutlich flacher und lässt seinen Gestalten und

einer in allen Belangen vertiefteren Antikennähe zu verdanken sein, was aber nicht einer zeitlich grösseren Nähe gleichkommen muss, jedoch durchaus kann.

Um einen glaubhaften Quellhorizont der wesentlichen Qualitäten des motivisch aufgrund seiner Thematik ergiebigeren Vincentiusreliefs zu finden, muss man um Jahrhunderte und meist auf andere Medien zurückgreifen. Die mit den Frauen am Grab verbundene Himmelfahrt Christi auf der um 400 entstandenen sogenannten Reider'schen Tafel (Abb. 12)¹² zeigt in Elfenbein eine Formsprache und Komposition, die in der – gewiss ungewöhnlichen – Szene der Seelenrettung und Aussetzung des Vincentius nahezu unmittelbar nachzuhalten scheint. Es frappiert auch Motivisches, etwa der hinter dem Grabbau aufwachsende elegante Baum mit dem Beeren pickenden, rabenartigen Vogelpaar. Bereits ein karolingischer Ableger des untern Teils der Reider'schen Tafel entfernt sich von deren Stileleganz.¹³ Doch der Schnitzer des Einbandreliiefs des Psalters Karls des Kahlen verleiht dem nackten toten Uria «wieder» die Gelöstheit des toten Vincentius.¹⁴ Demzufolge wäre eine sprunghaft fürstliche Tradition, ob weltlich oder kirchlich, zu erwägen, die nur sporadisch in handwerklich weiterführendem Milieu Fuss gefasst hat; das heisst in diesem Fall: im von der römischen Antike deutlicher als Basel geprägten mittleren Rhonetal.

Vincentius in Basel

Im Umfeld des hochmittelalterlichen, zur Erzdiözese Besançon gehörigen Bistums Basel ist der ohnehin früh- und weitverbreitete Vincentiuskult in einigen allenfalls für das Relief bedeutsamen Zusammenhängen nachzuweisen: wohl zuerst in St. Blasien, wo man die Jahrzeit des Basler Bischofs Theoderich (1040–1056?) zusammen mit jener des

Hauptstifters Reginbert feierte;¹⁵ ferner im benediktinischen Jurakloster Beinwil (nach Hirsauer Tradition 1085 gegründet).¹⁶ Für das Basler Münster ist kein Vincentiusaltar dokumentiert und seine ausdrückliche, schriftlich festgehaltene Verehrung erst im 14. Jahrhundert hinreichend belegt. Dies muss handfeste Gründe haben.



Abb. 12 Die Frauen am Grabe und Himmelfahrt Christi. Mittelteil einer Diptychontafel aus Elfenbein. Rom, um 400. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Der ursprüngliche Standort der Tafeln

Da kaum zu bezweifeln ist, dass Apostel- und Vincentiusrelief zur gleichen Werkgruppe gehören und somit im Chorbereich zu lokalisieren sind, bieten sich zunächst, mit der Prämisse, dass der triumphalen Erscheinung Christi die

Hauptachse des Münsters gebühre, zwei generelle Lösungsvorschläge an, jedoch wohl nur theoretisch. Denn auf der Goldenen Altartafel des Hochaltars erreicht Christus nur etwa drei Viertel der Statur der steinernen Apostel. Also dürfte diesen als Vertikalachse nur jene des Kreuzaltars verblieben sein und damit die Westseite der Vorderen Krypta. Diese trug die Plattform, auf der sich das Domkapitel zu versammeln pflegte. Sie war mindestens drei Meter¹⁷ über das ursprüngliche, chronologisch zugehörige Mittelschiffniveau des Langhauses gehoben und brauchte selbstverständlich Brüstungen. Mit breiten, seitlich angeordneten, in die Tiefe herabführenden Treppen gewann die Kryptawestfassade ungefähr 1,8 weitere Höhenmeter, die Brüstungen ungerechnet. Die verschlossene Fassadenmitte (fraglos für einen davor stehenden Kreuzaltar bestimmt) gab den Rhythmus «2:1:2» in der Horizontalen, zugleich die Fünffzahl der Schiffe im Kryptaraum ankündend. An den beiden Seitenfassaden waren die vier Arkadenschritte des Inneren mittels kleiner Fenster und wohl eines einzigen Treppenzugangs angedeutet. Insgesamt bot die Vordere Krypta den Anblick eines aus Grufttiefe ins Licht aufsteigenden zentralen Sanktuariums (in der hochromanischen Bauperiode unvergleichlich kühn und einmalig auf das Chorbau ausgelehnt). Denkt man sich nun die Apostel- und ihre natürliche majestätische Mitte als axial angeordnete Krönung der auf das Mittelschiff des Langhauses ausgerichteten, quasi in der Tiefe verankerten Westfassade der Vorderen Krypta, so bleibt wohl kaum ein prinzipielles Bedenken. Es sei denn, man frage sich, weshalb Petrus, der die auf der erhaltenen Tafel versammelte Hälfte der Apostel anführt, sich entgegen den üblichen Darstellungen der linken Seite Christi nähert, mithin Paulus den Vorzugsplatz unter der Segenshand des Erlösers überlässt.

Dreimal hat das in Basel oft anzutreffende salische Herrscher-geschlecht, das heisst vor allem Heinrich III. und seine Gemahlin Agnes, einen Papst mit dem Papstnamen Clemens portiert; erstaunlicherweise nur einmal erfolgreich, nämlich jenen zweiten dieses Namens (Suitger, Graf von Morsleben und Hornburg, 1046–1047). Der erste Clemens (Papst von 882–97?) galt als Schüler, Mitstreiter des Apostelfürsten Paulus, was dessen Auszeichnung im Rahmen der Apostel- und Tafeln erklären könnte.¹⁸ Mehr noch: Die zumindest im technischen Sinn nachträgliche Hauptinschrift der Goldenen Altartafel des Basler Münsters kulminiert bei der Anrufung des Höchsten mit «... CLEMENS MEDIATOR USIAS». Heinrich III. stiftete für sich und seine Gemahlin Agnes von Poitou, postum für seine Eltern, Konrad und Gisela, sowie für einen in der Vorderen Krypta begrabenen Bischof Bruno, gemeint ist wohl der am 27. Mai 1045 verstorbene Würzburger Bischof des Namens, eine Jahrzeit.¹⁹

Beidseits der in der Fassadenachse auf schätzungsweise 4,5 m entfaltenen triumphalen Dreiergruppe fänden theoretisch sowohl das 2,7 m lange Vincentiusrelief wie ein gleichlanges Gegenstück Platz. Die addierten Längen (9,9 m) wären auch mit zusätzlichen Gliederungen auf der nahezu 12 m breiten Westfassade der Vorderen Krypta unterzu-

bringen gewesen. Die Heiligenzyklen hätten allerdings auch an den beiden Nebenseiten der Vorderen Krypta keineswegs verloren gewirkt. Damit eröffnet sich eine Möglichkeit, deren Fundort und Schädigung zu erklären: Sie verblieben «1280» an ihrem alten, exponierten Platz und erlitten ihre Schäden möglicherweise im grossen Erdbeben von 1356.

Eine Frage bleibt noch: Wo standen – abgesehen vom Kreuzaltar – die zugehörigen Altäre? An der Ostwand der,

wie angedeutet, fünfschiffigen Vorderen Krypta können noch zwei freie Stellen in Erwägung gezogen werden. Die Mittellachse gehörte nachweislich dem Evangelisten Johannes.²⁰ Die beiderseits flankierenden Schiffe öffneten sich vermutlich seit jeher zur Hinteren Krypta, doch die jeweils äussersten Schiffe mündeten an einer Wand, andeutungsweise mit einer gerundeten Nische verbunden und heute (seit dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts?) mit den Durchgängen zur Hinteren Krypta gekoppelt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Staatsarchiv Basel. Falk. E 47 und 48. Abgebildet bei ELLEN J. BEER, *Die stilistische Herkunft der Apostel- und der Vincentius-tafel im Münster zu Basel, unter Benutzung nachgelassener Papiere und Notizen von Otto Homburger*. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 36, Köln 1974, S. 23–64.
- ² Verpflanzung aufgrund des charakteristischen Mörtels zu datieren.
- ³ Spätestens 1924 zumeist, aus puristischen Gründen, entfernt.
- ⁴ Der Vincentiuskult ist für das Münster, abgesehen vom Vincentiusrelief, relativ spät überliefert. Immerhin ist die Existenz einer Vincentiuskapelle samt Kaplan namens Burchard Jüdeli in einem heute nahezu spurlos verschwundenen Prälatenhof am sogenannten Spittelsprung gesichert (heutige Adresse: Münsterberg 7). PAUL BLOESCH, *Das Anniversarbuch des Basler Domstifts*, Basel 1975, S. 99, zum Datum 22. Januar, Tag des Vincentius, besonders (duplex) zu feiern. Der erste urkundlich (1097–1103) belegte Basler Domdekan: Ozo/Hugo.
- ⁵ Das Rabenpaar erscheint, abgesehen von ihrem wohl prägenden und vermutlich zuerst belegten Vorkommen im Alten Testament (Noah, Elia), schon früh in europäischen Breiten. Der Zusammenhang mit dem keltischen Gott Lug und dem anklingenden keltischen Wort für Rabe (die anscheinend beide dem noch in römischer Zeit kultisch bedeutenden Lugdunum/Lyon den Namen gegeben haben) wohl relevanter als jener mit der germanischen Gottheit Odin (wo man immerhin, wenn auch spät – um 1000 n.Chr.? – überliefert, die biblische Rolle des Raben als Kundschafter, Boten, Helfer und so weiter wiederfindet). Belangreicher für das Basler Relief dürfte die Rolle des Rabenpaares in der Meinradsvita sein (um 900 auf der Reichenau formuliert).
- ⁶ Den zwei Raben entspricht oben, in nahezu gleicher Position, der spendende Engel in der Szene der Feuermarter; den beiden leicht schräg geblasenen Masten des Boots antworten die streng senkrechten Turmkanten; dem rigid eingepackten Toten ist der geknickte, aber nicht gebrochene Eingetürmte entgegengesetzt.
- ⁷ CARL PFAFF, *Epigraphisches zur Basler Aposteltafel*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 74, Basel 1974, S. 69–79. – Dazu, auch, mit gründlicher Darstellung der Forschung: WILFRIED KETTLER, *Corpus inscriptionum medii aevi Helvetiae*, Band III, Freiburg/Fribourg 1992, S. 68–70.
- ⁸ Otto Homburgers Fund wurde dank ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 1) einer breiteren Leserschaft bekannt gemacht.
- ⁹ M. LE CHANOINE PERROT / NOËL THIOLLIER, *La Cathédrale de Valence*, in: Congrès archéologique de France 86, 1923, S. 227–248, besonders S. 243–245.
- ¹⁰ LAURENCE CABRERO-RAVEL, *L'Eglise Saint-Pierre de Champagne*, in: Congrès archéologique de France 150, 1992, S. 49–60.

- ¹¹ Dessen besser erhaltenes Gegenstück (am südlichen Querhausarm) zeigt einen sehr anderen, gewissermassen «romanschen» Stil; den Sturz, mit der wunderbaren Brotvermehrung, könnte man sich in der Nähe von Cluny III vorstellen, also in den Jahrzehnten unmittelbar vor der Jahrhundertwende, jedenfalls kurz vor dem überlieferten Weihedatum der Kathedrale von Valence. Damit wäre deren antikisierender Sturz entweder einem anderen Herkommen des Bildhauers zuzuschreiben oder auch einer etwas früheren Entstehungszeit.
- ¹² DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Berlin 1978, S. 22 und 180 (Kat.Nr. 11).
- ¹³ DANIELLE GABORIT-CHOPIN, (vgl. Anm. 12), S. 54 und 188, Abb. 45 (Kat. Nr. 48: «Hofschule Ludwigs des Frommen, um 830»).
- ¹⁴ DANIELLE GABORIT-CHOPIN (vgl. Anm. 12), S. 189, Abb. bei Kat.Nr. 54: «Palastschule Karls des Kahlen, vor 869».
- ¹⁵ In der zweiten 1195–1108 erbauten Klosterkirche stand sein Altar unmittelbar hinter dem Hochaltar.
- ¹⁶ Als Schirmherr urkundlich erst 1152. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn*, 3: Die Bezirke Thal, Thierstein und Dorneck, von GOTTLIEB LOERTSCHER, Basel 1957, S. 150. – Einer der Gründer war als Graf von Saugern auch bei der Dotierung des 1083 vom Basler Bischof Burchard (von Fenis, 1072–1107) dem Mutterkloster Cluny anvertrauten St. Alban in Basel involviert. Der gleiche Bischof Burchard übernahm nach dem Tod seines Bruders Cuno, Bischof von Lausanne (zirka 1090–1103/5), die Einrichtung des mit Mönchen aus St. Blasien beschickten, zwischen Bieler- und Neuenburgersee angelegten Klosters St. Johannsen; der Vincentiuskult dürfte dort kaum gefehlt haben. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Landband 2: Der Amtsbezirk Erlach, Der Amtsbezirk Nidau Teil 1, von ANDRES MOSER, Basel 1998, S. 127–128.
- ¹⁷ Da die Publikation der ergiebigen Grabungen der 1960er Jahre noch aussteht, sind die Masse der Taf. VI (Längenschnitt) der Planmappe KARL STEHLINS, *Baugeschichte des Basler Münsters*, Basel 1895, dort S. 46ff. (Wiedergabe der kurz vor dem Abbruch gefertigten Aufnahmepläne Christoph Riggenbachs), übernommen, wie auch von HANS RUDOLF SENNHAUSER, *Zum Abschluss der archäologischen Untersuchungen im Münster*, in: Basler Stadtbuch zum Jahr 1974, S. 81–100.
- ¹⁸ Heinrich IV. setzte 1080 Wibert, den Erzbischof von Ravenna (+1100), als «Gegenpapst» weitgehend durch, wieder mit dem Papstnamen Clemens (III.).
- ¹⁹ RUDOLF WACKERNAGEL, *Geschichte der Stadt Basel*, erster Band, Basel 1907, S. 26. Vgl. besonders PAUL BLOESCH (vgl. Anm. 4), S. 112.
- ²⁰ PAUL BLOESCH (vgl. Anm. 4), zum 11. Nov. Dantur ...capellano altaris s.Johannis ewangeliste in cripta anteriori...

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–11: Fotos Erik Schmidt, Basel.

Abb. 12: Repro aus DANIELLE GABORIT-CHOPIN (vgl. Anm. 12), S. 22, Abb.14.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Versuch, die Lücken im fragmentarisch überlieferten Vincenzusrelief im Basler Münster zu erkennen und zu schliessen, will Zugänge zu dessen gestalterischen Qualitäten freilegen. Dass das Martyrium des Protagonisten, die von Opferbereitschaft und Hartnäckigkeit geprägte Entwicklung seines Wesens mit antikisch humaner Sensibilität dargestellt ist, hat man seit jeher bewundert. Dass aber seine Schicksale in expressive Parallelen eingeflochten sind, konnte angesichts der ungeklärten Lückenhaftigkeit der Bildabfolge bisher noch kaum ein Thema sein. Die vorliegenden Hypothesen und vorgeschlagenen Ergänzungen ergeben nun vollständigere Analogien der Schauplätze, städtische zunächst (mit einem entscheidenden Ausblick), dann ländliche, schliesslich maritime und endlich überseeische; dem tröstenden Engelspaar folgt parallel das irdischere Rabenpaar bis zur Bestattungsszene am Ende der Bildfolge; die Rollen der Herrscherknechte ändern sich: Aus den Folterknechten werden zum Schluss sorgsame Begleiter des Toten, und rund um die abschliessende Grablegung des Märtyrers errichten Handwerker einen Bau für die Zukunft: soziale Einsicht in einem höfischen Umfeld des späten 11. Jahrhunderts, in dem stilistisch und thematisch bewusst christlich-römische Anfänge evoziert werden?

RÉSUMÉ

La tentative de repérer et de combler les lacunes dans le relief de saint Vincent, qui nous est parvenu à l'état fragmentaire, se propose de mettre en évidence les qualités formelles de cette œuvre. Le fait que le martyr du protagoniste et l'évolution de sa personnalité, marquée par l'abnégation et l'obstination, aient été représentés avec une sensibilité empreinte d'une humanité antique, a suscité de tout temps l'admiration. Mais le fait que son destin soit entremêlé de parallèles éloquentes n'a guère été un sujet de réflexion jusqu'à ce jour, et ce en raison du caractère lacunaire inexpliqué du développement iconographique du motif. Les hypothèses formulées dans la présente contribution et les compléments proposés permettent désormais d'établir des analogies plus précises entre les contextes de représentation, d'abord urbains (avec une perspective déterminante), ensuite ruraux, et finalement maritimes voire d'outre-mer; le motif du couple d'anges consolateurs suit en parallèle celui, plus terre à terre, de la paire de corbeaux jusqu'à la scène finale de l'enterrement de Vincent; les rôles des dominateurs changent: les bourreaux finissent par se transformer en des accompagnateurs attentionnés du défunt, et autour du tombeau du martyr des artisans érigent une construction pour l'avenir: peut-être une allusion sociale à un contexte courtois de la fin du XI^e siècle, dont les éléments stylistiques et thématiques évoqueraient consciemment les débuts de la chrétienté romaine.

RIASSUNTO

Il tentativo di interpretare e di colmare le lacune nei frammenti del ciclo iconografico della Cattedrale di Basilea dedicato a San Vincenzo, ci obbliga a illustrarne le qualità raffigurative. Il martirio del Santo e lo sviluppo del suo carattere, contraddistinto dalla disponibilità al sacrificio e da caparbia, sono raffigurati con sensibilità umana d'altri tempi e, per tale motivo, sono da sempre stati oggetto di ammirazione. Tuttavia, la constatazione che, al contempo, il ciclo riproduca anche importanti aspetti paralleli non ha mai potuto essere documentata proprio a causa dei vuoti che contraddistinguono il ciclo. Le ipotesi sollevate e le integrazioni proposte nel saggio permettono ora di collocare tali aspetti in un contesto più preciso. Da un lato gli scenari: urbe, campagna, mare e, infine, oltremare. Dall'altro, la coppia di angeli consolatrice seguita da una coppia di corvi. Le due coppie percorrono il ciclo iconografico fino alla fine, quando i bravi dei potenti diventano prima i carnefici del Santo e poi lo depongono con cura nella tomba, attorno alla quale degli artigiani costruiscono infine il suo mausoleo.

SUMMARY

By attempting to define and fill the gaps in the surviving fragments of the Saint Vincent relief in the Basel cathedral, the present study seeks to provide clues and further access to the design of the representations. The relief has long been admired for the humane and sensitive way in which antiquity represented the martyrdom of its uncompromising and self-sacrificing protagonist. However, the fact that his suffering was interwoven with expressive parallel narratives has not been addressed because of the gaps in the pictorial sequence. Hypotheses and additions are proposed that offer more complete analogies of the locations, first in cities (with a panorama), then in the countryside, later at sea and finally overseas; the comforting pair of angels runs parallel to the more profane pair of ravens until the end of the sequence that shows the burial; the roles of the knaves change from tormentors to gentle escorts of the dead martyr. In conclusion, all around the burial of the martyr, craftsmen are depicted, erecting a building for the future.