

Zum neu entdeckten Wandbild in der Basler Peterskirche

Autor(en): François Maurer

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1963

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/c95c3874-9826-45ce-93a9-3f9f05b079b5>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Zum neu entdeckten Wandbild in der Basler Peterskirche

Von François Maurer

Von allen Grabnischen der Leutkirche zu St. Peter, d. h. des dem Laien zugänglichen Teils des Kirchengebäudes, dürften die beiden vornehmsten jene gewesen sein, die dem Lettner am nächsten waren, denn dort stand die Mehrzahl der Altäre. Die neulich freigelegte Nische im südlichen Seitenschiff ist eine der beiden. Ihre Rahmensteine sind zusammen mit der umgebenden Mauer aufgerichtet worden, das Grabmal ist also zugleich mit dem Langhaus geplant und ausgeführt worden, jedenfalls vor dem Jahr 1395. Dennoch unterwirft es sich in keiner sichtbaren Weise der umgebenden Architektur, einer Arkaden- oder Fensterachse etwa. Wer durch die gegenüberliegende Tür des nördlichen Seitenschiffs eintrat, konnte es mit einem einzigen Blick erfassen.

Auf der heute als rohe Mauer endenden niederen Nischenbank lag ursprünglich die verlorene, wahrscheinlich mit dem Wappenschild des unbekannten Toten geschmückte Grabplatte. Dessen Schild dürfte über der nun im Gewölbe der barocken Empore (1686 davorgebaut) verborgenen Nischen spitze wiederholt gewesen sein. Der Nischenrahmen trat ursprünglich vor die Wand. Seine Bruchstücke fanden sich in der Nische vermauert. Auf Konsolen stehend, sonderte er sich, seiner breit auf die Wand gefächerten Krabben ungeachtet, dank seines doppelt gekehlten Birnstabprofils scharflinig von der Umgebung ab. Die steile Führung seines Spitzbogens sucht keine Gemeinschaft mit jener der gleichzeitigen Arkaden des Mittelschiffs oder des Lettners. Die Nische war wie ein Fenster von Maßwerk vergittert. Wie, d. h. mit welchem Grad der Zufälligkeit, einst das vom Nischenrahmen mittels vorspringende Nasenpaar, das seinerseits von feineren,

gleichfalls durchbrochenen Zacken gesäumt war, die auf den beträchtlich tiefer liegenden Nischengrund gemalten beiden Bilder überdeckte und zerschnitt, ist nur ungenau zu rekonstruieren; der kleeblattförmige Bildausschnitt war ja ohnehin zufolge des Abstandes zwischen Maßwerk und Bildfläche nie festgelegt, verschob sich je nach dem Standort des Betrachters. In einer nahezu barocken Weise war so deutlich gemacht, daß die Bilder jenseits der eigentlichen Raumwand sind, wenn auch das Gemälde selbst wie ein Tuch — dazu paßt der gemusterte Grund — auf die Nischenform zugeschnitten und gesäumt ist und kein Teil der dargestellten Sachen und Gestalten «hinter» dem Saum verschwindet. Das Nischenbild ist also weder ganz als «Glasgemälde» — entrückt — noch ganz als «Tapisserie» — entfernbar — hingestellt.

Architektur und Bild verhielten sich beim vermutlichen Grabmal des Hartmann Rot († 1416) in der Basler Barfüßerkirche sehr ähnlich, doch folgten dort die Umrisse der neben der zentralen Kreuzigung angebrachten Sakramentsbilder merkwürdig auszipfelnd dem Maßwerk, war dieses mit andern Worten nicht mehr das unüberwindliche Gitter vor der heiligen Welt wie bei einigen völlig fensterhaften Grabmälern der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Heiliges Grab zu St. Leonhard, 1343; Grab der heiligen Euphrosyne in der Klingentaler Klosterkirche, Anfang 14. Jh.).

Schon der Inhalt scheidet in Haupt- und Nebenbild. Das eingeengte und halb verborgene, seines ungewöhnlichen Themas wegen schwer verständliche (und nur zur Hälfte erhaltene) obere Bild gibt den Auftakt. Christus ist entkleidet und soll ans Kreuz genagelt werden. Noch steht er — gebückt — und sind seine Hände kreuzweise gefesselt; sie hängen reglos, sind stumm wie das Gesicht; diesem gilt die ganze Wut des geckenhaft gekleideten Folterknechtes, der, mit dem rechten Bein gegen den Bauch des ihm Ausgelieferten sich stemmend, diesen an Bart und Kopfhair reißt. In den blutunterlaufenen Augen des Schergen glimmt die angstvolle Frage, weshalb aus diesem Siebenmalklugen nicht der übliche Schmerz oder Trotz herauszuzerren und zu treten ist, weshalb seine Quälkunst diesem Wehrlosen unterliegt. Rechts stehen zusammen-

gedrängt zwei zerbrechlich zarte Gestalten, eine davon ist Maria. Am Boden liegen die Dornenkrone und das Kreuz.

Christus ist tot. Sein in Todesruhe entspannter Leichnam schwebt — wer hält ihn? — über dem schwarzen, rechteckigen Loch des grausteinernen Sarges, der nahezu die ganze Bildbreite einnimmt. Die Hautfarbe ist erbleicht, das Blut zäh oder braun getrocknet. Die rechte Hand liegt mit geschlossenen Fingern wie ein frierender Vogel da. Hinter dem Sarg stehen vier heilige Frauen. Maria umfängt Oberkörper und Hals des Sohnes und drängt ihr lebendiges Gesicht an das unberührte tote; die zweite Frau — ihre hellen Haare rinnen nach allen Seiten — küßt die mit leichten Fingern etwas gehobene Linke Christi; die ältere dritte Frau ringt die Hände; die letzte, ungestüm jung, verwirft die Arme, hebt das Kinn; ihre strähnigen Haare fliegen. Zu Häupten des Toten versucht Johannes, seine Erregung, die ihn die Arme hochwerfen lassen will, zu bändigen, indem er die Finger ineinander schlingt. Zu den Füßen beugt sich ein Glatzkopf mit merkwürdig beobachtendem Blick, wohl Nicodemus. Mit sanften zitterigen Greisengebärden klagt ein Weißhaariger am rechten Bildrand. Die beiden Männer hinter Maria, der würdigere wohl Joseph von Arimathäa, fliehen — zeigend, hantierend — in vergebliche Geschäftigkeit. Das ganz vorn auf der Stufe kniende Stifterpaar vermag gerade über den Rand des Sarkophages zu schauen. Seine Wappenschilder sind nicht mehr zu lesen; sie kehrten in der Nischenleibung wieder, sind aber dort vom dutzendfach wiederholten, vielleicht zu einer zweiten Bestattung gehörenden Efringerwappen überdeckt.

Die obere Szene, dieser satanische Tanz unmittelbarster, barfäustiger Folterwut, scheint sich bezeichnenderweise nicht auf eine vorhandene Bildform zu stützen oder nur insofern, als der Meister von dem längst geprägten Bild der Geißelung ausgeht, eigentlich nur auf deren «Werkzeuge», Geißeln und Säule, verzichtend. Die gebückte Haltung des nackten oder nahezu entblößten Christus findet sich wieder in den allerdings zumeist jüngeren Szenen des Ecce homo und der Entkleidung. Alt und vertraut ist dagegen die Bildtradition der Grablegung. Schon früh sind die beiden ursprünglich allein

auf tretenden Träger des Leichnams, Joseph von Arimathäa und Nicodemus, von den um den Toten Klagenden, von den Marien und Johannes mehr oder weniger in den Hintergrund gedrängt worden, hat sich mit andern Worten die byzantinische Beweinung, die in Basels Nähe spätestens seit dem Ende des 12. Jahrhunderts (*Hortus deliciarum*) bekannt war, durchgesetzt, nirgends mehr als in Italien und bei keinem so sehr wie beim Sienesen Simone Martini. Daneben traten allerdings — wohl aus überwiegend formalen Gründen — immer wieder die beiden Helfer hervor, so etwa im Passionsfenster zu Königsfelden (1320/1330), beim Fresko Pietro Lorenzettis zu Assisi (um 1340) und im Altar der Kartause Dijon (Jacques de Baerze 1391; damit hängen vermutlich die meisten Grablegungen der Westschweiz — Grandson, Onnens — vielleicht auch die aus Basel stammende fragmentarische Gruppe zu Hitzkirch zusammen). Die Ikonographie der Basler Grablegung folgte ganz dem von Simone Martini mit dem Täfelchen des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin um 1340 gewiesenen Weg. Einen weiteren Grund, den eigentlichen Vorgang der Grablegung zu vernachlässigen, demonstriert geradezu die «Grablegung» der Oswaldkapelle in Breite bei Nürensdorf (um 1340?): in die Höhe gehoben und ausgebreitet, wird der Körper Christi wie ein Kultgegenstand vorgezeigt. Das feierlich-monumentale Darbieten des Sarges und des Leichnams auf dem Basler Bild klingt endlich an die zu Basel seit dem 5. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstehenden plastischen (später auch gemalten) Heiligen Gräber an.

Sowenig die ganze Nische als Glied in das Kirchengebäude gefügt ist, will das Bildpaar als Teil oder Ausschnitt eines vollständigen Leidensweges aufgefaßt sein — könnte sonst die zwischen den beiden Ereignissen stattfindende Kreuzigung fehlen? —, noch will es — aus dem gleichen Grund — als deren eigentliche Summe gelten. Vielmehr bieten die beiden Bilder eine ganz bestimmte, aus dem Fluß des Geschehens herausgenommene Seite der Passion der verharrenden Andacht des Gläubigen dar. Im gleichen Sinne verschleiern die Seltenheit des Folterbildes und das Zurückdrängen der Handlung im Todesbild den Zusammenhang mit der Folge der Ereignisse.

Schon der Malgrund, licht ockerbraun getönt, ist Farbe. Darauf sind die Gestalten und Gegenstände als farbige Massen aufgetragen. Wenn immer möglich sind durchlaufende Linien vermieden; mit allen Mitteln sind etwa der Saum und das diagonale Netzmuster des Hintergrundtuches aufgelöst; oft sind die durch den Faltenwurf unterbrochenen Streifen des Leinentuchs nicht von dem herabrinnenden Blut zu unterscheiden usw. Hart und kalt setzen sich nur die Kanten des Steinsarges durch. Immer wieder verschwimmen, durch die Art der Modellierung bedingt, die Körperumrisse. Auch die scharf vom allein ganz flächenhaften Grund abgehobenen Silhouetten der Gestalten und Gegenstände gewinnen kein eigenes Leben, sind bloß Grenzen zwischen nahen Körpern und wandellosem, selbstleuchtendem Purpur irgendwo. Stufenlos hebt ein gleichmäßig sich verbreitendes Licht die Wölbungen aus den dunklern Grundflächen; es entspricht weitgehend den natürlichen Lichtverhältnissen, welche das «fin erhaben gold» (so im Vertrag für die Basler Elendkreuzkapelle, 1418), d. h. die plastisch aufgesetzten Bogen und Blüten der Heiligenscheine, der stoffschmückenden Metallplättchen, die Ketten der Panzer- und die Wappenschilde nicht anders formen; deren ursprünglicher Metallüberzug (Gold und Silber) verwirrte die Lichtstrahlen zu unbegreiflichem Schimmer. Die Fältelung der Gewänder war dem Maler in einem für die Zeit unerhörten Grade Nebensache. Keine schlängelnden Säume, keine schwungvollen Faltenbahnen oder gebündelten Röhrenfalten, nur spärlich tauchen kurze Faltenrücken aus den Gewandflächen ohne genauer faßbare Enden und Formen. Die Volumina und Massen sprechen unmittelbar für sich selbst.

In hohem Grade beherrscht der Meister das Mittel der Verschiedenheit der Körperdichte; durchsichtige und dicke weiche Tücher, duftig sprühendes und verfilztes Haar, zarte Haut und harten Stein weiß er darzustellen. Gewisse Körper, Hände vor allem, scheinen sich vor den Augen des Betrachters aus dem Grund zu verdichten und ihre Aussage zu formen. Dementsprechend vermögen manche Körper sich nicht zu berühren, schweben gewichtlos nebeneinander, sind etwa die





Abb. 1 Wandbild in der Grabnische des südlichen Seitenschiffs der Peterskirche. Spätes 14. Jahrhundert. Ausschnitt der oberen Hälfte: Ein Folterknecht mißhandelt Christus. Links ist eine Frauengruppe und oben ein Engel durch das Gewölbe der Empore von 1686 verdeckt. Rechts der neuerdings vermauerte Ausbruch eines barocken Ovalfensters. Ursprüngliche Bildhöhe: 143,2 cm.

Abb. 2 Ausschnitt des unteren Bildes: Grablegung und Beweinung Christi. Im Vordergrund die Köpfe des knienden Stifterpaares. Maße des ganzen Bildes: 142 × 248,5 cm (links, unten und rechts beschnitten; links fehlt vor allem der Evangelist Johannes).

Abb. 3 Ausschnitt der Grablegung: Maria Magdalena (?) küßt die Linke Christi. Infrarot-Aufnahme.

Abb. 4 Ausschnitt der Grablegung: Die Gruppe zu Füßen Christi.

(Fotos: Peter Heman, Basel)





Füße der Alten zur Rechten des Sarkophages chaotisch durcheinander gewirbelt und streifen kaum den Boden. Zumeist aber sind die Körper rational in den Raum gesetzt. Sicher verkürzt sind beispielsweise die schräg vorgeneigten Gesichter, klar im Kreis gestaffelt die Frauen; ohne weiteres bewältigt ist das überaus kühne, in seiner verschraubten Kompliziertheit und eckigen Abruptheit nahezu spätgotisch anmutende Vortreten des Johannes.

Die elementare Art und Sparsamkeit der Mittel kommt zunächst dem Ausdruck der Menschengestalt zugute. Ohne Umweg werden die Blicke zu deren Haltung, Gebärde und Mienenspiel geführt. Die Hände vor allem geben den Ton an, in den die übrigen Ausdrucksträger, die ganze Gestalt, deren Alter, deren Gewandfarbe etc. fehlerlos einstimmen. Die so oft dargestellte Gebärde des Händeringens ist überzeugend mit einem verhärmten Frauengesicht und dem sonoren Farbklang Dunkelgrün-Weiß verbunden. Das frühlingshaft junge Wesen der Frau neben Maria erscheint im warmen Grün ihres Mantels, im Glanze der silberhellen Locken, in der spontanen Neigung des Gesichtes, im angedeuteten Kuß und der Handhaltung, die unbewußt empfindsam jene der hochgehobenen Hand Christi spiegelt. Das traditionelle Verwerfen der Arme bei der letzten Frau ist nicht bloß explodierender Schmerz wie bei Simone Martini etwa, es ist nuanciert zu ratloser Verzweiflung, dargestellt durch den Verlust der kontrollierten Bewegung, die ungreifbar schillernde Rockfarbe usw. Wie der Evangelist Johannes als ein ganz anderer männlich-zwiespältig den Schmerz bezwingt, geben seine Wendung, sein zurückgeworfener Kopf, die ineinander verschränkten Hände und das dennoch kaum gebändigte Zucken der Arme wieder. Die Rechte des Toten ist ganz Reglosigkeit, die Linke Zerbrechlichkeit, das gehobene Kinn ein gespenstisches Nolimetangere und die unbegreifliche schwebende Leichtheit des Körpers Entrückung.

Die Reihe der Trauernden zeigt, wie alle Gestalten der Grabnische durchdacht einfach zuerst und vor allem durch die menschlichen Verhältnisse geordnet sind: dem Toten am nächsten sind die stillsten, die lautesten am fernsten; die Ge-

bärden der letztern verlieren sich im Raum, ihr Blick sucht beim zufälligen Betrachter des Bildes Rat. Die Variationen und Kontraste der menschlichen Beziehungen bestimmen die formale Komposition. Der ganze Reichtum der Gefühle und Formenmotive ist, als Variation weniger Grundmotive aufgefaßt, in kraft- und sinnvoller Einfachheit auf das Ganze ausgerichtet. Doch ist dadurch nicht bloß das Wesen des Einzelmotives, einer Handgebärde etwa, als eines ins Ganze verwobenen Teils vergleichsweise zu erkennen, sondern darüber hinaus dessen Werden anhand der kontinuierlichen Variationsreihen (der Hände z. B.) zu erleben, so wie das Sichgestalten der Materie in der allgemeineren Schicht des Stils vorgeführt wird.

In Licht, Schatten und Dichte schwankend, sind alle Farbtöne — vom Gold abgesehen — von den drei Farben rot, grün und grau abgeleitet. Das Rot reicht — stufenweise vorgeführt — von Leichenblässe zu warmem Braun, das Grün hellt sich bis zum Türkisblau des Mantels Mariae auf, und das Grau oszilliert von Weiß zu Schwarz.

Die durch den Gegenstand gegebene hauptsächliche Schwierigkeit der Komposition, die nicht axiale, waagerechte Lage des Leichnams Christi erweist die Kunst des Meisters. Er vertuscht sie nicht wie so manche mit der Hilfe künstlicher Symmetrien, er hebt sie vielmehr hervor und benutzt sie gewissermaßen als Katalysator seiner Grundkonzeption, um das Geschehen als die Summe der Übergänge zwischen der harten, bewegungslos ruhenden Waagrechten unten, die Tod heißt (Grabplatte, Sarg), und einer senkrecht axialen Spitze oben, die Qual heißt (Hände und Kopf des gefolterten Christ, Nischenspitze), darzustellen. Der großflächige Leichnam löst die starre Basishorizontale behutsam in eine nach links ansteigende, vom Blick des zu Füßen Knienden förmlich verfolgte Diagonale auf. Die Reihe der durch Nimben ausgezeichneten Frauenköpfe senkt sich zusammen mit deren auf einer Linie aufgereihten Händen von rechts oben her zum gleichen Ziele, dem Kopf des toten Erlösers. Diese doppelte, sich beschleunigende und zuspitzende Bewegung nach links hin fängt erst Johannes im Ring seiner Arme auf, schneidet der Evangelist

als einzige ganz zu überblickende aufrechte Gestalt durch ihr schnelles und heftiges Vortreten ab, in vollkommenem Einklang mit seinem Wesen. Seiner Entschlossenheit ist der durch einen rotleuchtenden, zackigen Riß in der Figurenmauer abgesonderte chaotische Aufruhr der Formen (und Gemüter) bei den Alten ganz rechts entgegengesetzt.

Die aufschießende Bewegung des Folterbildes hebt sachte und gegenläufig an mit dem Fächer der Frauenköpfe unten. Der Kreuzstamm, das rechte Bein und der rechte Arm des Folterknechtes greifen zwar die flachen Diagonalen der Grablegung auf, biegen sie aber, mählich sich verkürzend, mannigfach erfinderisch nach oben, hart und demonstrativ etwa durch die steile Schräge der Kreuzarme. Weicher zerfasert sich in der Frauengruppe die vom Evangelisten Johannes darunter übernommene Senkrechte nach rechts hin. Die zur Mitte des Schmerzensgesichtes drängende Bewegung verkörpert sich völlig erst, aus den Figurenmassen gelöst und endlich dem Nischenbogen ganz parallel, in den gegeneinander gebeugten Rücken des Folternden und des Mißhandelten.

Das Echo des Meisters ist leichter zu fassen als sein Ursprung. Die massig und diffus vereinfachte Körperlichkeit, die verschiedene Dichte der Oberfläche, auch gewisse Einzelheiten (etwa die Form der klecksartigen Lippen) der wahrscheinlich kurz vor 1398 entstandenen Chorbilder zu St. Martin dürften von der Grablegung abzuleiten sein; manche Züge dort, die neue Härte der Linien und Farben, führen schon weiter zur plastisch wieder gefestigten und dramatischen Art der wohl zehn Jahre jüngeren Zibolnische der Peterskirche.

Die Zersetzung des linearplastischen Stils ist nach dem Erdbeben in Basel über mehrere, freilich nie einwandfrei zu datierende Stationen zu verfolgen. Die stämmigen und ohne jede Geziertheit handelnden und fühlenden Gestalten wie auch der fahle und konzentrierte Farbklang der Marienkapelle zu St. Leonhard kommen der Grablegung, die in dieser Hinsicht am weitesten geht, im Grunde am nächsten. Deren besondere Plastizität ist dank der erstaunlich verwandten Grabplatte eines 1388 verstorbenen Chorherrn von St. Leonhard

ungefähr mit der vermutlichen Bauzeit der Leutkirche zu St. Peter übereinstimmend zu belegen.

Der Schritt zu dem intensiven Gefühl, der nahezu persönlichen Würde der Menschen, der konsequenten und sparsamen genauen Verwendung der Mittel, d. h. auch zu deren überlegener Ordnung in eng verflochtenen Variationsreihen, dürfte allerdings nicht ohne die Kenntnis der toskanischen Kunst, jener des Simone Martini vor allem, möglich gewesen sein. Man möchte vermuten, eine Grablegung mit der Ikonographie des Täfelchens im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und dem monumentalen Stil der 1342 datierten Tafel in Liverpool habe den Anstoß zum Basler Wandbild gegeben. Seit der Reise des Basler Bischofs Otto von Grandson zur päpstlichen Residenz (1309) fehlte es den Baslern jedenfalls, wenn es dessen bedurfte, nicht an Gelegenheiten, die Spätwerke des Sienesen in Avignon mit eigenen Augen kennenzulernen. Dafür bürgt schon die Herkunft der Bischöfe Gerhard von Wipplingen (1309—1325), Johann von Châlon-Arlay (1325—1335) und Johann von Vienne (1360—1382).