

wenigstens für die Stadt Solothurn selber eine Anzahl von Reiströdeln erhalten, die die Zusammensetzung der Auszüge in die Mailänderkriege erkennen lassen und somit wirklich ein authentisches Bild der «Geführten» ergeben: die meisten Namen sind dabei als Zunftbrüder jeden Standes und Alters zu identifizieren, so dass wir also ein wirkliches Bürgerheer vor uns haben, keineswegs «abenteuernde Jungmannschaften aus den mindern Klassen», die ein neuerer Forscher als die Hauptträger der altschweizerischen Feldzüge sehen will; einige Jahrzehnte früher dürfte es kaum im wesentlichen anders gewesen sein.

Ein abschliessender Abschnitt beschäftigt sich schliesslich mit dem altsolothurnischen Volkstum und seinen Bräuchen im allgemeinen. Sie weisen auf einen uns Moderne in manchem fremdartig und widersprüchlich anmutenden Volkscharakter. Echte Frömmigkeit verband sich unvermittelt mit derbem Aberglauben; hervorstechend ist vor allem ein durchgehender Zug ungezügelter Wildheit und Roheit gegenüber andern, der sich aber sehr oft mit äusserster Empfindlichkeit gegenüber Übergriffen auf die eigene Person paarte.

Als Resultat der detailreichen und damit quellenmässig sehr wohlfundierten Untersuchung ergibt sich somit, dass die These vom unstaatlichen Kriegerstum für Solothurn nur in Ausnahmefällen tatsächlich zu belegen ist, dass vielmehr die staatliche Lenkung durchwegs dominiert. Zugleich erweist die Arbeit aber, dass die Fragestellung zwar nicht in der zunächst anvisierten, dafür aber in einer andern Richtung sich doch durchaus fruchtbar zeigt und eine Korrektur der traditionellen schweizergeschichtlichen Auffassungen begründet. Zum mindesten für Solothurn bietet sie Anlass, das Bild weniger des Kriegerstums, als vielmehr des spätmittelalterlichen Staates selber zu revidieren. Dieser Staat wird immer noch weitgehend von neuzeitlichen Vorstellungen her gesehen und beurteilt, und dies nicht zuletzt von denen, die im Gegensatz zu ihm ein unstaatliches Kriegerstum postulieren wollen. Die Untersuchung von Michael Schmid aber belegt nun, dass der spätmittelalterliche Staat selber sehr viel weniger «staatlich» war, als dies unsern modernen Staatsbegriffen entspricht. Er liess der persönlichen Initiative einen sehr breiten Spielraum und begnügte sich damit, die allgemeinen Direktiven der Politik zu geben und durchzusetzen; er bediente sich dabei auch ohne viele Rücksichten und Skrupel aller Mittel, die irgendwie Erfolg versprachen. Mit diesen neuen Erkenntnissen bildet die Arbeit somit eine sehr wertvolle und dankenswerte Ergänzung zu den bisherigen Forschungen über die solothurnische Politik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

H. Sigrist

Mitteilung der Redaktion

Während 5 Jahren hat der Solothurner Glasmaler Walter Kohler die Titelseite der «Jurablätter» mit seinen meisterhaften Holzschnitten geschmückt und damit das Gesicht unserer Zeitschrift geprägt. Wegen Arbeitsüberlastung muss er dieser schönen Tätigkeit leider entsagen. Mit uns bedauern sicher die meisten Abonnenten das Ausscheiden unseres sehr geschätzten Mitarbeiters, der uns nie verlassen hat, auch wenn das Sujet noch so spät eintraf. Wir danken Herrn Kohler für seine wertvollen Beiträge zur Gestaltung unserer Hefte und wünschen ihm in seinem Beruf als Glasmaler weiterhin viel Erfolg.

G. Loertscher

Mittelalterliche Wandmalerei in und um Basel

Von ERNST MURBACH

Wir können uns kaum eine Vorstellung von der Buntheit eines spätmittelalterlichen Kirchenraumes machen. Der Bildersturm, der Zerfall durch die Zeit und bauliche Veränderungen haben wahrlich wenig genug von der malerischen Ausschmückung der Wände übrig gelassen, die mit der beweglichen Ausstattung eine farbenreiche Einheit bildete. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die damaligen Generationen auch nicht ganz unschuldig an dieser Situation sind, denn diese waren bestrebt, dem wechselnden Zeitgeschmack und den persönlichen Wünschen entsprechend, das vorher Geschaffene auszulöschen. Sonst wäre es nicht möglich, dass wir zum Beispiel mehrere Farbschichten übereinanderliegend vorfinden, die im 15. Jahrhundert wenige Jahrzehnte nacheinander an den Kirchenwänden aufgetragen wurden. Neue Auftraggeber liessen die früheren Bilder übermalen, was schon des beschränkten Platzes wegen verständlich erscheint.

Das Charakteristische der Wandmalerei im allgemeinen und der gotischen insbesondere sei mit einigen kurzen Angaben der wesentlichen Eigenschaften umschrieben: Sie ist mauergebunden, sie fällt mit ihr, sie lebt weiter mit ihr. Dank der Architekturverbundenheit ist sie dauerhafter als zum Beispiel das bewegliche Kunstgut. Sie hat, um materialgerecht zu bleiben, Tendenzen zur flächigen und monumentalen Gestaltung. Sie hat etwas Demonstratives, vergleichbar unserer zeitgenössischen Plakatkunst, bedingt durch ihre leichte Bildverständlichkeit. Darum bot sie auch den bilderstürmenden Geistern die grössten Angriffsflächen. Und dass sie, geheimnisvoll wie sie ist, infolge der neu entdeckten und auftauchenden Freskenfunde ständig neuen wissenschaftlichen Stoff liefert, gehört zum täglichen Brot der Denkmalpfleger und der Kunsthistoriker. Kein Monat vergeht, dass in der Schweiz nicht neue Kostbarkeiten der Wandmalerei des Mittelalters zum Vorschein kommen. Darum ist bei Stilvergleichen Vorsicht am Platze, denn das, was überliefert ist, steht zahlenmässig in keinem Vergleich mit dem, was einst da war.

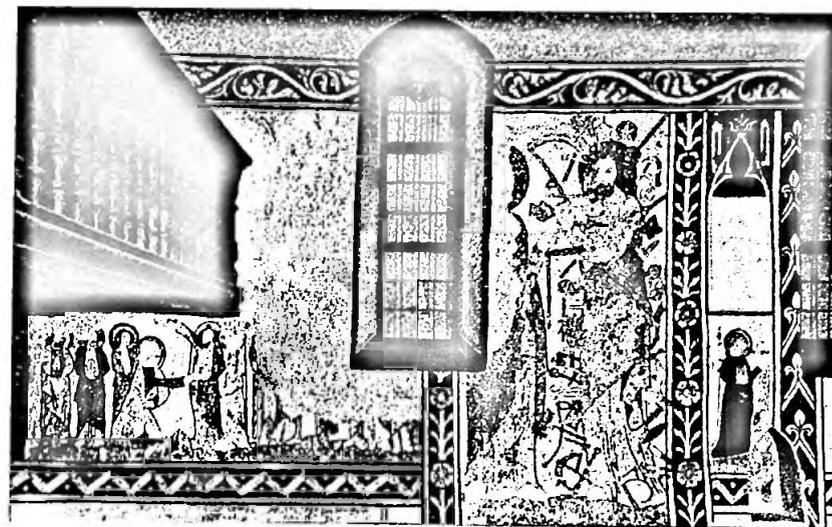
Es gehört zur Tradition der Basler Kunstforschung, dass sie der Wandmalerei des Mittelalters besonders zugetan war. Arbeiten von Daniel Burckhardt, Rudolf Riggensbach und Fridtjof Zschokke belegen dies. Das hat auch seinen guten Grund. Basel als Bischofsstadt, als Stadt des Konzils, als wichtige Drehscheibe des Handels und der Kulturen besass einen Reichtum ohnegleichen: Wandbilder in Hülle und Fülle. Die von aussen kommenden Einflüsse auf den lokalen Stil zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten abzuwägen, kann

Jurablätter 1965 (27. Jg.)

nur von Fall zu Fall geschehen: die künstlerischen Strömungen im Zeitraum zwischen 1350 und 1520 ergeben sich aus den Auseinandersetzungen mit der österreichischen Herrschaft, mit den burgundischen Machtansprüchen und mit den eidgenössischen Interessen. Ein internationaler Kunststil des Spätmittelalters trägt mit dazu bei, dass sich die lokalen Eigenheiten nur allmählich durchsetzten. So spiegelt sich in der Wandmalerei der Abglanz der geschichtlichen Ereignisse, sowohl im Stilistischen und im Motivischen, wie im Namen des Stifters und Auftraggebers. Die Glasmalerei hat ihre Kulminationspunkte überschritten. Die Altarkunst, wo Bildhauerei und die Kunst des Pinsels sich in der gleichen Aufgabe begegnen und verflechten, und die neuen Techniken des Holzschnittes und des Kupferstiches kommen immer mehr auf. Neben all diesen durch geschichtliche und wirtschaftliche Umschichtungen erzwungenen Wandlungen auf dem Gebiete der Kunst lebt die Wandmalerei von den alten Bedingungen, welche in der festgefügtten Wand den sichtbarsten Ausdruck finden.

In der nachfolgenden Übersicht muss die stadtbaslerische Wandmalerei, verglichen mit ihrer Bedeutung, zu kurz kommen. Das einigermaßen vollständige Bild, das wir auf Grund der erschienenen und im Erscheinen begriffenen Kunstdenkmälerbände von der baslerischen Malerei gewinnen können, lässt diese Zurückhaltung rechtfertigen. Für die Landkirchen jedoch liegt das Material weit zerstreut und zum Teil unerschlossen da, weshalb wir uns diesen eingehender widmen, obwohl sie meistens künstlerisch einen Rang tiefer stehen. Eine weitere Richtung muss übergangen werden, zumal es an Belegen mangelt: die profane Wandmalerei ist mit so bescheidenen Überresten vertreten, dass wir uns mit einer literarischen Angabe begnügen müssen. Aeneas Silvio weiss als Konzilsteilnehmer zu berichten, dass kein Bürgerhaus Basels des Fassadenschmuckes entbehre, wobei wir uns weniger figürliche als vielmehr dekorative Malereien vorstellen müssen. Als Überbleibsel dieser weltlich orientierten Gattung sei immerhin die «Rennerin» des Basler Zeughauses aufgeführt, ein Wandstück mit einer Reiterin zwischen Schriftbändern, neben andern Fragmenten aus der Zeit um 1474, als Geschützetikette gedacht.

Im tieferen Sinn religiösen Charakter besaßen die berühmten Totentanzbilder. Der Begriff vom berühmten «Tod von Basel» stützt sich auf die Tatsache, dass an den Mauern zweier Klöster lebensgrosse Bilderfolgen von Paaren vorhanden waren, bei welchen der Tod als Partner in jeder Zweiergruppe auftrat. Die Idee des Todesreigens ist im 14. Jahrhundert in Frankreich aufgekommen. Der sogenannte Prediger- und Klingentaler-Totentanz bildet eine Bereicherung des überlieferten Zyklus und auch einen künstlerischen Höhepunkt, da man annimmt, dass Konrad Witz den etwas früheren Predigertotentanz um 1440 geschaffen hat. Die im Historischen Museum in Basel aufbewahrten



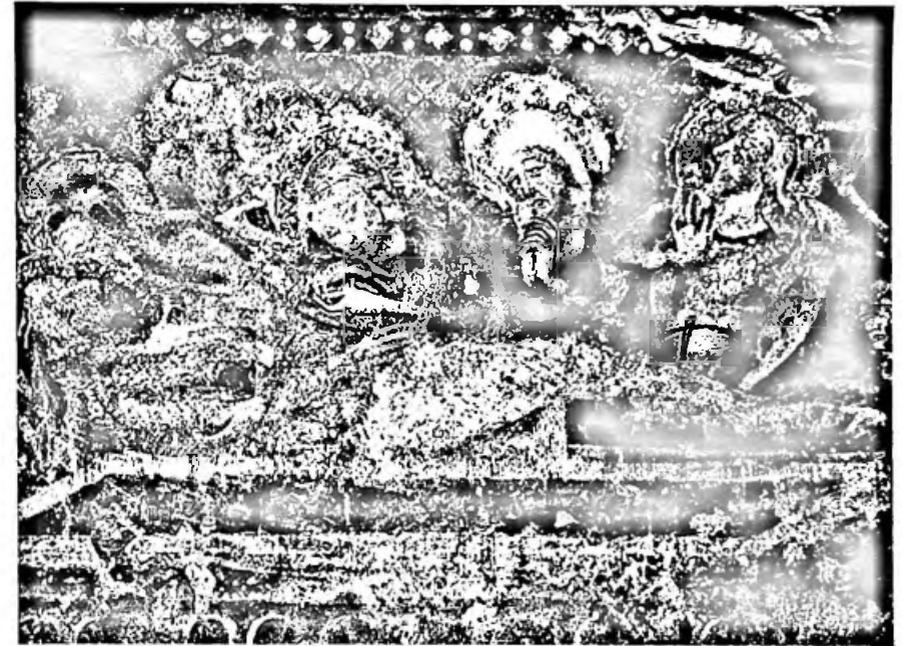
Ormalingen, Kirche. Wandgemälde mit Feiertagschristus, 2. Hälfte 14. Jahrhundert

Mauerbruchstücke mit Halbfiguren und Köpfen lassen infolge der vielen Übermalungen die ursprüngliche schöpferische Kraft dieser Reihe kaum erahnen. Die gegenwärtig laufende Untersuchung, bei welcher man sich bemüht, die unterste Farbschicht freizulegen, wird erweisen, wie es damit steht. Nach Ständen geordnet, vom Kaiser bis zum Bettler, treten die Menschen zusammen mit dem Tod auf, der alle auf eine charakterlich bedingte Art heimholt. Durch Nachbildungen von Stichen Matthäus Merians aus dem 17. und Zeichnungen Emanuel Büchels aus dem 18. Jahrhundert sind wir über die Form dieses monumentalen Zyklus unterrichtet. Als im Jahre 1805 nächtlicherweise das Volk mutwillig die alte Friedhofmauer des Predigerklosters niederriss, konnte man nicht ermessen, welch gewaltigen Verlust diese Zerstörung bedeutete. Die Wirkung dieser Malereien hielt über die Holzschnittfolge des gleichen Themas durch Hans Holbein d. J. bis in unsere Zeit an.

Um in Basel zu bleiben: zu den massstäblich bedeutenden Wandgemälden zählt der aus dem 13. Jahrhundert stammende Christophorus im südlichen Seitenschiff der *Theodorskirche*, von dem leider nur noch die obere Partie und zudem in einem recht fragwürdig restaurierten Zustand, erhalten geblieben ist. Im *Münster* trifft man bloss noch in der Krypta Gewölbemalereien des ausgehenden 14. Jahrhunderts, zeichnerisch freizügige Lebensschilderungen aus der Marien- und Jesusgeschichte. In der ältesten Pfarrkirche der Stadt, *St. Mar-*

tin, ist thematisch und künstlerisch wohl am wichtigsten jener Wandbildrest mit der seltenen Darstellung der Aufnahme der Muttergottes im Hause des Johannes, ebenfalls um 1400. Diesen gegenüber verblissen die spätgotischen Bilder mit dem Tod als Schnitter und zwei Heiligen weit oben am Chorbogen. Ergiebiger bleibt die Malerei als Innendekoration in der *Leonhardskirche*. Doch da alles recht fragmentarisch ist, beschränken wir uns auf eine knappe Aufzählung: In der Marienkapelle sind die ältesten Gemälde anzutreffen. Eine Passionsfolge mit Heiligenbüsten in Rundbildern (1360—70), die gleichzeitigen Reste in der Theobaldskapelle lassen nicht einmal mit Sicherheit die Deutung des Inhaltes zu, und die über den Chorgewölben liegenden Funde kostbarer Malereien verraten Architekturkulissen, wie wir sie von Konrad Witz her kennen und müssen deshalb um die Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffen worden sein. Eine wahre Schatzkammer darf die *Peterskirche* genannt werden. Ihres aktuellen Charakters wegen nennen wir zwei neuerliche Entdeckungen an der Südwand, die eine grossartig, die andere rätselhaft. Als Höchstleistung der Wandmalerei verdient die jetzt freigelegte Ausschmückung eines spitzbogigen Nischengrabes an der Südwand des Schiffes genannt zu werden, welches am Bogen die Wappen der Familie Roth und in der obersten Schicht der Familie Efringer aufweist. In der obren engen Bogenhälfte die Misshandlung Christi vor der Kreuzannagelung. — ein ausserordentlich seltenes Motiv — in der breiteren unteren Hälfte die Grablegung. Alle Stufen der Trauer sind in den Gebärden, in der Mimik und in der Farbgebung der Begleitfiguren um den toten Christus, der über dem offenen Sarkophag schwebt, ausgedrückt. Der Maler dürfte im burgundisch-französischen Kreis zu suchen sein und unter dem Einfluss der sienesischen Malerei eines Simone Martini stehen, was die Datierung um 1390 ermöglicht. Der überlebensgrosse Kopf einer Frau, unweit dieser Nische gefunden, mit Nimbus und Schleier, lässt vermuten, dass es sich um Maria handelt. Die Neigung des Hauptes steht in Verbindung mit einem Heiligenschein, der wohl zu einem Christuskind gehört, das getrennt links unten sich befunden haben muss. Die vielschichtigen und umfangreichen Bilderfolgen der Eberler- oder Marienkapelle und der Tresskammer müssen wir des Rummangels wegen mit dem Hinweis auf den ausführlichen Aufsatz von Rud. Riggerbach im Jahresbericht der Freiwilligen Basler Denkmalpflege, Festschrift 1940, übergehen.

Die Adelligen von Thierstein, welche die bedeutende Feste Farnsburg gründeten, entfalten im 14. Jahrhundert eine umfangreiche Bautätigkeit. Das nahe gelegene *Ormalingen*, dessen frühmittelalterliche Kirche durch das Erdbeben vermutlich gelitten hatte, zog Nutzen daraus. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts muss die Niklauskapelle erweitert worden sein. Aus dieser Epoche

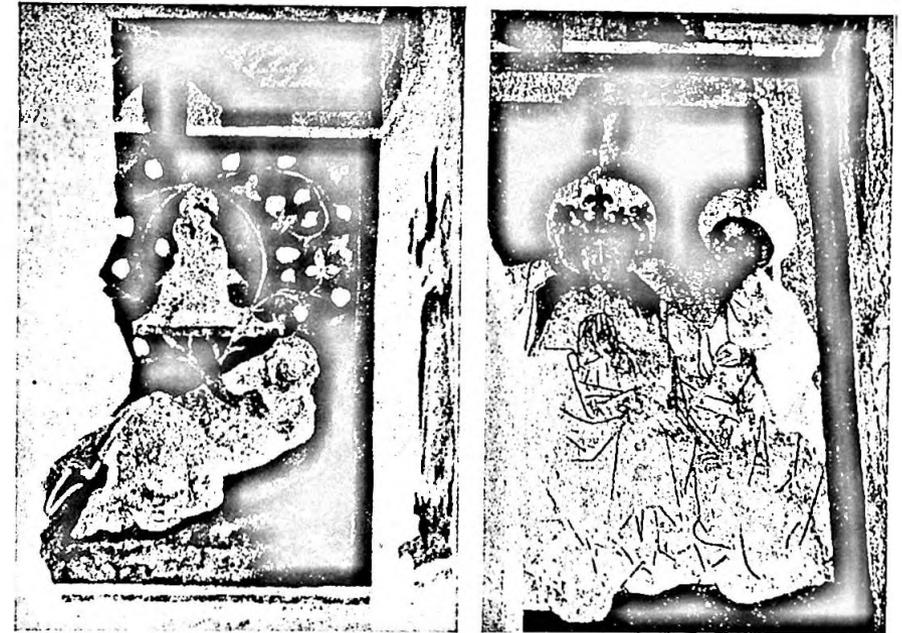


Basel, Peterskirche. Nischengrab an der Südwand des Schiffes.
Grablegung Christi, um 1390

stammen die Wandbilder (um 1360), wohl Reste eines viel ausgedehnteren Wandschmuckes, der inhaltlich wie formal volkstümlich-bäurische Elemente verrät. Ein Jüngstes Gericht über der Empore im Westen und ein Drachenkampf des hl. Georg am Chorbogen gingen unter. Geblieben sind ein riesiger Feiertags-Christus und weitere isolierte Szenen und Einzelfiguren: der hl. Niklaus rettet ein Schiff aus Secnot, Christus übergibt Petrus den Himmelsschlüssel, er erscheint in der Vorhölle (diese sieht aus wie ein Backofen). Neuerdings kamen Teilstücke eines vereinfachten Jüngsten Gerichts und die Ausgiessung des heiligen Geistes an Pfingsten zum Vorschein, alles Szenen ohne logischen Zusammenhang. Unter einem alten Fenster, der heilige Leonhard, Patron der Gefangenen, mit der Kette als Attribut. Als Rahmenornamente werden Rosetten, Ranken und Zickzackmuster verwendet. Die plumpen Formen sind auffallend; sie gehen auf den ländlichen Maler oder späteren Übermaler zurück. Die Schlüsselübergabe könnte geradesogut jene Szene mit dem ungläubigen Thomas sein, hätte nicht der frühere Pfarrer den Schlüssel noch mit eigenen Augen

gesehen. Über das alles tröstet der monumentale Feiertags-Christus hinweg, eine ausgesprochene Symbolgestalt der Sonntagsheiligung: alle nur erdenklichen Werkzeuge des dörflichen und kleinhandwerklichen Lebens sind um den Riesen gereiht, jedes den Gottessohn verletzend, wenn es am Sonntag nicht ruht. Eine ganz einfache Formel erlaubte dem Künstler die Aufzählung von über 40 Werkzeugen, indem er die Gestalt Christi in die Länge zog und so Raum für die vielen Werkzeuge schuf. Einige Geräte sind undefinierbar, andere geläufig und verbreitet, wie Sichel, Pflug und Spindel, andere seltener, wie die Badequaste, die Broteinschuss-Schaukel und das Beerenkörblein. In England dürfte einer der Ursprünge dieses Motivs liegen, zurückgehend auf ein Gedicht von William Langland aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Somit wäre die Darstellung in Ormalingen eines der frühesten Beispiele des aus dem gangbaren Typus des Schmerzensmannes entwickelten Feiertags-Christus, denn die nächsten schweizerischen Vergleichsstücke in Rätzuns und Schlans gehören bereits dem Ende des Jahrhunderts an. Seltsam ist, dass Christus nicht einen Lendenschurz trägt, sondern einen einhüllenden Mantel, gleich wie die daneben stehende, leider unvollständige Maria, welche auf die Leiden Christi hinweist. Die volkstümliche Ausbeute in Ormalingen ist also reicher als die kunstgeschichtliche.

Wir haben uns daran gewöhnt, dass sich die Wandmalerei als bildliches Mittel der Veranschaulichung biblischer Texte auf Kirchen beschränkt, auch daran, dass die fragmentarischen Darstellungen genügen müssen, die theologischen Szenenfolgen einigermaßen zu rekonstruieren. Die Hügelkirche von Ziefen im hinteren Frenketal gibt solche Rätsel auf, stilistische und inhaltliche. Der überlieferte Bestand verteilt sich auf die westliche und nördliche Schiffspartie, da der Chor und die Südseite durch Vergrößerung des Gotteshauses im 16. Jahrhundert fallen mussten. Ein zweireihiger Zyklus zog sich der Wand entlang, von dem nur noch drei Bilder an der Turmseite einigermaßen lesbar sind: das Gastmahl des Pharisäers, die Auferweckung des Lazarus und der Einzug in Jerusalem. Die Fortsetzung an der Nordwand bringt den weiteren Verlauf der Leidensgeschichte, und dieses Thema wird dann an der unteren Westwand zu Ende geführt, wo wenigstens Christus als Gärtner, Himmelfahrt und Pfingsten gedeutet werden können. Die überlebensgrosse Gestalt des hl. Christophorus, nur spurweise zu erkennen, unterbricht die beiden Reihen an der Nordwand und dürfte, wenn man nach Riggenbach die andern Bildern um 1330/40 entstanden denkt, etwas früher sein. Ein eigenartig stenographischer Stil, bei welchem ein breiter konturierender Pinselstrich die Figuren umreißt, lebt vom Wechsel eines einmal roten und einmal blauen Hintergrundes, wie ihn die Glasmalerei kennt. Er schliesst gleichzeitig jeden gefühlsmässigen Ausdruck in den langgezogenen Gesichtern mit den währschafften Nasen aus. Im Räum-



Kaiseraugst, Christkatholische Kirche. Wandgemälde im Chor: Wurzel Jesse und Krönung Mariae. Mitte 15. Jahrhundert

lichen und erst recht im Landschaftlichen übt der Künstler Zurückhaltung — die Bäume beim Einzug in Jerusalem gleichen Pilzen. Die dekorative Kraft lässt einen Maler mit sicherer Hand erkennen. Wenn in den ottonischen Wandfresken auf der Reichenau der missionierenden Tätigkeit der damaligen Zeit entsprechend die Auferweckung des Lazarus als Wundertat des Heilands auftritt, dann ist dies verständlich. Im 14. Jahrhundert ist dieses Bildthema selten geworden, woraus zu entnehmen ist, dass in Ziefen rückwärtsweisende Tendenzen wirksam sind. Das trennende horizontale Band mit dem winkligen Blattkranz, in welches ein Dreiblatt eingefügt ist, konnte bisher keinen Anhaltspunkt für die Herkunft der Malerei bieten. Dagegen sind nun artverwandte Figurenmalereien in einem verlassenen Juradorf 1964 freigelegt und restauriert worden, die als Entdeckung einer stilnahen Malerei zu Ziefen gewertet werden müssen.

Wer hat schon von einem Dorf namens *Vermes* (deutsch Pferdmond) gehört, das in einem Nebentälchen zum Val Terbi, 12 km südöstlich von Delsberg liegt? Immerhin ist an den seitlichen Wänden des Schiffes mehr vorhanden als in Ziefen. Die beiden Bildstreifen mit den breitformatigen Szenen der Passion an der Nordmauer erstrecken sich über vier Einzelbilder: Abendmahl, Fusswaschung, Ölberg, Gefangennahme in der obersten Reihe, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme in der untern. Diese Folge lässt den Schluss zu, dass in der Einhaltung des geschichtlichen Ablaufes die Chronologie gewahrt ist, im Gegensatz zur «hüpfenden» in Ziefen. Diesmal dürfte die Buchmalerei als wegleitende Kunstgattung näher liegen als die Glasmalerei. In der Gestik offenbart sich viel Eigenwille, in der Kleidung der Ansatz zum Modischen (Beinlinge), Rosetten im oberen Abschlussband, zweifarbige Sterne auf dem Bildgrund, sind locker hingestreut, dazu kommt ein schülerhaftes senk- und waagrechtes Wellenband als trennendes Ornament der Bilder. Um von den Köpfen zu reden, von denen die stärkste individuelle Prägung ausgeht, so veraten sie die Familienzugehörigkeit zu den Männern und Frauen von Ziefen. Die Südwand ist angebrochener: Anbetung und Flucht, Darreichung im Tempel und die Eltern mit dem Christusknaben (wahrscheinlich ein apokryphisches Ereignis) illustrieren die Jugendgeschichte, welche in der Folge durch Mariae Tod und ein pietä-ähnliches Vielfigurenbild zur Grablegung und Auferstehung überleiten.

Zu den unerwarteten Funden mittelalterlicher Wandmalerei, verbunden mit der ganzen Problematik der Wiederherstellung, leistete die christkatholische Kirche von *Kaiseraugst* einen wichtigen Beitrag. Auf aargauischem Boden an verträumter Stelle unmittelbar über dem Rhein gelegen, hat dieses Gotteshaus eine zeitgemässe Auffrischung des Innenraumes erlebt. Dabei erwies sich der Chor als ein Teil der mittelalterlichen Anlage, während das Schiff auf einen Umbau des 18. Jahrhundert mit reicher Barockausstattung zurückgeht. In mühsamer Arbeit konnten im Chorquadrat zwei übereinanderliegende Reihen freigelegt werden, von denen die untere das Leben des heiligen Gallus, die obere die Mariengeschichte erzählt. Die ursprünglich sattfarbig al secco gemalten Darstellungen bilden heute durch das Eintönen der grossflächigen Fehlstellen wieder ein Ganzes, so dass es Denkmalpfleger Dr. Felder möglich war, das ikonographische Programm auf Grund der Originalpartien zu erschliessen. Dabei ergab sich, dass eine für unsere Gegend seltene Legendenfolge des hl. Gallus sichtbar wurde, wie wir sie sonst nur aus der Literatur kennen. Es hat Ereignisse darunter, die vor allem das Wirken des Heiligen zum Gegenstand haben. Das Leben Mariae beginnt mit der Wurzel Jesse, als dem Stammbaum Christi, festgehalten in einer entzückenden Komposition; den Ab-



Pratteln, Kirche. Ansicht des Chorhauptes mit dem deutlich erkennbaren Gesamtplan der um 1480 entstandenen Malereien. Heute zerstört

schluss bildet die Krönung. In diesem letzten Gemälde tritt Gottvater auf, der porträtmässig ein Nachkomme des Bartholomäus von Konrad Witz sein könnte. Damit ist auch das Stichwort für die Stilverwandtschaft mit dem berühmten Maler des Heilspiegel-Altars gegeben, so dass die Datierung um die Mitte des 15. Jahrhunderts leicht fällt. Eine raumschaffende Kunst, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts schon in der Barfüsserkirche in Basel vorkommt, erlaubt im Rahmenwerk freie Durchblicke in der Art eines perspektivischen Arkadenfrieses.

Heutige Grenzen lassen sich anhand von künstlerischen Beziehungen überbrücken, wie sie in den Wandgemälden von Kaiseraugst im Aargau und *Blansingen* hinter Istein bei Welmlingen im Badischen bestehen. Der in der Hauptsache spätgotische Bau besitzt ein Flachgedecktes Langhaus, das vollständig mit Fresken ausgestattet ist. Von den Fensterausbrüchen abgesehen und der Partie hinter der Orgel: ein durchgehender Farbteppich mit ebensolchen illusionistischen Architekturrahmen unten und oben wie in Kaiseraugst. In den Figuren

ist die Verwandtschaft noch bestätigt, d. h. mit jener Variationsquote, die doch annehmen lässt, dass wohl die gleiche «Witz-Schule», nicht aber der gleiche Meister hier am Werk war. Um sich eine Vorstellung vom lückenlosen theologischen Programm zu machen, sei die Anordnung der Wandmalereien skizziert. Die Westwand ist dem jüngsten Gericht vorbehalten, dem aus der Kirche Tre-tenden als Mahnung vor Augen führend, dass einmal der Tag des Gottesurteils kommen wird. Die Nordwand (Evangelien-seite) zeigt in 15 Bildern die Leidens-geschichte Christi, wobei der Maler selbst mit figurenreichen Auftritten gut fertig wird. Die Südwand (Epistelseite) ist der Orgel wegen auf 10 Gemälde reduziert worden und widmet sich dem Leben Petri. Am Chorbogen nördlich Himmelfahrt und Pfingsten, südlich Befreiung Petri, in beiden Fällen idelle abschliessende Geschehnisse am entscheidenden Ort vor dem Altar. An der Chor-loibung schauen die klugen und törichten Jungfrauen aus dem Rundbogen-fensterchen auf den Kirchenbesucher hinab, ein Gleichnis symbolisierend, das mit dem Altaropfer zusammenhängt. In den ursprünglichen Fenstergewänden stehen traditions-gemäss einige Heilige, mit denen sich die Kirche verbunden fühlt (Patronate, Stiftungen). Die sinnfällige christliche Bilderbibel muss dem mittelalterlichen Kirchenbesucher eine Predigt in Form von leichtverständlicher Augenkost gewesen sein.

Tüllingen gibt den Blick frei auf die Stadt Basel, die ihre Nähe trotz der Grenze als helfender Nachbar bezeugen konnte, ist doch unter Leitung der Basler Denkmalpflege (Dr. F. Zschokke und Arch. F. Lauber) ein von Wand-malereien geschmücktes Sakramentshäuschen restauriert und rekonstruiert worden. Der mittelalterlichen Sinnggebung entfremdet, erkennen wir selten die Obereinstimmung von Ort und Bild. Der Platz, wo die Hostie aufbewahrt wird, wird zur schmucken, plastisch verzierten Nische. Im extremsten Fall eine steinerne Monstranz, im Ausmass einer haushohen Architektur wie z. B. im Chor des Domes von Chur, im schlichten Fall eine Verbindung von bildhauerischer Verkleidung und malerischer Umschreibung. Für diese letztere Form kann kein schöneres Werk namhaft gemacht werden als dasjenige von Tüllingen. Das zum eucharistischen Opfer dienende Brot, welches im Sakramentshäuschen aufbewahrt wird, soll durch die alttestamentliche Darstellung des Mannalese eine Versinn-bildlichung erfahren. «Siehe ich will Euch Brot vom Himmel regnen lassen» (2. Mos. 16,4). So ist das darüber angebrachte hochformatige Bild zu verstehen, in welchem Gottvater proportional grösser gehalten ist als die Figuren der brot-auflesenden Juden. Unter dem Sakramentsraum eine längliche Heiliggrab-nische mit den drei Marien als Malhintergrund (Maria Jacobi, Maria Magda-lena und Maria Salome). Die zeitliche Einordnung dürfte mit 1480 umschrieben sein.



Oltingen, Kirche. Ausschnitt aus den Chormalereien mit Szenen aus der Marienlegende (Verkündigung an Anna und Joachim). Um 1474

Im entlegenen *Oltingen*, einem ursprünglich erhaltenen Dorf des oberen Baselbiets, bildet die Pfarrkirche mit Pfarrhaus und ummauertem Friedhof eine schmucke Baugruppe. Ein erster Blick in das Innere bereitet dem Kunstfreund Entzücken, leuchten ihm doch im Chor und an der Südwand mittelalterliche Gemälde entgegen. Was zuerst einmal auffallen muss, ist der klare architek-tonische Aufbau der Malereien, eine gotische Raumbühne schaffend, die sich von den flächigen Bordüren des 14. Jahrhunderts wesentlich unterscheidet. Vor allem im Chor wird der Platz zwischen den Fenstern harmonisch gegliedert: oben spielt sich die Lebensgeschichte Mariae ab, und unten zwischen den Fenstern stehen in grösseren Dimensionen Apostel und Heilige mit dem Schmer-zensmann links als Auftakt. Im Übergang zur Südwand ein mattes Mariae-Tod Bild, dann folgen an der Längswand des Schiffes in drei Zonen, zum Teil in fragmentischen Breitformaten, Ereignisse aus dem Leben des hl. Nikolaus.

Diese Wundertaten lassen sich teilweise noch entziffern, so die Erweckung der drei Jünglinge und die Bestrafung des unehrlichen Christen. Diese Heiligenlegende des Patrons der Reisenden und Schifffahrer stammt, der geringeren Qualität wegen, wohl von einer zweiten Hand, während die überragenden Chorbilder vom Hauptmeister gemalt sind. Wiederum an der Ausgangswand ein Jüngstes Gericht, auf welchem zwischen den einzelnen Figuren recht viel Leerraum gelassen wurde. Einzig die Gruppen der Seligen und der Verdammten bilden eine kompakte Masse. Sowohl aus Feststellungen in bezug auf die Bauperiode als auch aus stilistischen Gründen, darf die Zeit um 1474 als Entstehungsperiode dieser Malereien angenommen werden.

Für die Weltgerichtsdarstellungen existiert seit dem 8. Jahrhundert ein gültiges Kompositionsschema (wir erinnern an die karolingischen Malereien in der Klosterkirche von Münster um 800 oder die Wand- und Buchmalerei der Reichenau um 1000): Der Weltenrichter, assistiert von Maria und Johannes, fällt das Urteil über die aus den Gräbern Aufstehenden, zur Rechten von Petrus ins Paradies geleitet, zur Linken von den Teufeln in die Hölle getrieben. Diese Vision des Höllensturzes wird wohl am dramatischsten in der Johanniterkapelle in *Rheinfelden* geschildert, wo sich der Maler nicht damit begnügt, einen grossen Höllenrachen in Form eines Tierschlundes darzustellen, sondern eine tiefe Schlucht malt, in welche die zur Hölle Verurteilten gestürzt werden. Dieses monumentale Gemälde ist am Chorbogen zwischen Wand und Chor angebracht und dehnt sich rechts sogar auf die Seitenwand aus. Das Oltinger Bild ist gegenüber dem dramatischen von *Rheinfelden* geradezu brav, denn der Künstler kann sich beim letzteren nicht satt sehen an den Teufelsszenen, wo sich alles stösst, drängt, um auf diese Weise die Folterqualen der von den hundeähnlichen Satansgestalten Gepeinigten ausführlich zu veranschaulichen. Als Vorbild diente ihm hierfür das monumentale Gericht im Breisacher Münster von Martin Schongauer mit den überlebensgrossen Figuren. Das erlaubt auch eine Datierung der *Rheinfelder* Fresken um die Zeit nach 1490. Gegenüber dem Traumschrecken der Hölle ist der Eintritt in das Paradies auf der andern Seite ohne jede Spannung geschildert. Die Engel, die zum Jüngsten Tag blasen, sind durch Himmelsgestalten mit den Marterwerkzeugen ergänzt. Eine mächtige Christophorus-Figur an der innern rechten Chorwand dürfte von gleicher Hand wie das Jüngste Gericht sein, bewegter als alle bisherigen Darstellungen dieses Riesen mit einem wallenden Mantel und einem zugehörigen Landschaftsbild, reich an naturnahen Beobachtungen.

Wer heute die Pfarrkirche von *Pratteln* betritt, hat einen «ausgelöschten» Raum vor sich. Wer weiss noch, dass der Kampf für die Erhaltung der vor der Renovation aufgetauchten Wandmalereien so heftig geführt wurde, dass der



Rheinfelden, Johanniterkapelle. Jüngstes Gericht am Chorbogen, um 1490

Gegner durch willentliche Zerstörung der Wandbildfragmente eine Entscheidung zu Ungunsten dieses kunstgeschichtlichen Dokuments erzwang? Die Ausrechnung nach Prozents der erhaltenen Farbschicht konnte nie gültig sein, denn Augst beweist, was sich durch Eintönung der Flächen an malerischer Einheit gewinnen lässt. Anstoss erregte damals vor allem die Muttergottes an bevorzugter Stelle im Chor in einem protestantischen Gotteshaus. Wir halten fest, was man damals sehen konnte, um der Kunstgeschichte behilflich zu sein, da der ohnedies lückenhafte Bestand der Malereien aus dem Mittelalter uns jeden Fund wertvoll macht: vor einem Teppichvorhang, den halbfigurige Engel hielten, standen je zwischen den Fenstern des Chors Apostel. Aus einem prachtvollen Engelkopf zu schliessen, nimmt man der Stilverwandtschaft wegen an, dass Martin Koch, der letzte Maler in der Eberlerkapelle, Schöpfer des im späten 15. Jahrhunderts entstandenen Bildes ist.



MuttENZ, Beinhaus. Inneres: Jüngstes Gericht an der Südwand. Datiert 1513

Die Pfarrkirche von *MuttENZ* wahrt ihr Geheimnis innerhalb der hohen Ringmauer. Vom romanischen Baubestand her, wie ihn der sogenannte Vorchor verkörpert — ein Ableger der hohen Bauzeit des Basler Münsters mit verwandten Beispielen im Elsass — dürfte man annehmen, dass die hiesigen Fresken noch weiter zurückgehen als bei den andern Kirchen. Jedoch stammt alle Wandmalerei im Kirchenschiff und im Beinhaus aus der Zeit nach 1500, also aus der Vorreformation und gehört somit einer Kunstepoche zwischen Gotik und Renaissance an. Das macht sie besonders interessant. Dazu kommt, dass die grossangelegte Weltgerichtsdarstellung an der Westwand des Schiffes über der Empore derart überstrichen ist, dass an die Rettung der ursprünglichen Farbhaut nicht gedacht werden konnte. Was Karl Jauslin, Historienmaler und Bürger von MuttENZ, durch seine Übermalung dieser Wand mit einem dicken Öl-anstrich genommen hat, (mit der obersten Farbschicht bröckelt die originale Temperafarbe ab) hat er uns durch Pausen der heute übertünchten Gemälde in Form von Kopien zurückgegeben, denn seitlich des Weltgerichtsbildes sind nur noch vier sichtbar, am besten erhalten: Einzug in Jerusalem und Begegnung an der Goldenen Pforte. Wir wissen deshalb, dass in der untersten Zone des Schiffes die Apostel mit Spruchbändern (auf einem erscheint das Datum 1507), in den zwei darüber liegenden Bildzonen die Lebensgeschichte Christi unter der Tünche schlummern. Und eine Arbogastszene aus der Legende des elsässischen



MuttENZ, Beinhaus. Inneres: Wandgemälde mit der Legende von den dankbaren Toten. Anfang 16. Jahrhundert

Kirchenpatrons dürfte im Vorchor auf die Wiederentdeckung warten. Der Schritt hinüber in die an der südlichen Kirchhofmauer liegende Beinhauskapelle entschädigt uns für die Enttäuschung. Schon am Aussen sprechen uns, wenn auch in einem blassen Kolorit, der hl. Christophorus als Riese, der Seelenwäger St. Michael und die Schutzmantelmadonna an — wiederum zeitgenössisch mit der malerischen Innenausstattung dieser ehemaligen Muttergotteskapelle. Welches Glück für den Kunsthistoriker, innen an der Frontwand das Datum 1513 vorzufinden. Das herrliche Weltgericht weist im einzelnen, in der Komposition und in der Rahmenarchitektur stilistisch neue Wege. Besonders da es sich im restaurierten Zustand dank der sorgfältigen Arbeit von H. A. Fischer wie zur Entstehungszeit präsentiert, in transparenten Farben und in graphisch lebendigem Strich. Menschenstudien, etwa eine nackte Frau in Rückenansicht oder ein lebhaftes Kind mit Puttenmanieren, lassen Namen von zeitgenössischen Malern in Reichweite rücken. Man denkt unwillkürlich an Urs Graf oder Hans Leu d. Ae., ohne dass man sich vorläufig auf einen Autor festlegen kann. Seitlich des Hauptbildes nochmals ein behäbiger St. Michael und gegenüber, die ganze Wand füllend, die Legende der barmherzigen Toten, eingebettet in eine fortschrittliche Landschaft nach der Art der Donauschule mit flechtenbehangenen Bäumen und der Weitsicht in eine See- und Gebirgsgegend.