

Das Basler Münster : ein Denkmal staufischer Reichspolitik?

Autor(en): **Kurmann, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **43 (1992)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393877>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

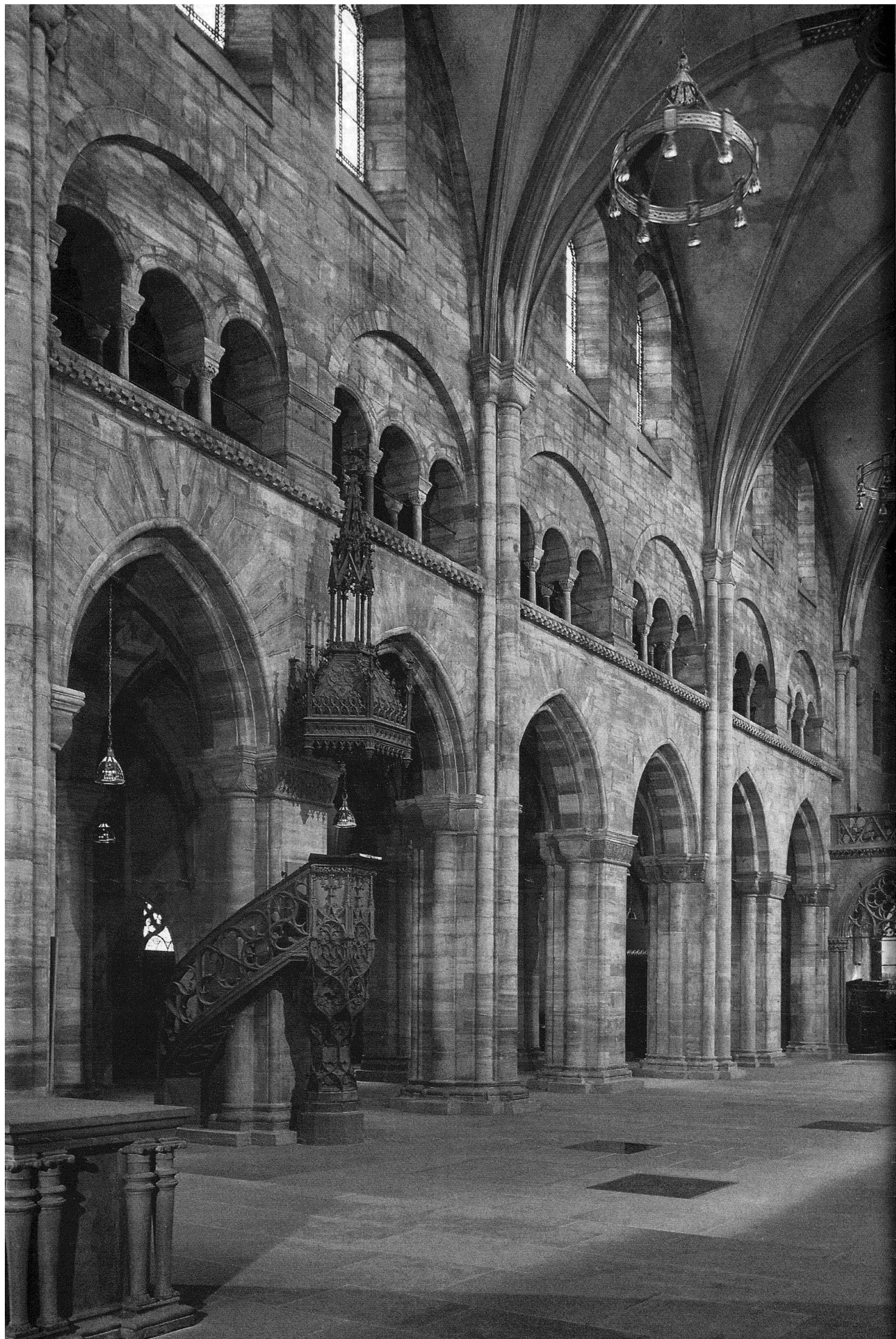
PETER KURMANN

Das Basler Münster – ein Denkmal staufischer Reichspolitik?

Obwohl die Kernsubstanz des Basler Münsters als romanisch bezeichnet werden muss, ist es sinnvoll, sie im vorliegenden Rahmen zu diskutieren. Einerseits gehört sie der späten Phase der Romanik an, in welche Formen der französischen Frühgotik im Sinne einheimischer Vorstellungen stark abgewandelt Eingang finden. Andererseits bietet sie Anlass, eine methodische Betrachtungsweise der jüngsten kunsthistorischen Forschung unter die Lupe zu nehmen. Gegenstand der Untersuchung ist das Motiv des Drillingsbogens unter einer Rundbogenblende in der mittleren Zone der Langhauswand, welches seit langem als Kopie der Scheinemporenöffnungen des Domes von Modena erkannt worden ist. Die Interpretation des Motivs als politische Manifestation der Auftraggeber – hier der kaisertreuen Basler Bischöfe des 11. und 12. Jahrhunderts – in Form eines bedeutungsträchtigen Architekturzitats, wie sie eine Gruppe deutscher Kunsthistoriker seit kurzem gerne vornimmt, scheint zu kurz zu fassen. Die Einflüsse auf den Bau des Basler Münsters sind zu vielschichtig, als dass das untersuchte Motiv isoliert als politisch motiviertes Zitat gedeutet werden kann.

Es sei erlaubt, einen Beitrag über das Basler Münster in den Kreis der Studien dieses Heftes zu stellen, obwohl die Bausubstanz der Kathedrale am Rheinknie zur Hauptsache ein Werk darstellt, dessen Eigenschaften stets mit dem Begriff «romanisch» gekennzeichnet wurden. Zwei Gründe scheinen mir die Erörterung der romanischen Teile der Basler Hauptkirche im vorliegenden Zusammenhang zu rechtfertigen. Zum einen ist der romanische Kernbau des Basler Münsters ein Zeitgenosse der frühgotischen Kathedralen Frankreichs. Die Forschung hat immer wieder gefragt, inwiefern verschiedene Besonderheiten des Münsters als formal ins Romanische «zurückübersetzte» Anregungen aus diesem Bereich erklärt werden können. So formuliert beispielsweise François Maurer-Kuhn sehr differenziert bezüglich des Chorumgangs im Basler Münster, bekanntlich einer der frühesten im deutschen Sprachgebiet: «Einmalig der die Kryptentiefe einbeziehende Chorumgang, vielleicht Ausdruck eines durch die repetierende Folgerichtigkeit vor allem der französischen Vorstufen gereizten einheimischen Traditionsverlangens»¹. Zum anderen soll hier ein methodischer Ansatz zur Sprache kommen, unter dem eine Gruppe deutscher Kunsthistoriker seit etwa einem Jahrzehnt in erster Linie Bauwerke der Gotik untersucht haben, der aber durchaus auch auf Denkmäler anderer Stilepochen angewandt werden kann.

Mit Recht hat man den Aufriss in den erhalten gebliebenen romanischen Teilen des Basler Münsters immer für etwas Besonderes gehalten, obwohl das System des Bauwerks einer gerade im Rheinge-

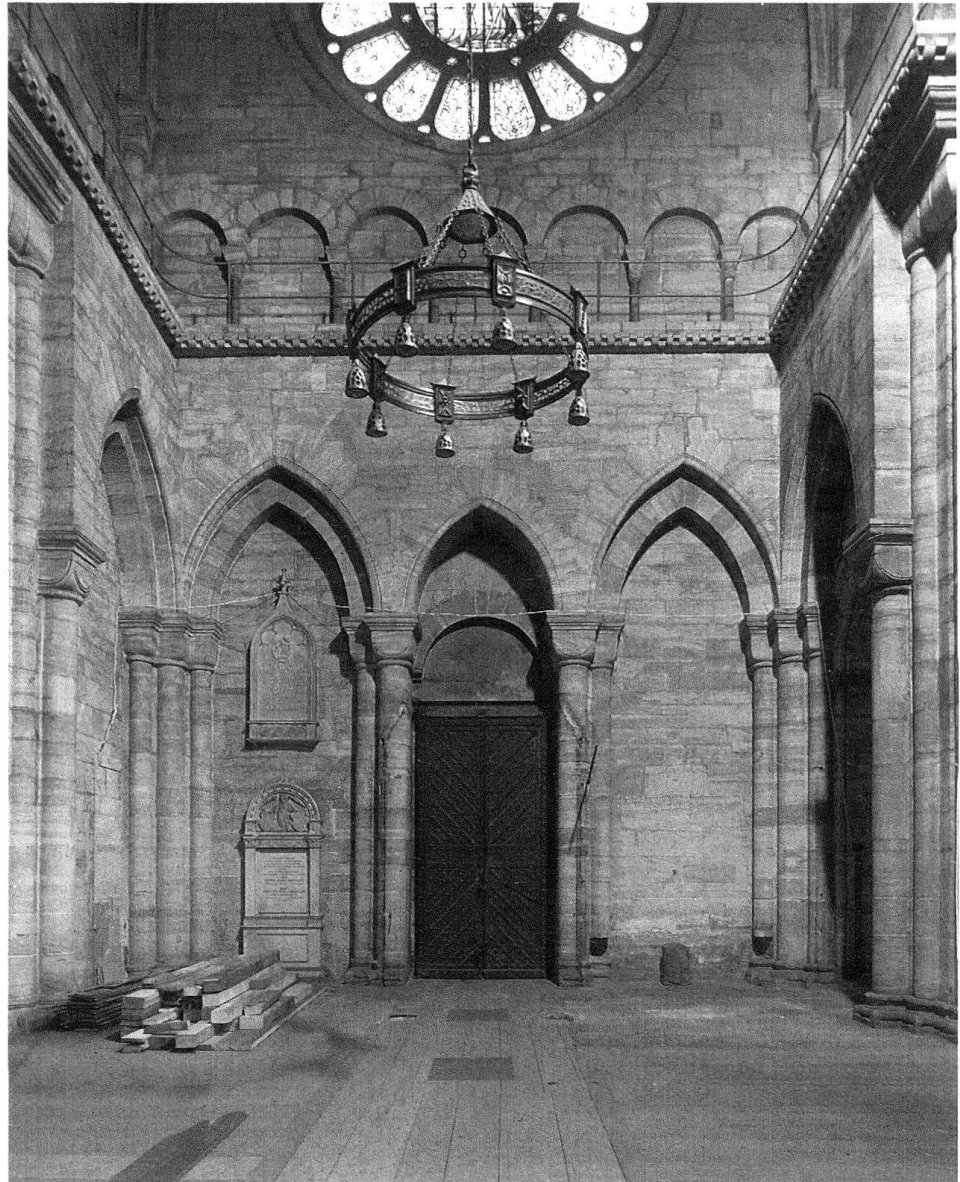


biet häufig anzutreffenden Kompositionsweise folgt. So zeigt das dem «gebundenen System» verpflichtete dreigeschossige Langhaus drei Joche, in denen sich je zwei Arkaden, Emporenöffnungen und Obergadenfenster zu einer Gruppe vereinigen. Ungewöhnlich ist indessen die im Verhältnis zur Länge des Bauwerks extreme Breite des Mittelschiffs – sie war vorgezeichnet durch die Dispositionen des Vorgängerbaus –, die trotz des verwendeten «gebundenen Systems» zu einer queroblongen Streckung der Hauptjoche führte; ungewöhnlich ist ferner die äusserst kräftige, plastisch durchgeformte Gliederung der Mittelschiffswand. Ihre stark hervortretenden Rundglieder sowie ihre energisch in die Mauermasse eingestuft, schattenbildenden Bogenrahmen ergeben zusammen mit der Weite des Mittelschiffs und dem Rhythmus des Systems jenes Bild eines machtvoll schreitenden Raumgefüges, welches das Innere des Basler Münsters unter die grossen Schöpfungen der spätromanischen Architektur einreihen lässt².

Zwischen den einzelnen Geschossen wird ein subtiler, aber deutlicher Kontrast angestrebt. Die gemessen an den Arkaden niedrigen Emporenöffnungen setzen über einem gesimsartig abgerundeten Schachbrettfries an. Dieser ist derart stark ausgebildet, dass die darüberliegenden Mauerteile hinter die Arkadenzone zurückgesetzt erscheinen. Doch bei genauerem Hinsehen betrifft dies nur die Binnengliederung der Emporenöffnungen, d. h. ihre Drillingsbogen und das über ihnen liegende, von einer Blende gerahmte Tympanon. Ansonsten erhebt sich die Mittelschiffswand genau in der Ebene der Arkadenmauer. Da die Obergadenzone bis zur Spitze des Schildbogens³ genau dieselbe Höhe wie die Arkaden im Erdgeschoss erreicht, legen sich die niedrigen Emporen wie ein trennendes, zwar rhythmisiertes, aber horizontal gelagertes Band zwischen die beiden hohen Teile der Mittelschiffswand, und dies wird eben durch die leichte Vertiefung im Wandrelief verdeutlicht, welche die Binnenzeichnung des Emporenmotivs charakterisiert. Aber nicht nur die differenzierte Modellierung der Mauermasse führt zu einem gewissen Kontrast, sondern auch die Wahl verschiedener Bogenarten. Während in jedem Joch sowohl der jeweils den gesamten Wandabschnitt umspannende Schildbogen als auch die beiden Arkaden im Erdgeschoss als Spitzbogen gebildet sind, zeigen die Öffnungen und Blenden der Empore und ebenso die Obergadenfenster den Rundbogen. Vor allem die breiten Rundbogensegmente, welche die Emporenöffnungen als Blenden einrahmen, fallen innerhalb eines Aufrisses besonders auf, in dem ansonsten die einzelnen Wandabschnitte durch straff geführte, spitze Schildbogen vertikalisiert werden. Trotz der grossartigen Wirkung der Mittelschiffswand kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass das in Basel gewählte Emporenmotiv nicht restlos zum Kontext der anderen Aufrisselemente passt oder dass es, positiver ausgedrückt, als bewusst eingesetzter Kontrast zur Geltung gebracht wird.

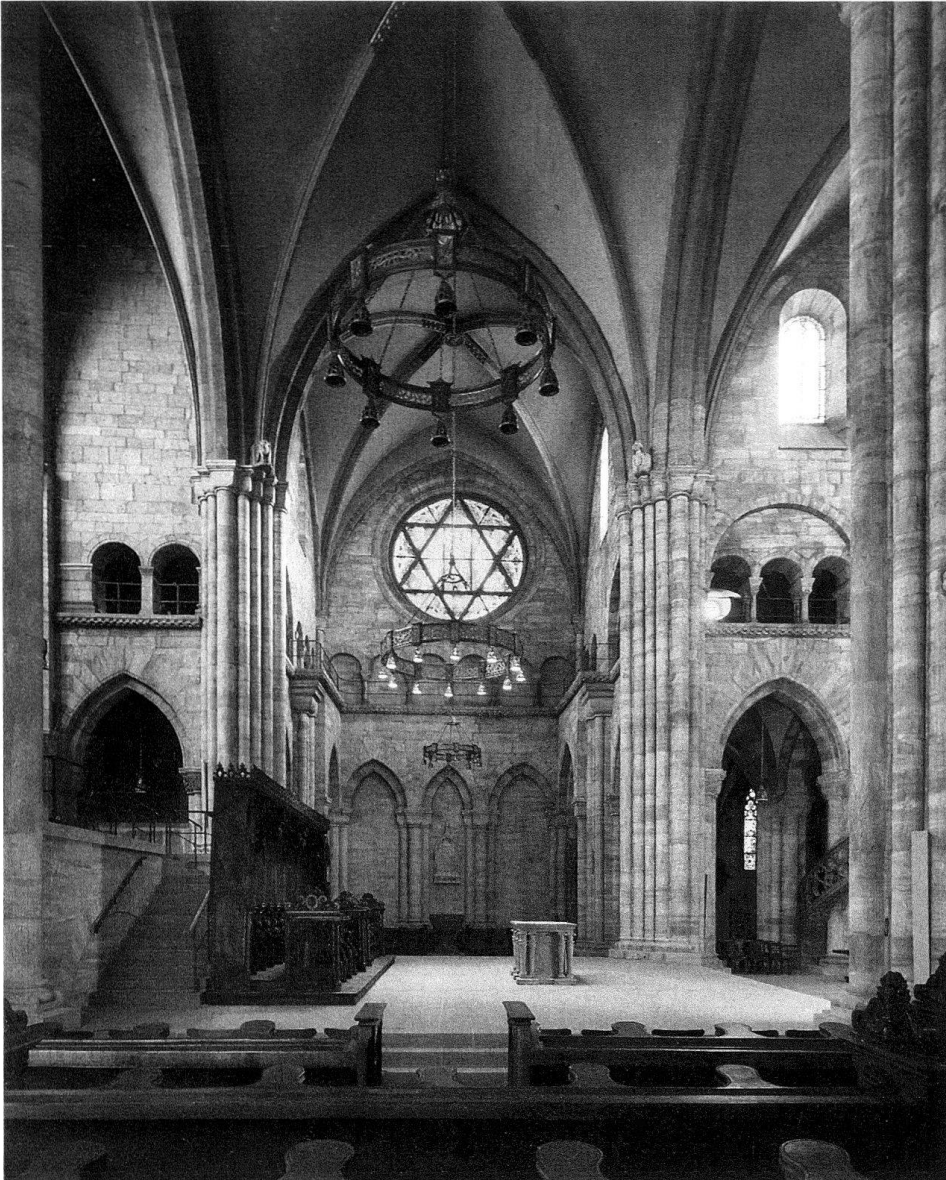
Natürlich hat man längst erkannt, dass diese Form der Emporenöffnung nicht in Basel erfunden worden ist. Nachdem bereits Georg Dehio und Gustav von Bezold einen vielleicht indirekt vermittelten,

◁
1 Basel, Münster, Blick in das Mittelschiff des Langhauses.



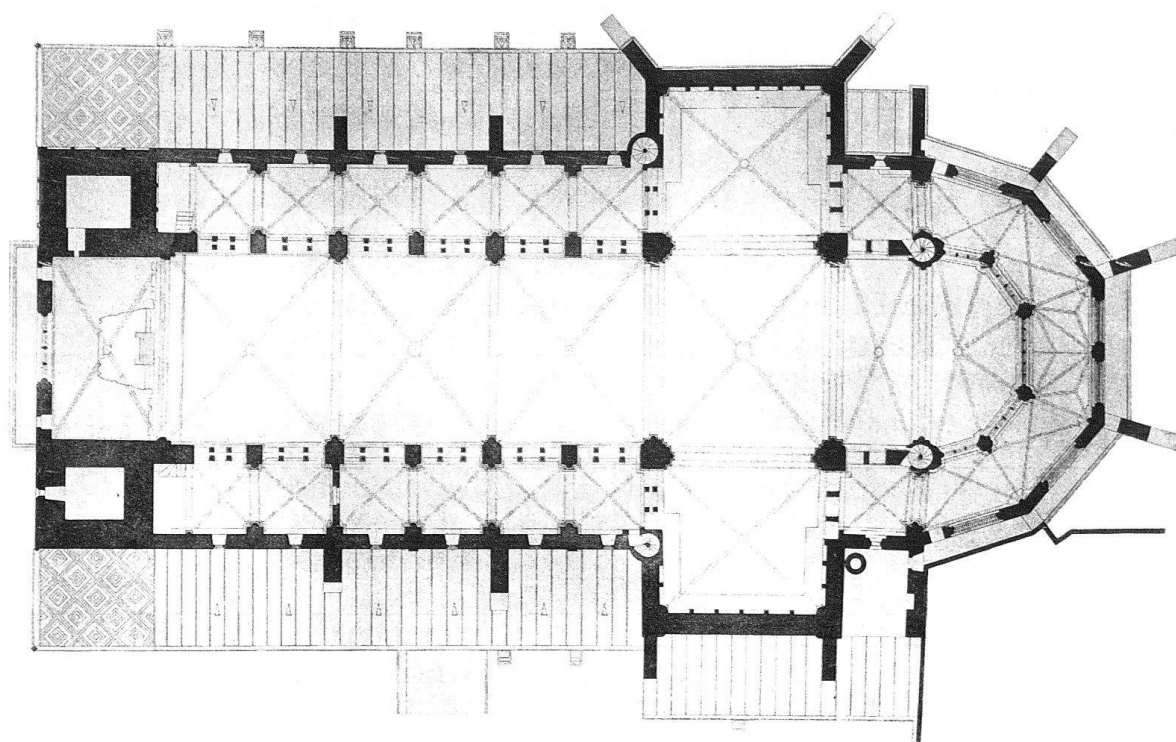
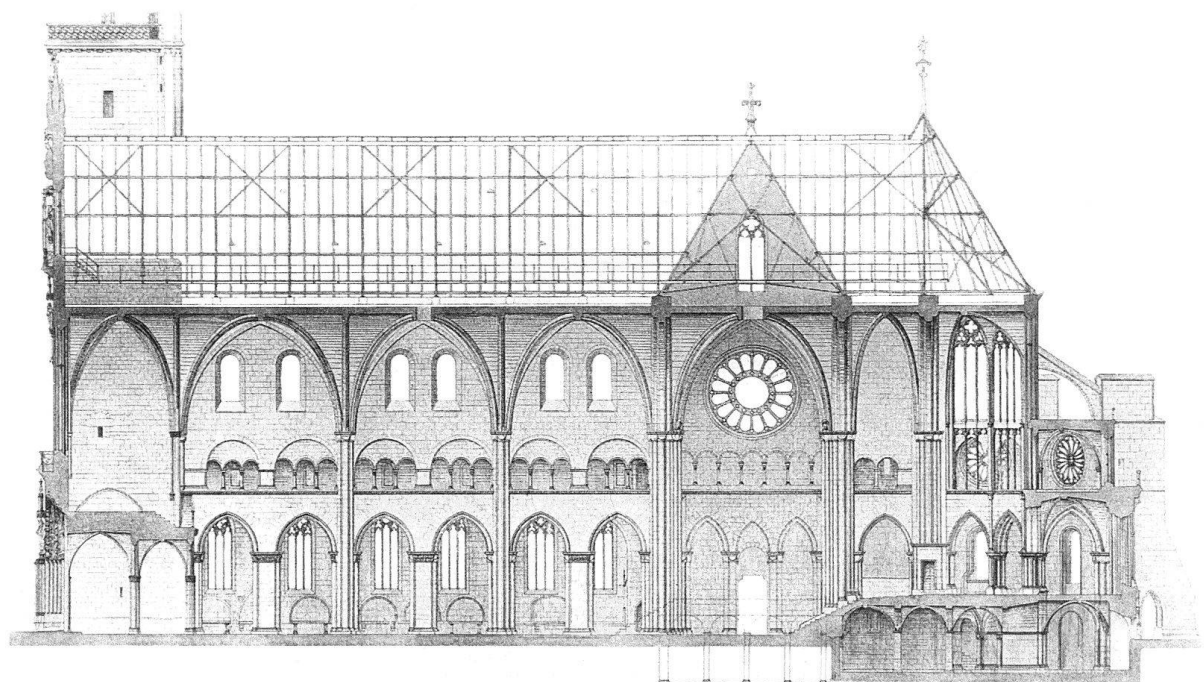
2 Basel, Münster,
Blick in den nördlichen
Querarm.

aber ihrer Ansicht nach deutlich fassbaren «lombardischen Einfluss» im Basler Münster festgestellt hatten⁴, lenkte Hans Reinhardt die Aufmerksamkeit auf die Emporenöffnungen, indem er schrieb: «Die nächste Analogie der dreifachen Bogenstellung in Basel bilden bis ins Detail die Triforien am Dom zu Modena. Sie befinden sich dort zwar vor allem aussen. Nichtsdestoweniger ist diese Übereinstimmung nicht zu leugnen.»⁵ Zweifellos ist diese Beobachtung zutreffend. Da Reinhardt die Architektur des spätromanischen Basler Münsters weitgehend als Reflex verschiedener, durch rheinisch-elsässische, also einheimische Baugewohnheiten «gefilterter» Vorbilder in Frankreich interpretierte⁶ (wobei er die von ihm nicht verleugnete oberitalienische Komponente in erster Linie auf den Bereich der Bauskulptur beschränkte⁷), ist sein Hinweis auf die Emporen und die äusseren Laufgänge des Doms zu Modena von besonderem Gewicht.



3 Basel, Münster,
Blick in den südlichen
Querarm.

Man muss sich dennoch fragen, ob ein direkter Zusammenhang zwischen Modena und Basel ohne weiteres postuliert werden kann. Gibt es nicht einen berechtigten Einwand gegen eine solche Verknüpfung? In der Tat: Drillingsbogen, die von einer halbrunden Blende umrahmt werden, stellen ein in der gesamten romanischen Architektur Europas weitverbreitetes Motiv dar⁸. Es erscheint bereits in der frühchristlichen Architektur, beispielsweise an San Vitale in Ravenna, und so ist es nicht erstaunlich, dass es auch in der spätkarolingischen Zeit, etwa am sogenannten «Alten Turm» in Mettlach, verwendet wird. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts hält es seinen Einzug in die normannische Baukunst, und bezeichnenderweise dient es in der Abteikirche von Jumièges als Emporenöffnung im Mittelschiff innerhalb des «gebundenen Systems», so wie dies später auch in Basel der Fall ist. Um 1100 taucht das Motiv verschiedentlich in der von normannischen Anregungen nicht unberührten Architek-



tur Südtaliens auf, und hier zum ersten Mal wohl in San Nicola in Bari. Nördlich der Alpen ist es in Mitteleuropa seit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts bis zum Zeitpunkt, in dem man gotische Formen zu rezipieren beginnt, weit verbreitet. Insbesondere die reiche spätromanische Architektur der Gebiete am Niederrhein bevorzugt es entschieden. Man wählt es gerne für Emporenöffnungen, aber es kommt auch in anderem Kontext vor, nicht zuletzt als Vergitterung in den Mauern von Kreuzgangflügeln, die sich zum Innenhof öffnen. Aber auch der italienische Profanbau der Spätromanik und der Gotik greift dieses Motiv immer wieder auf. In diesem Bereich wurde es wohl aus der Sakralarchitektur in der Absicht übernommen, ein gehobenes Anspruchsniveau anzuzeigen.

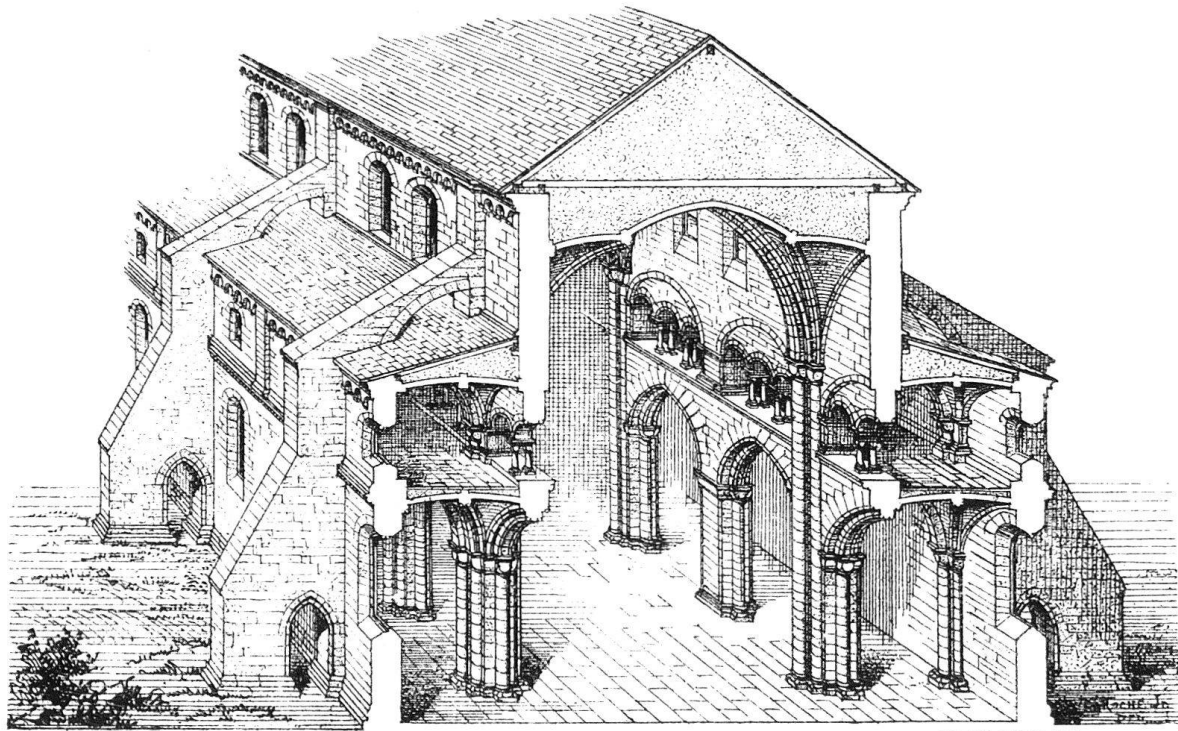
Mit diesen wenigen Bemerkungen ist ein Sachverhalt skizziert, den eine genauere Denkmälerstatistik zu erhärten vermöchte: Bei dem von uns herausgestellten Motiv der Basler Emporen – eine Drillingsarkade, die durch einen übergreifenden Blendbogen zusammengeschlossen wird – handelt es sich um eine gängige, in den verschiedensten Gegenden Europas über Jahrhunderte hinweg frei verfügbare Form. Freilich ist sie an der 1099 vom Architekten Lanfrancus begonnenen Kathedrale von Modena in einem besonders hohen Masse gleichsam als Leitmotiv verwendet, indem sie sowohl am Ausenbau als auch im Innenraum an repräsentativer Stelle erscheint⁹. Am Äusseren bekrönt unser Motiv die einzelnen Blendfelder, mit denen die gesamten Seitenschiffwände und die drei Apsiden in Modena systematisch überzogen wurden. Es dient an dieser Stelle dazu, die Zone der Mauer unterhalb des Dachansatzes als «Zwerggalerie» zu verräumlichen. Im Innenraum des Modeneser Doms erfüllt unser Motiv einen ähnlichen Zweck. In den mit Hilfe des «gebundenen Systems» organisierten doppelten Traveen öffnet es zwischen den Arkaden und dem Obergaden die von Wandvorlagen rhythmisierte Mauer. Offensichtlich brauchten die Auftraggeber des Dombaues in liturgischer Hinsicht keine Empore, und Lanfrancus hielt sie weder aus künstlerischen noch aus statischen Gründen für notwendig. Dennoch öffnete er die Mauer des Mittelschiffs über den Arkaden mit demselben Motiv, das er aussen an der Zwerggalerie verwendet hatte. Indem er auf diese Weise beim Betrachter des Mittelschiffs das Trugbild einer Empore provozierte oder, nüchterner ausgedrückt, eine Scheinempore baute, erreichte er das für ihn wohl Wesentliche, die Belebung und Erleichterung der Wand.

Im engeren geographischen Umkreis machte der Dom von Modena in vieler Hinsicht Schule. Unter anderem wurde auch das Zwerggalerie- und Emporenmotiv übernommen, aber in Parma, Piacenza und Fidenza hat man es entweder abgewandelt oder durch eine andere Form ersetzt. Nur in Ferrara wurde es gemäss dem Modeneser Vorbild sowohl aussen als Zwerggalerie als auch innen als Emporenöffnung verwendet. Das zeigt, wie wenig ein festgefügtter Kanon für die Komposition einer mehrfachen Bogenstellung in ein und derselben Landschaft vorhanden war.

Kann man nach allem, was hier festgestellt wurde, noch an den von Reinhardt postulierten direkten Zusammenhang zwischen der

◁ 4 Basel, Münster, Längsschnitt, aus: Karl Stehlin und Rudolf Wackernagel, Baugeschichte des Basler Münsters, Basel 1895 (gezeichnet von Julius Kelterborn).

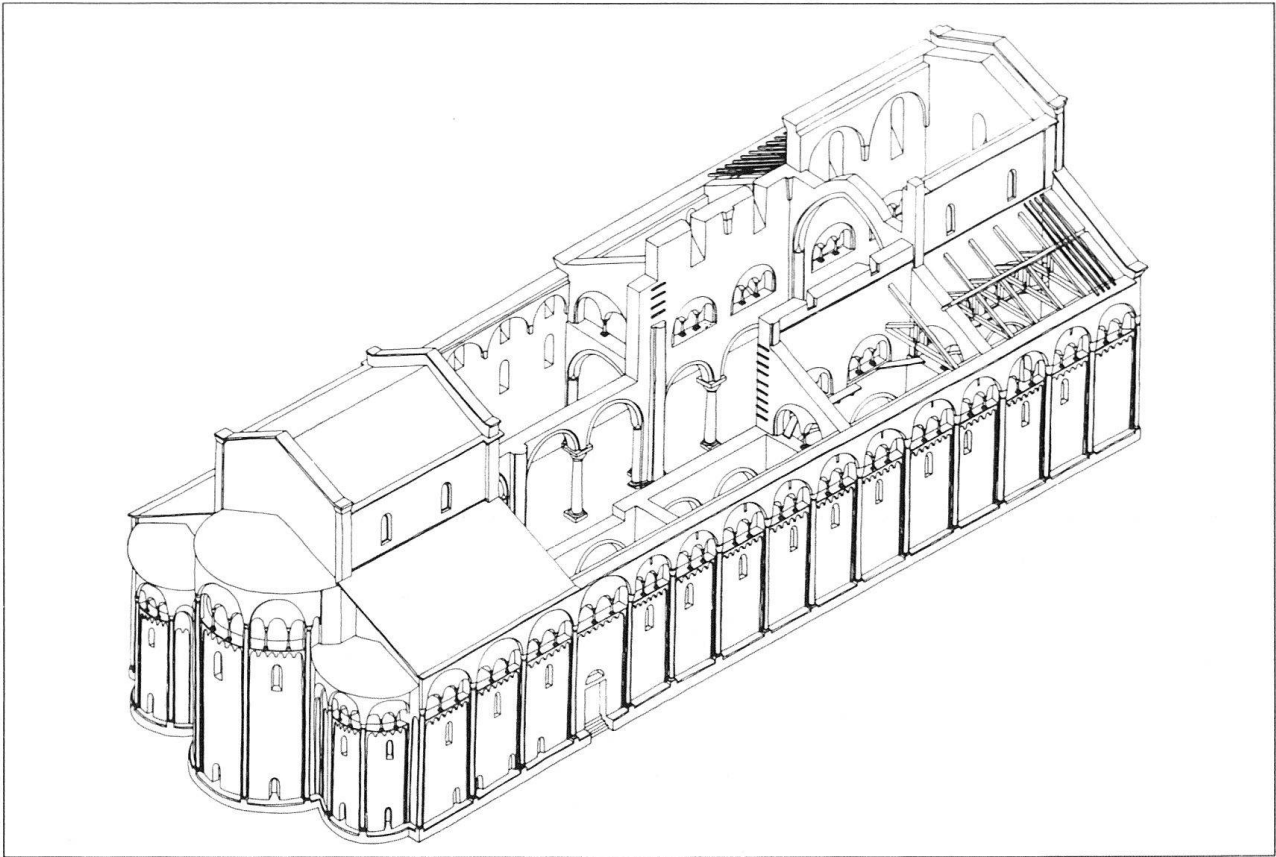
◁ 5 Basel, Münster, Grundriss auf Emporenniveau, aus: Karl Stehlin und Rudolf Wackernagel, Baugeschichte des Basler Münsters, Basel 1895 (gezeichnet von Julius Kelterborn).



6 Basel, Münster, isometrischer Querschnitt durch das Langhaus des Basler Münsters (Rekonstruktion des Zustands vor 1356), aus: E. La Roche, Das Münster vor und nach dem Erdbeben (Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters III), Basel 1885.

Emporengestaltung im Basler Münster und den Scheintribünen sowie der Zwerggalerie des Doms von Modena glauben? Die Antwort lautete für mich noch vor wenigen Jahre positiv, und zwar weniger aus formalen als aus historischen Gründen. Ich betrachtete die Basler Emporen als «Zitat» eines markanten Teils des Doms von Modena und war der Meinung, dass im Basler Münster, der Kathedrale einer weit nach Burgund hineinreichenden Diözese – Basel war zusammen mit Lausanne und Belley Suffragan von Besançon – das frei verfügbare Dreibogenmotiv mit einem Inhalt, d.h. einem Aussagewert gefüllt wurde¹⁰. Es ist nötig, hier kurz an altbekannte historische Tatsachen zu erinnern.

In der Geschichte desjenigen Teils von Burgund, der seit der salischen Zeit zum Deutschen Reich gehörte¹¹, haben die Bischöfe von Basel stets die Rolle treuer Gefolgsmänner des Kaisers gespielt. Nachdem Kaiser Heinrich II. mit dem letzten, kinderlosen Burgunderkönig Rudolf III. die Nachfolge vertraglich geregelt hatte, fiel bei dessen Tod 1032 das ehemalige burgundische Königreich, gleichsam ein Spaltprodukt des untergegangenen europäischen Grossreichs der Karolinger, an das Deutsche Reich. Damit kontrollierte der Kaiser das ganze Gebiet zwischen dem Oberlauf von Saône und Rhein im Norden und der Mündung der Rhône im Süden. Doch bereits 1006 hatte Heinrich II. Basel, dessen Diözese damals mit ihren elsässischen Teilen zur Hälfte auf Reichsboden lag, für das Imperium zurückgewonnen. Bischof Adalbert II. (vor 999–1025) half ihm dabei

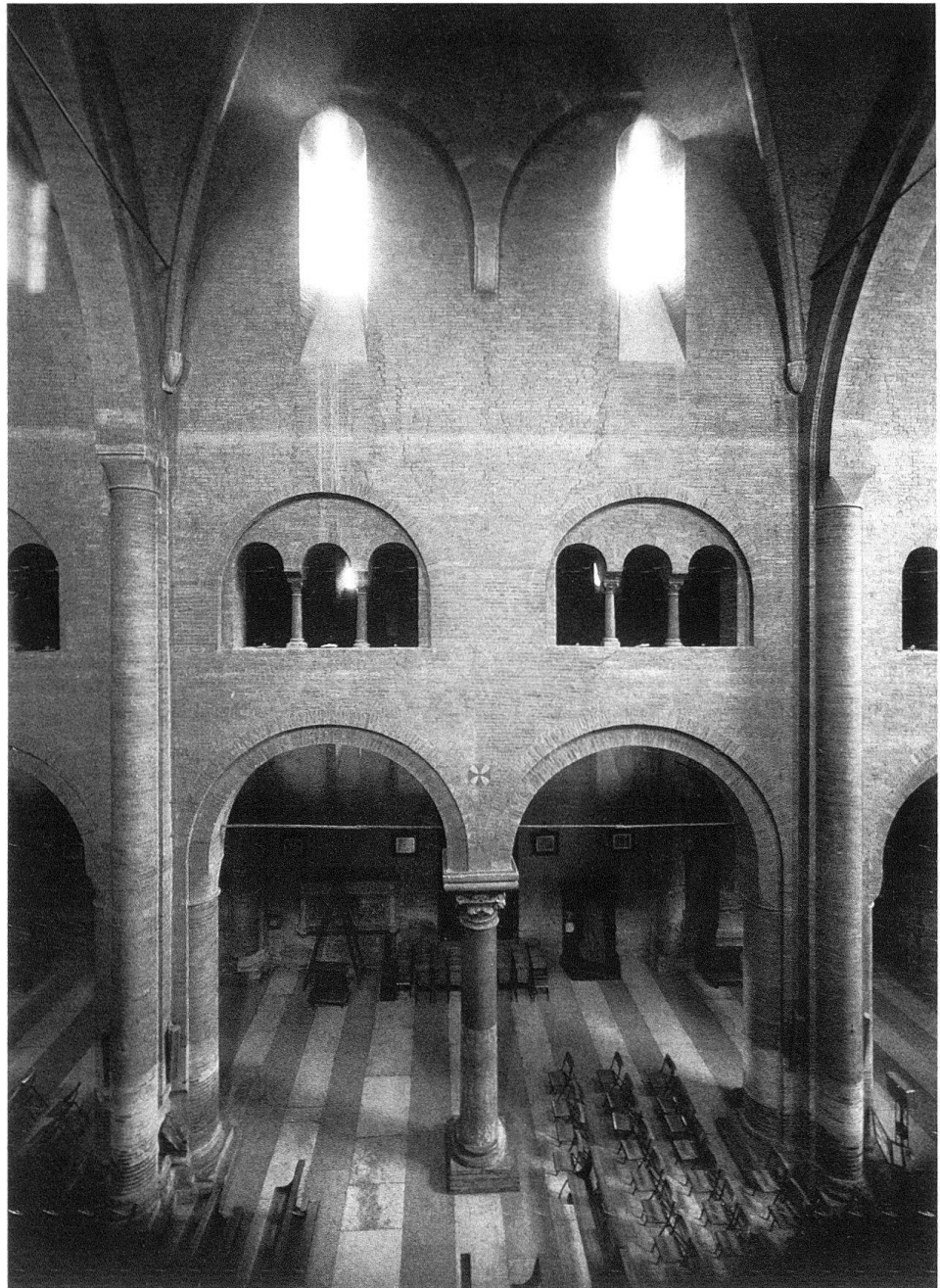


nach Kräften. Nicht von ungefähr überhäufte Heinrich II. die Basler Kirche mit Privilegien und Schenkungen, denn damit band er das in seiner südlichen Hälfte weit nach Burgund vorstossende Bistum an seine Interessen¹². Diese Politik machte sich bezahlt: In der Folgezeit erwiesen sich die Basler Bischöfe selbst im Investiturstreit als treue Parteigänger des Kaisers. Daran änderte sich auch nichts, als sich bereits im 11. Jahrhundert die Bande zwischen Burgund und dem Reich wieder lockerten. Erst Friedrich I. Barbarossa gelang es, Burgund erneut und eng an das Reich zu knüpfen¹³. Der Basler Bischof Ortlieb von Froburg (1137–1164) stand ihm dabei zur Seite. Von Ortlieb wissen wir, dass er 1147–1148 Konrad III. von Hohenstaufen auf dem zweiten Kreuzzug begleitete. Er hielt sich häufig in Italien auf und unterstützte die Italienpolitik Barbarossas. So nahm er 1158 an der Reichsversammlung auf den Roncalischen Feldern zwischen Cremona und Piacenza, 1160 am Konzil von Pavia und 1162 an der Zerstörung Mailands teil¹⁴. Der ebenfalls kaisertreue Nachfolger Ortliebs auf dem Basler Sitz, Ludwig von Froburg (1164–1179), wurde ein Opfer des Kampfes zwischen Barbarossa und Alexander III. Zu seinem Unglück war er vom Gegenpapst Paschalis III. bestätigt worden. Als sich der Kaiser mit Alexander versöhnt hatte, unterwarf sich der Basler Bischof Rom nicht und wurde deshalb 1179 abgesetzt¹⁵. Seinen Nachfolger Heinrich von Horburg (1180–1190) verband wiederum das persönliche Schicksal mit demjenigen des Kaisers, starb er doch wie Friedrich Barbarossa auf dem dritten Kreuzzug. Wie eng die Bezie-

7 Modena, Dom, Isometrie, aus: Lanfranco e Wiligermo. Il Duomo di Modena (Katalog der gleichnamigen Ausstellung), Modena 1984.

8 Modena, Dom, Ansicht von Südosten.





9 Modena, Dom, Ansicht einer Langhaustravée.

hungen zwischen der Basler Kirche und dem staufischen Kaisertum gerade unter diesem Bischof waren, geht aus der Tatsache hervor, dass Heinrich von Horburg zwei Besitzungen der Basler Kirche, nämlich diejenigen von Breisach und von Eckartsberg, dem Sohn Barbarossas, König Heinrich VI., zu Lehen gab. Die entsprechende Urkunde wurde feierlich im Hochaltar des Münsters eingeschlossen. Heinrich VI. war dabei persönlich anwesend¹⁶.

Es mochte vor dem Hintergrund dieser über länger als zwei Jahrhunderte währenden kaisertreuen Politik der Basler Bischöfe und der damit verbundenen italienischen Implikationen als begründet erscheinen, die Emporenöffnungen des Basler Münsters als Modena-



Zitat zu interpretieren. «Modena» könnte dementsprechend innerhalb des Architekturprogramms der Basler Bischofskirche als Fingerzeig auf den Anspruch verstanden werden, den Kaiser und Reich bezüglich der italienischen Provinzen nie aus den Augen verloren. Dabei spielt ein formaler Unterschied keine Rolle: Im Basler Münster treten entsprechend dem kräftigen Mauerrelief die kleinen Stützen innerhalb der Emporenöffnungen als gekoppelte und nicht wie in Modena als einfache Säulchen auf.

Akzeptiert man eine solche Interpretation grundsätzlich, so lässt sie sich durchaus mit den verschiedenen Vorschlägen zur Datierung der romanischen Bausubstanz des Basler Münsters in Einklang brin-

10 Modena, Dom, Inneres nach Osten.

gen. Die Chronologie des Basler Münsters ist gerade in jüngster Zeit strittig geworden. Bis vor kurzem wurde immer der Brand von 1185, den das alte Basler Münster einer heute nicht mehr nachprüfbaren Quelle zufolge erlitten hat, als Anlass zum Neubau der spätromanischen Anlage betrachtet. Da bereits 1193 ein Marienaltar erwähnt wird, den man in der mittleren Kapelle des Chorumgangs auf dem Niveau der Krypta lokalisierte, da ferner im Jahre 1200 Abt Martin von Pairis im Münster vor einer grossen Menschenmenge den Kreuzzug predigte und er 1205 den Hochaltar anlässlich seiner Rückkehr aus Byzanz mit einer Decke schmückte, hat man auf eine kurze Bauzeit geschlossen. Demnach wäre das Basler Münster in einer Zeitspanne von fünfzehn bis zwanzig Jahren entstanden¹⁷, und der Initiator des Neubaus wäre Bischof Heinrich von Horburg gewesen, dessen enges Zusammengehen mit der staufischen Reichspolitik wir soeben unterstrichen haben. Seine Amtszeit fällt genau in jene Jahre, in denen Barbarossa die Versöhnung des Reichs mit dem oberitalienischen Städtebund anstrebte. Sie wurde bekanntlich 1183 im Konstanzer Frieden vertraglich geregelt¹⁸. Darf man also vermuten, dass das «Modena-Zitat» des Basler Münsters im Sinne des Prinzips einer «architecture parlante» auf die angestrebte und zeitweise auch tatsächlich verwirklichte Harmonie zwischen den divergierenden politischen Bestrebungen innerhalb des Reichsganzen hindeuten soll?

Die seit langem akzeptierte oben umrissene Chronologie des Basler Münsters wird neuerdings von François Maurer-Kuhn in Frage gestellt. Seiner Ansicht nach hat bereits Bischof Ortlieb von Frobürg Entscheidendes für den Neubau geleistet¹⁹. Wie sehr Ortlieb die Stauferpolitik gerade auch im Hinblick auf Italien unterstützte, wurde oben angedeutet. Bei ihm ist eine Kenntnis der wichtigsten romanischen Bauten in der Lombardei und der Emilia vorauszusetzen. Auch für ihn als Auftraggeber ergäbe das Modena-Zitat also durchaus einen Sinn. Nun hat aber François Maurer-Kuhn die Meinung vertreten, die von Bischof Ortlieb initiierte «Neuredaktion» der Basler Kathedrale habe sich architektonischer Ideen bedient, die bereits Bischof Burchard von Fenis (1072–1107) nach Basel habe bringen können²⁰: In die Zeit, in der Bischof Burchard in Basel amtierte, fallen ja die Planung und der Baubeginn des neuen Doms von Modena unter der Leitung des Architekten Lanfrancus. Um 1100 wäre das Modena-Zitat wohl weniger politisch motiviert als stilistisch aktuell gewesen, und die These müsste dann wohl lauten, dass man sich in Basel dieses spezifischen Emporenmotivs im Sinne einer Orientierung an «moderner Architektur» bedient hat.

Ich halte die These, wonach mehrere alte «Planungsschichten» im späteren 12. Jahrhundert weiterverwendet beziehungsweise einem neuen, spätromanischen Stilideal angepasst worden seien, für sehr problematisch, denn sie widerspricht dem heutigen Stand der Kenntnisse über Planungsprozesse im mittelalterlichen Bauwesen²¹. Vor der französischen Hochgotik des mittleren 13. Jahrhunderts dürfte es kaum exakte, auf Pergament aufgezeichnete Baurisse gegeben haben. Wie aber hätte man sonst über mehr als ein Jahrhundert hinweg ein Emporenmotiv «archivieren» können? Die Frage muss



um so eher gestellt werden, als unser Motiv vor dem Neubau des Basler Münsters am Oberrhein nirgendwo vorzukommen scheint. Die ähnlichen Arkaden des Zürcher Grossmünsterkreuzgangs sind mit grösster Wahrscheinlichkeit später anzusetzen²². Dennoch muss die angekündigte umfassende chronologische und stilanalytische Argumentation von François Maurer-Kuhn abgewartet werden, bevor eine weitere baugeschichtliche Diskussion bezüglich des Basler Münsters stattfinden kann.

Letztlich ist für unsere Fragestellung das genaue Datum des Neubaus der Basler Kathedrale nicht ausschlaggebend. Wir haben gesehen, dass die politisch-historische Deutung des Basler Emporenmotivs im Grunde genommen für das Episkopat der meisten Basler Bischöfe im 12. Jahrhundert vorgeschlagen werden kann²³. Allein dies zeigt schon die Fragwürdigkeit des zur Debatte stehenden methodischen Ansatzes. Ferner sind die jeweiligen Anteile der verschiedenen Gruppen der Auftraggeberschaft – Bischof und Domkapitel – bei der Planung und Finanzierung der wenigsten mittelalterlichen Kathedralbauten genau festzulegen²⁴; in Basel wissen wir darüber nichts.

11 Zürich, Grossmünster, Kreuzgang.

Im Falle Basels kann somit der genaue historische Stellenwert des von uns untersuchten Architekturmotivs nicht auf eine spezifische politische Konstellation und schon gar nicht auf eine bestimmte führende Persönlichkeit eingeschränkt werden. Dies relativiert die Möglichkeit, das Architekturzitat ikonologisch zu deuten, in ganz erheblichem Masse. Ferner ergibt die Betrachtung des architektonischen Kontextes, in welchem das Modena-Motiv sitzt, zusätzliche Probleme. Für letzteres wäre nur dann eine befriedigende Erklärung zu finden, wenn es sich einem Gesamtsinn unterordnen würde. Da das Basler Münster nun aber alles andere als eine Variante oder gar eine Kopie von Bauten der oberitalienischen Romanik darstellt – auf die zahlreichen Filiationsstränge, die sich in diesem Werk verbinden, hat die Forschung schon mehrfach hingewiesen –, so könnte dieser Sinn nur in einer synthetischen Darstellung der verschiedenen architektonischen Ausdrucksweisen in den Gebieten des damaligen Imperiums gesucht werden. Das Basler Münster, ein Abbild einer idealen «Reichskirche», in der man eine gewisse Anzahl von «Zitaten» aus den verschiedensten «Bauschulen» des ganzen Imperiums ineinander verwoben hätte? Einige Anhaltspunkte für eine solche Interpretation scheinen vorhanden zu sein. «Zitiert» das polygonale Basler Chorhaupt nicht die vieleckigen Chöre romanischer Dome in den Westteilen des damaligen Reiches, man denke etwa an die Kathedrale von Verdun²⁵ oder vor allem an den verschwundenen Ostchor der Kathedrale von Besançon, also der Metropolitankirche von Basel?²⁶ Stellen die aufwendig gerahmten, in das Blendensystem des Transepts bewusst einbezogenen Altarnischen auf der Ostseite der Querhausarme nicht eine Reminiszenz an die an gleicher Stelle im Dom zu Speyer vorhandenen Apsiden dar, die von edlen, sich an antike Architektur anlehnenden Aediculae gerahmt werden?²⁷ Die Frage sei aber gestellt, wie das mit der in Basel stark ausgeprägten zisterziensischen Komponente zusammengeht. Denn der Stützenwechsel und die spitzbogigen Arkaden des Münsterlanghauses dürften tatsächlich im Kontext der Zisterzienserarchitektur zu sehen sein. Das 1123 gestiftete Zisterzienserklöster Lützel im Sundgau stand unter der besonderen Obhut der Basler Bischöfe. Der mehrfach genannte Bischof Heinrich von Horburg fing seine Laufbahn als Mönch in Lützel an²⁸. Wir wissen, dass die zerstörte Abteikirche von Lützel im gebundenen System errichtet war²⁹. Ferner ist die merkwürdige Choranlage des Basler Münsters wohl nicht als Reduktion eines komplizierten Umgangschores in der Art frühgotischer Kathedralen Nordfrankreichs, sondern als Anlehnung an die ersten mit Umgang versehenen Zisterzienserchöre Burgunds zu verstehen, die, wie Wilhelm Schlink in seinen Ausführungen zu Clairvaux II gezeigt hat, auf das Prestige von Cluny III und viel weniger auf kronländische Vorbilder reagieren³⁰. Mit den als Vergleichsbeispiele in Frage kommenden Zisterzienserbauten befinden wir uns aber ausserhalb des damaligen deutschen Imperiums, was die Wahrscheinlichkeit eines in Architektur umgesetzten imperialen Gesamtprogramms erheblich verringert.

Nach reiflicherem Nachdenken sehe ich mich veranlasst, die von mir seinerzeit aufgestellte These einer politischen Auslegung des Modena-Zitats in Basel³¹ zurückzunehmen. Allzusehr war ich fasziniert vom methodischen Ansatz, den seit einiger Zeit Hans-Joachim Kunst und einige seine Schüler unentwegt weiterverfolgen³². Ausgehend von der sehr berechtigten Frage nach dem Verhältnis zwischen vorgegebener Form und Forminnovation in der mittelalterlichen Architektur suchten und suchen sie überall nach «Zitaten», die sie als Abbilder eines Bauwerks oder eines seiner Teile verstehen. Es ist hier nicht der Ort, diesen methodischen Ansatz und vor allem seine verschiedensten Anwendungsmöglichkeiten grundsätzlich zu diskutieren – dies wäre wünschenswert und sogar notwendig. Die Legitimität des Vorhabens sei keineswegs in Abrede gestellt, aber bei weitem nicht immer wird das Versprechen eingelöst, das Zitat «auf ein Konkretum, auf ein Hier und Jetzt»³³ zu beziehen – und vor allem zu erklären. Es ist zu erwarten, dass sich nach weiteren, wirklich umfassenden Untersuchungen über das historische Umfeld mittelalterlicher Bauwerke manches «Architekturzitat» verflüchtigen wird.

Trotzdem bin ich nach wie vor davon überzeugt, dass eine direkte Verbindung zwischen den Basler Emporen und den Galerien in Modena besteht, aber hauptsächlich wohl im Sinne eines formalen Rückgriffs. Das Phänomen wäre einmal viel breiter darzustellen und zu würdigen. Mit anderen Worten müsste die bekanntlich nicht nur in Basel zu beobachtende Gültigkeit oberitalienischer Leit- und Vorbilder im nordalpinen Raum während des 12. Jahrhunderts untersucht werden. Diese Arbeit wäre nicht nur auf der stil- und formengeschichtlichen Ebene zu leisten, sondern sie hätte selbstverständlich auch die Frage nach dem historischen Kontext anzugehen. Welche verschiedenen «Transmissionsriemen» haben oberitalienisches Formengut in unsere Gegenden gebracht? Vielleicht liessen sich im Rahmen einer solchen Untersuchung neben anderen Faktoren auch politisch-historische Implikationen aufzeigen, aber man wird sich vor einer allzu einfachen, monokausalen Erklärung hüten müssen.

Un article sur la cathédrale de Bâle – bien que romane dans son essence – trouve malgré tout sa justification dans ce fascicule, car elle appartient à la phase tardive de l'art roman, au cours de laquelle les premiers élans gothiques se trouvent fortement transformés par les composantes locales. Le motif du triplet, groupe de trois ouvertures placées sous l'arc en plein ceintre aveugle dans la partie médiane du mur de la nef, peut être considéré comme une copie de la fausse tribune de la cathédrale de Modène. On a pu interpréter ce motif formel comme une allusion à la tendance politique des évêques de Bâle, toujours fidèles aux empereurs germaniques et leurs aspirations en Italie. Mais cette explication est trop facile, car les sources qui ont influencé la cathédrale de Bâle sont trop diverses pour qu'on puisse attribuer à une seule impulsion l'emploi d'un motif architectural dont la provenance italienne ne saurait être contestée.

Résumé

Riassunto Il duomo di Basilea è un monumento in sostanza romanico, ma è opportuno, in questo ambito, illustrarne più da vicino le caratteristiche. La costruzione è tardo romanica, ma in essa si trovano elementi architettonici fortemente ispirati alle forme del primo Gotico francese interpretate secondo uno stile ispirato a tradizioni locali. D'altra parte il monumento si presta molto bene a riflessioni sul metodo di lettura della più moderna ricerca in campo storico-artistico. Oggetto dell'analisi è l'apertura tripartita iscritta in un arco tondo cieco nella zona mediana della parete della navata, la quale da molti anni viene considerata quale copia delle aperture degli pseudomatronei del duomo di Modena. Interpretare questo motivo quale manifestazione politica dei committenti – in questo caso i vescovi di Basilea sempre partigiani degli imperatori germanici del due – e trecento e della loro politica italiana – quasi fosse una rilevante citazione architettonica, ci pare poco convincente. Il duomo di Basilea fu teatro di tali molteplici influssi stilistici, da non poter permettere alcuna interpretazione del dettaglio in questione quale citazione isolata di un motivo architettonico italiano.

- Anmerkungen**
- ¹ FRANÇOIS MAURER-KUHN, *Das Münster von Basel* (Schweizerische Kunstführer), Bern 1981 (2. Auflage), S. 8.
 - ² ERNST ADAM, *Baukunst der Stauferzeit in Baden-Württemberg und im Elsass*, Stuttgart und Aalen 1977, S. 44–48, bes. S. 46, hat zu Recht besonders stark auf die einmalige Qualität des Langhausaufrisses von Basel hingewiesen.
 - ³ Gemessen vom Scheitel des Entlastungsbogens der Emporen an, siehe die Bauaufnahme von Johann Kelterborn auf Taf. IV im kleinformatigen Tafelteil in: KARL STEHLIN und RUDOLF WACKERNAGEL, *Baugeschichte des Basler Münsters*, Basel 1895.
 - ⁴ GEORG DEHIO und GUSTAV VON BEZOLD, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Bd. 1, Stuttgart 1892, S. 449.
 - ⁵ HANS REINHARDT, *Die spätromanische Bauperiode des Basler Münsters vom Ende des 12. Jahrhunderts* (Phil. Diss. Basel), Basel 1926, S. 27.
 - ⁶ Ebendort S. 25 ff.
 - ⁷ Ebendort S. 16 ff., 30, 61.
 - ⁸ Für eine sicher unvollständige, aber kunstlandschaftlich orientierte Zusammenstellung der Verbreitung unseres Architekturmotivs mit Literaturangaben zu den einzelnen Monumenten siehe PETER KURMANN, *Le aperture dei matronei della cattedrale di Basilea: tipo commune o citazione del Duomo di Modena?*, in: Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica (atti del convegno), Modena 1989, S. 171–180, bes. S. 172–174.
 - ⁹ Zum Dom zu Modena siehe die grundlegenden Werke: *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Modena 1984, und: *Il Duomo di Modena. Atlante fotografico* hrsg. von MARINA ARMANDI, Modena 1985.
 - ¹⁰ KURMANN, *Le aperture* (wie Anm. 8).
 - ¹¹ Zusammenfassende Darstellung dieser Geschichte in L. BOEHM, *Geschichte Burgunds*, Stuttgart 1979 (2. Auflage), S. 92–122; ferner F. BAETHGEN, *Das Königreich Burgund in der deutschen Kaiserzeit des Mittelalters*, in: Ders., *Mediaevalia* (Schriften der Monumenta Germaniae historica 17, 1), Stuttgart 1960, S. 25 ff.; H. D. KAHL, *Die Angliederung Burgunds an das mittelalterliche Imperium*, in: Schweizerische Numismatische Rundschau 48, 1969, S. 13–105.
 - ¹² R. MASSINI, *Das Bistum Basel zur Zeit des Investiturstreites* (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft Bd. 24), Basel 1946, S. 1 ff., 6–17.
 - ¹³ J. V. MARIOTTE, *Le Comté de Bourgogne sous les Hohenstaufen [1156–1208]*, Paris 1963; H. BÜTTNER, *Friedrich Barbarossa und Burgund*, in: Probleme des 12. Jahrhunderts (Vorträge und Forschungen 12, Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte), Konstanz 1968, S. 79–19.
 - ¹⁴ L. VAUTREY, *Histoire des évêques de Bâle*, Bd. 1, Einsiedeln 1884, S. 151 ff.
 - ¹⁵ Ebendort, S. 173–178.
 - ¹⁶ Ebendort, S. 178–184.
 - ¹⁷ REINHARDT, spätromanische Bauperiode (wie Anm. 5), S. 74; DERS., *Das Münster zu Basel*, Burg b. M., 1928, S. 7–10; DERS., *Das Münster zu Basel*, Basel 1961 (3. Auflage), S. 14 f.;

- JOSEPH GANTNER und ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 1, Frauenfeld 1968, S. 382 f.
- ¹⁸ H. APPELT, *Friedrich Barbarossa und die italienischen Kommunen*, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 72, 1964, S. 311–325; G. FASOLI, *Federico Barbarossa e le città lombarde*, in: Probleme des 12. Jahrhunderts (wie Anm. 13), S. 121–142. Zur Hochzeit von Heinrich VI. mit Konstanze von Sizilien war 1185 der gesamte hohe Klerus von Italien, Burgund und Deutschland vereinigt (P. MUNZ, *Frederick Barbarossa*, London 1969, S. 368).
- ¹⁹ FRANÇOIS MAURER-KUHN, *Die romanische Kathedrale*, in: Das Basler Münster (herausgegeben von der Basler Münsterbaukommission), Basel 1982, S. 91–95; DERS., *Das Münster von Basel* (wie Anm. 1), S. 4, wo der Baubeginn auf die Zeit des Bischofs Ludwig von Froburg (1164–79) festgelegt wird.
- ²⁰ MAURER-KUHN, *Die romanische Kathedrale* (wie Anm. 19), S. 91–95; DERS., *Das Münster von Basel* (wie Anm. 1), S. 7. Schon Reinhardt hatte angenommen, Bischof Heinrich von Horburg habe einen älteren, schon bestehenden Plan modifiziert, der «noch im ausgeführten Bau durchschimmert»: H. REINHARDT, *Der Anteil der Bischöfe am Basler Münster*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 70, 1970, S. 5–27, bes. S. 17–18, Zitat S. 18.
- ²¹ DIETER KIMPEL, *La sociogenèse de l'architecture moderne*, in: Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Bd. 1, Paris 1986, S. 135 ff.; DIETER KIMPEL und ROBERT SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, München 1985, S. 227 f. (mit weiterführender Literatur); WOLFGANG SCHÖLLER, *Le dessin d'architecture à l'époque gothique*, in: Les Bâisseurs des cathédrales gothiques (Ausstellungskatalog, hrsg. von ROLAND RECHT), Strasbourg 1989, S. 227 ff., bes. S. 232 f.
- ²² Eine neuere bauhistorische Arbeit über den Grossmünsterkreuzgang fehlt. Die ältere Forschung fasst die ikonographische Untersuchung Michels zusammen: PAUL MICHEL, *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünsterkreuzgangs*, Wiesbaden 1979, S. 110–112.
- ²³ Auch Bischof Rudolf von Homberg (1107–1122) kannte die oberitalienische Architektur. Er hatte als Propst am Grossmünster in Zürich um 1100 den dortigen Neubau initiiert. In diesem Bau spielte die lombardische Komponente neben anderen Vorlagenbereichen von Anfang an eine nicht unerhebliche Rolle. Sie sollte sich dann im Laufe der komplizierten Baugeschichte dieser Kirche als immer wichtigere Anregungsquelle erweisen. Vgl. DANIEL GUTSCHER, *Das Grossmünster in Zürich* (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz Bd. 5), Bern 1983, S. 58–106, bes. S. 79–81 zur Person Rudolfs von Homberg und seiner Motivation zum Neubau.
- ²⁴ Im allgemeinen dürften die bischöflichen Zuwendungen an die Kathedralbauten eher bescheiden ausgefallen sein. Vgl. WOLFGANG SCHÖLLER, *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaues im Mittelalter, vornehmlich des Kathedralbaues, Baulast, Bauherrenschaft, Baufinanzierung*, Köln und Wien 1989, S. 215 ff.
- ²⁵ HANS-GÜNTHER MARSCHALL, *Die Kathedrale von Verdun* (Veröffentlichungen des Instituts für Landeskunde im Saarland, Bd. 32), Saarbrücken 1981.
- ²⁶ JOCHEN ZINK, *Die mittelalterliche Kathedrale von Besançon*, Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1974. Der Ostchor stammte aus der Zeit zwischen 1121 und 1148 (ebendort, S. 45, 128 ff.).
- ²⁷ HANS ERICH KUBACH, WALTER HAAS und andere Autoren, *Der Dom zu Speyer* (Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz), München und Berlin 1972, Textband S. 350 ff., 367 f., 727, 729 ff., 800, 809 ff., Bildband Abb. 837, 841, 847, 880–891, Tafelband Tafel 11, 16 a, 23, 64, 65, 69, 70.
- ²⁸ VAUTREY, *Histoire* (wie Anm. 14), S. 178.
- ²⁹ P. STINTZI, *Die ehemalige Zisterzienserabtei Lützel*, in: Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 51, 1957, S. 233–237; M. FRANCEY, *Lucelle. Rapport présenté par l'association des amis de Lucelle sur les fouilles préliminaires de l'église abbatiale effectuées durant l'été 1961*, Lucelle 1961.
- ³⁰ WILHELM SCHLINK, *Zwischen Cluny und Clairvaux. Die Kathedrale von Langres und die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts*, Berlin 1970, S. 108–119. Die von Schlink gewonnenen Erkenntnisse erklären auch die von REINHARDT 1926 (wie Anm. 5), S. 36, 60 und REINHARDT 1970 (wie Anm. 20), S. 19–20 bemerkten Gemeinsamkeiten zwischen dem Basler Münster und der Kathedrale von Langres, die nicht auf stilistischer Ebene zu erkennen sind, sondern auf Motivähnlichkeiten beruhen. Einen direkten Einfluss von Langres auf Basel kann man nicht postulieren, vielmehr muss das gemeinsame *tertium comparationis* der abgerissene Chor von Clairvaux II gewesen sein.
- ³¹ Wie Anm. 8.
- ³² Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zitiere ich ein paar repräsentative Arbeiten: HANS-JOACHIM KUNST, *Die Kirchen in Lüneburg – Architektur als Abbild*, in: Architektur des Mittelalters, Funktion und Gestalt (herausgegeben von Friedrich Möbius und Ernst Schubert), Weimar 1984, S. 273–285; DERS., *Die Marienkirche in Lübeck. Die Präsenz bischöflicher Architekturformen in der Bürgerkirche*, Worms 1986; WOLFGANG SCHENKLUHN, *Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner*

im 13. Jahrhundert, Berlin 1985; DERS. und PETER VAN STIPELEN, *Architektur als Zitat. Die Trierer Liebfrauenkirche in Marburg*, in: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283–1983 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung), Marburg 1983, Bd.1: Die Elisabethkirche. Architektur in der Geschichte, S.19–53.

³³ HANS-JOACHIM KUNST, *Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims*, in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter* hrsg. von KARL CLAUSBERG, DIETER KIMPEL, HANS-JOACHIM KUNST, ROBERT SUCKALE (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Bd.11), Giessen 1981, S.87–102, Zitat S.88.

Abbildungsnachweis 1, 2, 3: Hemann, Basel. – 4, 5, 6, 7: siehe Abbildungslegenden. – 8: Peter Jezler, Hermatswil. – 9, 10: Cesare Leonardi. – 11: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

Adresse des Autors Prof.Dr. Peter Kurmann, Universität Freiburg, Miséricorde, 1700 Fribourg