basler stadtbuch cms
Christoph Merian Stiftung

Lapides vivi

Autor(en): François Maurer

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1975

https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/afab253c-925c-4b5c-b22d-6adbd451e8b7

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 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 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 ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.
http://www.cms-basel.ch
https://www.baslerstadtbuch.ch

Lapides vivi
Die räumliche Neugestaltung des Basler Münsters

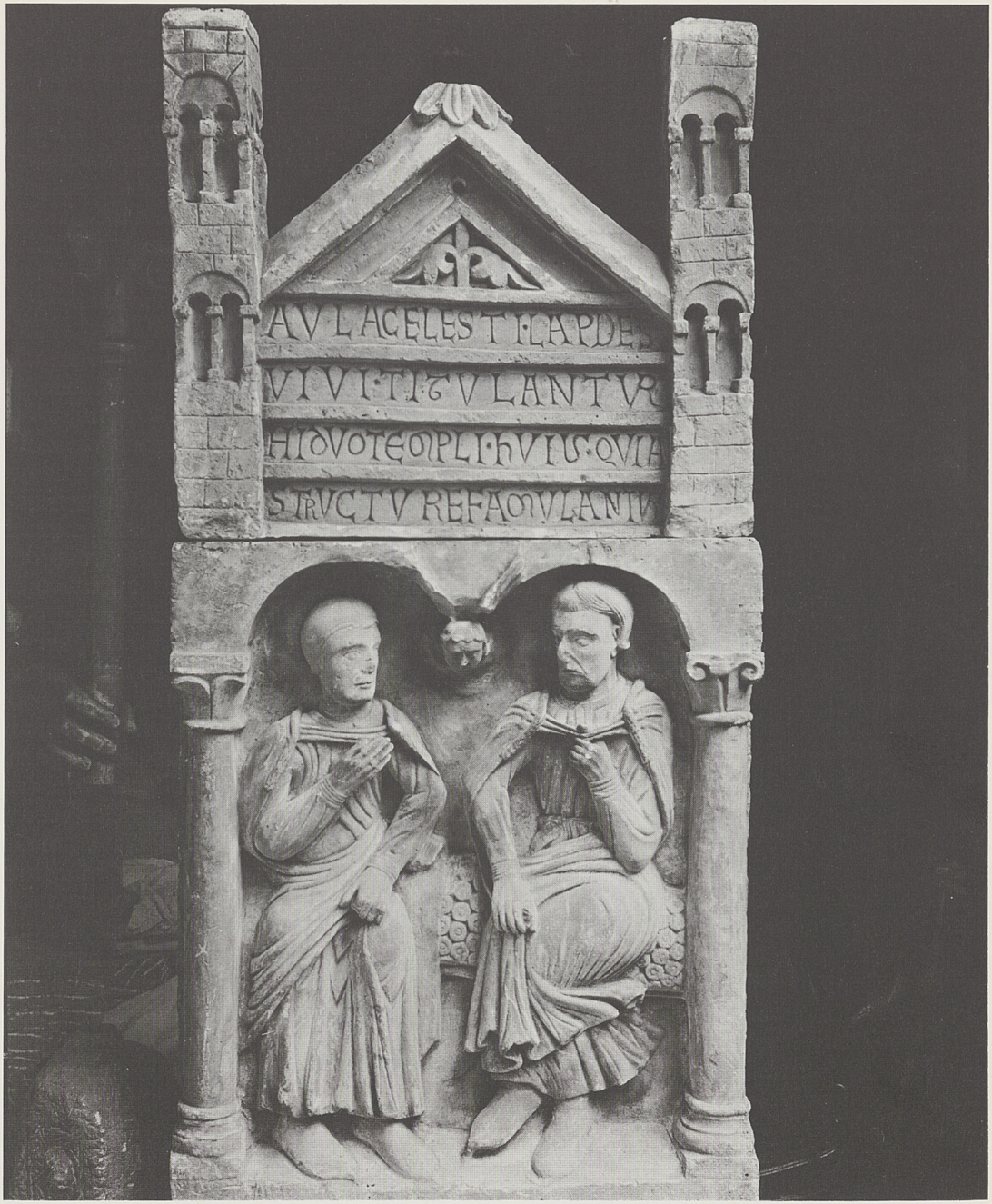
François Maurer

Spätromanisch-frühgotischer Bau oberrheinischer Prägung und europäischer Verflechtung, Kathedrale eines zweisprachigen Bistums, seit 1529 Hauptpfarrkirche des reformierten Basel, enthält das Münster an sich schon ausnehmend viel Heterogenes und damit Geschichtliches. Doch nicht allein schicksalhaft, sondern im Sinn einer Geisteshaltung. Beständigkeit und Variation als Polaritäten scheinen formale Grundvorstellungen der Konzeption des spätromanischen Münsters gewesen zu sein. Sie blieben auch während dessen eigentlicher Entstehung gegenwärtig. Selbst Improvisation war vielleicht für die Architekten eine bedachte, quasi legale Chance, die schöpferische Phase in den Bauvorgang hinein zu verlängern und damit harmonisch abklingen zu lassen. Es wird nicht bloss das in der Steinmetzhütte Vorbereitete zusammengesetzt; man wahrt sich die Möglichkeit, am Bau selbst den Meissel anzusetzen, ihn wie eine riesenhafte Skulptur zu behandeln; immerhin im Kleinen eher als im Grossen, im Einfachen eher als im Vielfältigen. Umgekehrt ist die Skulptur dem Bauwerk buchstäblich einverleibt und nur selten bildhaft oder sonstwie herausgehoben. Grad und Dauer der Formbarkeit der einzelnen Bauteile dürften zu einer eigentlichen Wertskala geordnet gewesen sein.

Allein schon auf Grund dieser elementaren Überlegungen boten sich den am Bau Beteiligten unzählige Gelegenheiten zu abgestufter Identifikation. Die ersten in der Reihe, die Architekten, waren wohl förmlich an ihr Werk gefesselt: das von ihnen ausgelöste Eigenleben des heranwachsenden Kolosses war nur durch ihre wachsame Gegenwart zu bändigen, nicht durch Pläne und Anweisungen allein. Ähnlich eng dürften sich die Handwerker dem aus ihren Händen Hervorgehenden verbunden gefühlt haben. Anhand ihrer Zeichen lässt sich die Zahl der spätromanischen Steinhauer, der Grad ihrer Spezialisierung, die Zusammensetzung der Equipen erschliessen. Die grossen Bestände deuten auf Tempo, gute Organisation und damit viel Eigendynamik. Berücksichtigt man ausserdem den dauernden Wechsel der Steinmetzen, d.h. den ständigen Austausch mit anderen Bauhütten, so lässt sich ein osmotisches Eindringen neuer Ideen sozusagen von der Basis her vermuten. Die beharrliche Art dieser Anregungsquelle konvergiert mit den genannten Unruhefaktoren. Die Lebendigkeit dieses Bauwerks muss die Bauherrschaft ebensosehr zur Mitsprache gereizt haben wie die üblichen Gründe und ihr steter personeller Wandel. An der Spitze dieser Pyramide waren es immerhin sechs, die sich in der Zeitspanne 1175/1215 ca. ablösten, nämlich die Bischöfe Ludwig von Froburg, Hugo von Hasenburg, Heinrich von Horburg, Lütold von Arburg, Walter von Röteln, Heinrich von Thun; ferner jeweils das im Prinzip doppelte Dutzend der Domherren, die Scharen der Kapläne, die damals allmählich sich verdeutlichenden und ergo vermutlich darstellungsbegierigen Stadtbehörden und Zünfte; schliesslich die Menge der Einzelstifter.

Als Drahtzieher weisen sich zwei unter Doppelarkade und Turmpaar sitzende vornehme Männer eines spätromanischen Reliefs aus. Sie stellen sich in gehobener, quasi mythischer Sprache vor als die zwei, die in der himmlischen Halle lebendige Steine heissen, weil sie der Erbauung dieses

Das spätromanische sogenannte Architektenrelief.


AVLA CELESTI LAPDE
VIVI TIT VLANTVR
HI DVO TEO PLI HVIVS QVIA
STRVCTVRE FACTVLANTV

PAVPER ET MISERI MISERERE CORDIA

Tempels (des Münsters also) dienen. AVLA CELESTI LAPIDES / VIVI TITVLANTVR / HI DVO TEMPLI HVIVS / QVIA STRVCTVRE FAMVLANTUR. Der Gedanke vom Gläubigen als Stein der Kirche geht auf den ersten Petrusbrief zurück. Er kehrt oft wieder; Karl der Grosse setzte eine derartige Inschrift in seine Pfalzkapelle zu Aachen. Der «Stein» der Basler Inschrift ist nicht unmittelbar ins Reliefbild umgesetzt; man argwöhnt, der Gedanke sei zur Redewendung verflacht. Indem aber das signethafte Turmpaar und das Raumzeichen Arkade «diesen Tempel» meinen, stellen sie doch auch die Summe der Steine dar. Die Türme verkörpern den kubisch-plastischen Aspekt; sie übersteigern denkmalhaft die Idee des Steins zu jener der Stele kolossalen Ausmasses; sie bedeuten auch im Rahmen der Kirche Wehrhaftigkeit und Absonderung; sie zeigen schliesslich, wie das kleine horizontale Element Quader in der geordneten Menge zur grossen Vertikale werden kann. Auf der Hand lag damals auch der Zusammenhang mit dem stadtadeligen Symbol des Wohnturmes; dazu passen die fürstliche Haltung und die allfällig gewollte Anonymität. Die Zwillingsarkade des Reliefs kann nur bedingt als heraushebender Rahmen gedacht sein, gerade der Türme wegen; sie meint zuerst den Raum an sich, die Aula, mithin das von den Steinen Umbaute. Ob es sich um die genannte himmlische Halle oder um das Mittelschiff des Münsters handelt, das Aula heissen könnte, verschweigt eigentlich auch der Engel, der aus der Tiefe auftaucht und quasi zufällig den mittleren Bogenfuss der Arkade trägt. Das Relief folgt also wohl einem Konzept, das die Bildhaftigkeit ganz im Doppelsinn des Petrusbriefes als Vehikel zu anderen Ufern braucht: «Lasst euch selbst wie lebendige Steine aufbauen als ein geistliches Haus». Das auf das Selbstverständnis der beiden Stifter, d.h. ihres vornehmen Standes fallende Licht ist angesichts ihres hohen gesellschaftlichen Rangs auch für Architekten nicht zu hell.

Die allegorische Atmosphäre sättigt sich bei einem weiteren, etwas älteren Relief der Spätromanik, das den Bau und einen Zeitgenossen zusammenbringt. Die Barmherzigkeit, MISERICORDIA, auftretend als betulich sittsame Frau, nimmt einen Armen, PAVPER, bei der Hand; ein niedergedrücktes, ausgemergeltes Nichts, aber doch wohl mit Namen zu nennen: LVCHART. Für den Nachgeborenen bleibt ohne weitere Kenntnisse ungewiss, ob damit der sich selbst erniedrigende Stifter oder der Verfertiger der Skulptur und der zugehörigen Altarnische gemeint ist. Die sozio-psychische Spannweite der Identifikationsmöglichkeiten fordert heraus. Entsprechend mehr Gewicht kommt auch dem Standort zu: als Scheitelstein am kritischen Punkt des Nischenbogens eingefügt, hat das Relief im Gegensatz zum eben betrachteten Doppelbildnis tiefgreifend Teil an der Gesamtstruktur, obschon auch hier eine Arkade die Gruppe bildhaft ausklammert (immerhin mit der Nuance, dass die Bogenstellung nicht vorsteht, sondern in den Stein eingelassen ist).

Noch näher scheinen sich Stifter und Bauteil in einem dritten Fall zu kommen. Einem Langhauspfeiler, also einem wesentlichen Glied des spätromanischen Baus, ist auf der Mittelschiffseite in zeitgenössischen Buchstaben HEDEVIGIS + GODEFRIDVS eingemeisselt. Du auf Du mit

Darstellung der Misericordia mit dem Armen.

dem allfälligen, zwar ersichtlich nicht gesuchten Leser und herausgelöst aus dem sozialen Geflecht für den Nichtzeitgenossen; in der Schwebe bleibt auch, ob es sich wirklich um Stifter handelt, und erst recht ist unentschieden, wieviel allenfalls dem Paar zu verdanken war. Die genauere Stelle der Namenszüge – auf der Deckplatte, dem Stirnband des Pfeilers gleichsam – berührt u.a. auch einen menschenhaften Zug gewisser romanischer Arkadenstützen. Zweierlei kann folglich gemeint sein: Identifikation sowohl mit dem abstrakt-anorganischen Aspekt der Architektur, d.h. mit dem Quadermässigen, wie auch mit dem Organisch-Lebendigen der in Fuss, Körper und Kopf gegliederten Säule.
Die lakonische Art der Aussage kennzeichnet Weihinschriften von Ecksteinen; oft trugen diese nur gerade den Namen eines Heiligen. Dieses Kettenglied ist im Basler Münster nicht belegt, vielleicht nicht entdeckt. Es verbände mit dem krönenden Gedanken, wie ihn wieder Petrus ausdrückt: «Siehe ich lege in Zion einen auserwählten kostbaren Eckstein und wer an ihn glaubt, wird nicht zu Schanden werden».
Der einzelne Buchstabe oder das Zeichen, mit dem der Steinmetz – hierzulande etwa seit dem beginnenden 12. Jahrhundert – seine Arbeit abschliesst, gewinnt aus der Sicht des Ecksteins über alles Praktische und Organisatorische hinaus eine schwer auszulotende Tiefgründigkeit. Gelegentlich erweitert ein meist unverständliches Zweitzeichen die lapidare Aussage. Im Falle der beigefügten Lilie ist es genauer zu deuten: dieses Symbol Mariae, der Patronin der Kathedrale und der archivalisch erst im Spätmittelalter fassbaren Steinmetzenbruderschaft, kehrt auf einem kleinen Grabstein zusammen mit einem Winkelmass, dem Berufszeichen der Steinhauer und Architekten, wieder. Die sublim frei und einfach gravierte Trapezplatte dürfte den Jahren um 1200 angehören und die Gruft der Steinhauer gedeckt haben, welche die Quader des umgebenden Gebäudes geformt hatten. Der Ring schliesst sich, wenn man das Winkelmass als eines der persönlichen spätromanischen Steinmetzzeichen allenthalben am Bau wiederfindet.

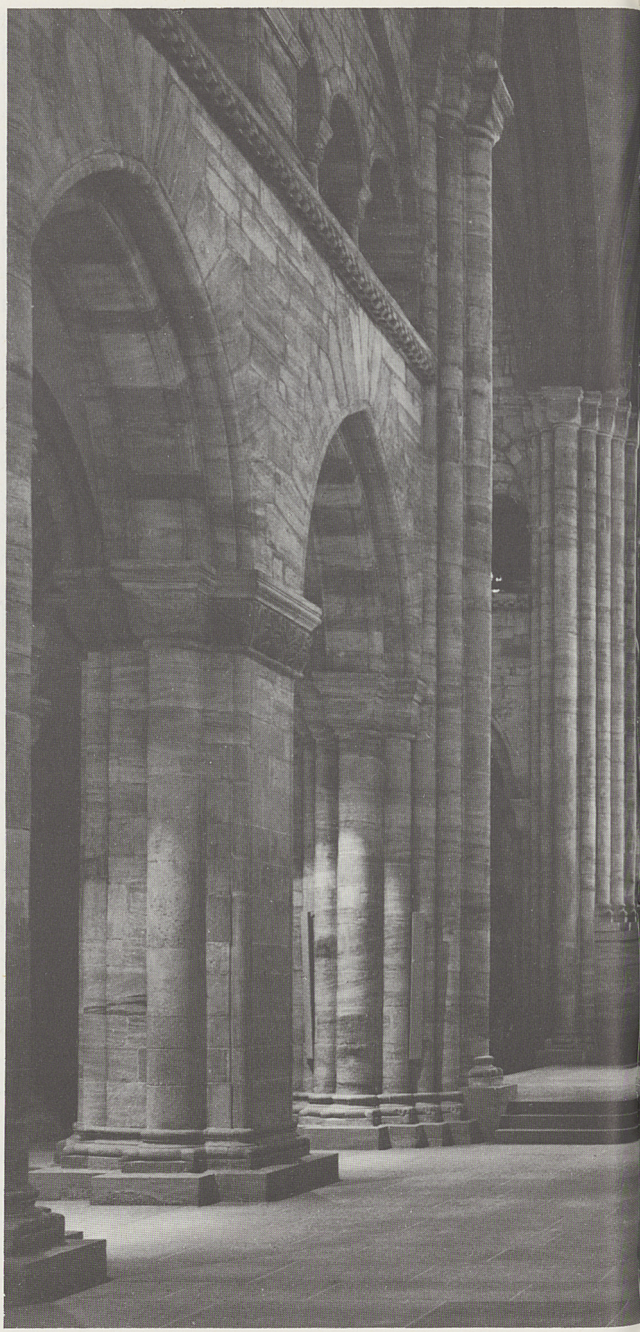
Je lapidarer, je elementhafter, je tiefer gelegen, desto umfassender ist anscheinend die Geltung einer Identifikation mit dem Bauwerk. Es liegt im Wesen der Sache, dass gerade auf dieser untersten Ebene, auf dieser Grundlage, unser Einblick erschwert ist. Die Stelle, an der ein Gebäude aus dem Boden ins Licht tritt, ist in besonderem Mass mit Ausdruck und Bedeutung beladen, allein schon als erste Offenbarung des Gestaltungswillens des Architekten.
Das 1975 mit Rücksicht auf die Kapellenanbauten und Chorveränderungen des 13./14. Jahrhunderts rekonstruierte Langhausniveau des 13. Jahrhunderts verschleiert vermutlich etwas den ursprünglichen Gedankengang. Im Vergleich zur akademischen Fassung des 19. Jahrhunderts, die das schwere Sockelmotiv mit dem biedermeierlichen Teppich eines gemusterten Plättchenbodens bedeckte, ist nun dennoch ein glaubwürdigerer Aufbau der Pfeilermassen wiedergewonnen, der in der verwandten, jedoch weniger differenzierten Struktur eines grossformigen Sandsteinplatten-Bodens Halt findet. Das anvisierte ursprüngliche Prinzip des Fugennetzes reihte in genauerer Analogie zum Quadergefüge der Mauern die Platten freier, nahe-

zu wachstumshaft. Die technisch bedingte heutige Normung der Grössen bleibt dem 19. Jahrhundert nahe. Das wiederhergestellte Gefälle des Mittelschiffbodens hingegen trifft die entscheidende erste Äusserung des Variationsprinzips. Gleichbleibende Höhenlage und Dimension der mit den attischen Basen eigentlich anhebenden Arkaden sind die augenscheinlichen Konstanten dazu. Das dadurch bewirkte kaum merkliche und keineswegs lineare Anwachsen der Sockelhöhen gegen Osten hin enthüllt sich dem Mitgehenden erlebnishaft. Schritt um Schritt erfährt er neue Proportionen resp. Ausdrucksmöglichkeiten eines behutsam sich steigernden Kraftaufwands. Mit den westlichen Vierungspfeilern wurde ursprünglich schlagartig das grosse Mass erreicht: der breit und tief zur Vierungskrypta sich hinabtreppende Fussboden legte eine megalithische Sockelformation frei, die dem Kaliber der Vierungspfeiler gerecht wurde. Zugleich erhielt der Fussboden hier mit der hochgehobenen Vierungsplattform eine obere Region zugeteilt, die von den Eckpfeilern des Kernraums zwar eingefasst, aber nicht eigentlich getragen wurde. Die auf den Vierungskapitellen stehenden vier kosmologischen Symbolwesen weisen auf jene, denen der architektonische Rang der Vierungspfeiler gemäss ist, nämlich die Evangelisten.

Die spätromanische Anfangsversion des Langhaus-Fussbodens, vielleicht eine provisorische, betonte mit noch höheren Sokkeln noch heftiger den Kraftaufwand der Stützen und motivierte diesen z.T. durch den Kontrast zu einem formloseren Boden, eine graue Mörtelfläche, die nur durch je einen Fugenstrich die Dreischiffigkeit nachzeichnete. Dieser Fussboden war samt wesentlichen Grundrissdimensionen vom Vorgängerbau übernommen worden. Angesichts der empirischen Ambiance der spätromanischen Bauzeit muss sich das Vorhandenbleiben dieser intakten Grundfläche, was auch immer man mit ihr vorhatte, zumindest auf die Phantasie der Baukünstler ausgewirkt haben. Zudem redete der Boden mit dem inkrustierten Bild eines im Rund gefangenen Drachens: «Wer unter dem Schirm des Höchsten steht, schreitet über Löwen und Ottern und wird zertreten Löwen und Drachen» (Psalm 91). Ein reicheres Programm scheint auf dieses eine Sinnbild reduziert worden zu sein. Der Drache (und mit ihm der Mörtelboden?) wäre dann recht allgemein das vielgestaltig Chaotische, Amorphe, der nahezu reine Gegensatz zum Quader und der mit diesem sich verbunden Fühlende hätte weiteren Anlass, mit Jacobus de Voragine in den Hymnus einzustimmen «von Hammerschlägen sind glatt geworden die Steine». Als Flügelwesen hebt der Drache ausserdem den Darübergehenden entmaterialisierend in himmlische Höhen und mit diesem die räumlich zugeordnete Umgebung, die Kirche aus Stein und Mörtel: aula celesti. Zugleich bereitet der Drache die Aufspaltung des Fussbodens im Bereich von Vierung und Chor gedanklich vor.

Die angedeuteten Techniken des Transzendierens erscheinen vertieft und bereichert beim wichtigsten spätromanischen Stifter- und Bauherrenbildnis des Münsters, den nun wieder vollständigeren altbekannten beiden Bischofsbildern neben der Mittelnische des Chorumgangs. Weissbärtig, bewegt aufblickend ist jener dargestellt, den ein Nimbus auszeichnet; sein verwischter Name ist vielleicht als Albero zu lesen. Mindestens einer der Basler Bischöfe dieses Namens war Bauherr, in jedem Fall

bereits damals eine Gestalt der Vergangenheit. Der Partner ist jung gegeben, zeremoniell angespannt; das Fehlen des Nimbus kennzeichnet wohl den Zeitgenossen, d.h. Luotold von Arburg. Die kurz danach beigefügte Inschrift hält die im Jahr 1202 erfolgte Weihe eines Marienaltars durch eben diesen Prälaten fest; gemeint ist höchstwahrscheinlich der Marienaltar der Axialnische. Ein erster, bald überdeckter Wortlaut verschwieg den Bischofsnamen; offenbar, weil dieser anderswo erschien und der Zusammenhang hinreichend deutlich war. Der Bezugspunkt war eher eine analoge Inschrift als die nur spurweise erhaltene Rahmenbeschriftung des Bischofsbildes. Da sich mit dem Umgang das Seitenschiffniveau auf jenes der Chorkrypta senkt, fussen die Bischöfe zwar knapp über der Höhe des Langhausbodens, doch über den nahen Betrachtern. Die Köpfe der Bischöfe wiederum bleiben unter der Chorplattform und unter der Bank des einst farbglühenden Scheitelfensters. Durch ihre Position sind die beiden Bischöfe als Mittler charakterisiert. Die mehrfach beobachtete Entfremdungstechnik lässt nun kaum eine ihrer Möglichkeiten aus; angefangen beim Mediumwechsel Architektur/Malerei. Die rechteckigen Bischofsbilder sind wie aufgehängte Tafelbilder auf der Quaderwand exponiert und berühren die der Nische beigegebene gemalte Arkade kaum, die sich ihrerseits mit allen Mitteln des Kontrasts absondert: bald Verflachung, bald Auflockerung, bald Geometrisierung, bald organischer Schwung usw. Das so erzeugte spirituelle Magnetfeld spannt lebenden und verklärten Bischof über das Mo-



Blick in Vierung und Chor nach der Restaurierung.

tivische und Thematische hinaus zusammen. Eine Grabanlage verschaffte dem Fresko des Marienaltars eine weitere Dimension. In der Achse der Krypta waren, vermutlich bis 1356, hintereinander zwei oder drei Bischofsgräber aufgereiht, eines davon war jenes Lütolds. Den zwei Bruchstücken zufolge ragte die Platte wie ein leer gebliebener, schwerer Pfeilersockel aus dem Boden. In die Mulde der planen Oberfläche war die kompakt gerundete Reliefgestalt eines Bischofs tief eingesenkt. Die Umschrift rühmt den Beigesetzten als den Vater des Basler Volkes. Die Unterschiede der beiden Darstellungen Lütolds haben primär gewiss allgemein typologische und verwandte Ursachen. Die Fächerung der Möglichkeiten kam jedenfalls dem transzendierenden Kontrast und dem stufenweisen Eingehen auf die Art der vom Stifter mitermöglichten Architektur zugut. Das Spektrum reicht aber – im Gegensatz zum Grab der Steinhauer – nicht über das Menschengestaltige hinaus. Die Idee des Gläubigen als eines Steins der lebendigen Kirche schlägt sich aber nicht minder konsequent und kontrastweise geschärft in einer eigentlichen stereometrischen Überwältigung der dies gleichsam erwartenden Gestalt nieder. Die Stelle in der Achse der Chorkrypta war nicht bloss die vornehmste, da dem Hochaltar und dem zweiten Marienaltar am nächsten, oder die mit Blick auf das Petrusgrab inhaltlich beziehungsreichste; sie ist auch formal die zwingendste: nirgends sonst im Bau konnten dem Trapezblock der Grabplatte keilähnliche Pfeilersockel gegengleich antworten. Dieses in jeder Hinsicht zentrale Beispiel tiefgründiger Architektur- und Ortsgebundenheit des mittelalterlichen Grabmals musste im Münster Schule machen.

Nachdem nun die im 19. Jahrhundert da und dort zumeist wie Mobiliar verteilten und zergliederten Grabmäler als Ensembles zusammengeführt und an ihren Ursprung oder an einen analogen Ort zurückgebracht sind, dürfte das Echo des Bischofsgrabes wieder vernehmlicher und an der Verwendung der Realitätsspannungen, der verschiedenen Relief- und sonstigen Ausführlichkeitsgrade, am Wechselspiel mit dem umgebenden Bau sowie vor allem am Verhältnis zum Grundgedanken «lapides vivi» zu prüfen sein. Die gleichzeitige Entstehung von Grabmonument und bergender Architektur war aus einleuchtenden Gründen von Anbeginn selten. Ein neues Grabmal hatte sich in der Regel jeweils zugleich mit älteren funeralen Selbstdarstellungen und vorhandener Architektur in allen Schattierungen des Zeitabstandes und der Kontinuitätsauffassung zu messen. Ein Beispiel:
Im äusseren nördlichen Seitenschiff sind Neuenburgkapelle und Nischengrab Rudolfs von Tierstein († 1318) annähernd zeitgleich; die Grabanlage könnte sogar für den Vorgängerbau (um 1270) geschaffen worden sein. Das mag die türähnlich bis zum Boden reichende Nische und den Sarkophag erklären. Das 19. Jahrhundert hatte das Tiersteingrab mit allen anderen noch kenntlichen Wandgräbern dieser Seite auf den Typus Tischplatte/Hochnische uniformiert und zudem alle Platten auf dieselbe Höhe gelegt. Nun sind nicht nur die alte Bodenstufung, die chronologische und typologische Vielfalt wieder augenfällig, sondern auch die Skalen der

Ein Teil des gotischen Chorgestühls, heute als Schranke zwischen Langhaus und Chor aufgestellt und in seiner Funktion dem einstigen Lettner ähnlich.

Grabformen so vervollständigt, dass sie von extremer Steinmässigkeit zu voller Leiblichkeit reichen. Ein anonymes Bischofsgrab des späteren 14. Jahrhunderts vertritt die zur Bauzeit hierarchisch wie stilistisch führende Form des alleinstehenden Sarkophags. Die bislang an irgendeine Wand gestellte Sammelgrab-Platte mit dem eingesenkten Relief des Archidiakons Hartung Münch († 1332, resignierter Bischof) ist, auf den Boden der von ihm mitgestifteten angrenzenden Münchkapelle zurückgelegt, als bewusster Nachfahr des Lütoldgrabes verständlich. Der hierzuland um 1350 sich durchsetzende dreigliedrige Typus, der systematisch alle Darstellungsgattungen verknüpft, war in den beiden Kapellen zweimal zurückzugewinnen mit Bodenplatte (Wappenrelief), Tischplatte (Hochrelief des Verstorbenen) und Nische (vermutlich ausgemalt): die Grabmonumente des Dompropstes Thüring von Ramstein († 1367) und des Burkard von Massmünster († 1386). Mehrere Missgriffe späterer Arrangeure waren bloss zu mildern, etwa die dünne Platte des (ausserdem verkehrt herum liegenden) Ritters der Familie Rich mit Sarkophagwänden zu unterfangen.

Obschon also um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Ausdrucksmöglichkeiten, die Architektur- und Geschichtsbindung des Grabmals systematisiert wurden, haftete ihm je länger je mehr etwas Peripheres an. Buchstäblich ins Zentrum rückte damals – ausgelöst durch die Zerstörungen von 1356 – die überindividuelle Hierarchie, wie sie das um 1370/80 begonnene Chorgestühl äussert: über und bei den Sitzenden stehen in Relief oder Flachskulptur namenlos die Würdenträger des Domkapitels, eingebunden in die abschirmende, freilich vergänglichere Holzarchitektur des Gestühls, doch zu Füssen der den Evangelisten zugedachten Vierungspfeiler. Am einzigen Steinsitz, dem Bischofsthron, sind die Darstellungen des Vorlesens und -singens vollends ins Allgemeine verlagert.

Die in Basel mit der Reformation anhebende Neuzeit tastete über zehn Generationen lang die Kernzelle des spätromanischen Bauorganismus nicht an, obschon hier die einstige Mitte der bischöflichen Macht gegenwärtig blieb. Man pflegte im Gegenteil das Gestühl und liess um 1600 neue (heute wieder aus dem Historischen Museum zurückgekehrte) Bekrönungen schnitzen; die Selbstdarstellung beschränkte sich dabei auf die Wappen der Stadt und der Bauverantwortlichen. An die Stelle des Hochaltars setzte man den Taufstein, den Dialog mit dem Bischofsthron feinsinnig und selbstverständlich umdeutend. Etwa gleichzeitig ist auch der Hauptraum zweipolig akzentuiert worden. 1580 entstand der eine Tisch des Herrn als monumentale, steinbetonte Schreinarchitektur von exemplarischer Formenreinheit. Mit der Wahl eines Steinblockes als Kern und spannungsvoller Säulchen als eines einfassenden Kranzes ging man vor allem auch auf die spätromanische Umgebung ein (das im unzugänglichen Innern des Altars aufgemalte Datum 1620 könnte sich auf Probleme der exakten Plazierung beziehen). 1598 war auch der Gegenpol dank eines neuen mächtigen Häuptergestühls voll ausgebildet.

Was die Restauration der 1850er Jahre bewog, die eingelebte Raumgestaltung umzukrempeln und die Raumschale selbst anzugreifen, ist wohl schwerlich auf einen einzigen Nenner zu bringen. Es war gewiss mehr als das fatale Ergebnis eines Nach-

denkens von Fall zu Fall, von neuer Orgel zu Tribüne, von Lettnerversetzung zu rabiatem Ausmerzen der dadurch geschlagenen Breschen. Am ehesten mag jener zeittypische Widerstreit zwischen einem klassizistisch-puristischen Verlangen nach Raumeinheit und einem musealen Respekt vor dem sammelbaren Einzelkunstwerk, dessen räumliche Funktion man verkannte, zugrundeliegen.

Die architektonisch äusserst empfindliche Vierung war notwendig das Hauptopfer. Auf Kosten der Vierungskrypta, des Chorgestühls und des Lettners wurde der Vierungsboden eingeebnet. Die entsprechend ergänzten Vierungspfeiler präsentierten sich nun auch vom Raumzentrum her in gleicher Maximalhöhe wie vom Langhaus und den Querhausarmen, wo der Boden etwas erhöht worden war, und man konnte glauben, auch im Sinne der spätromanischen Personifikationen der Bauteile alle Gründe für sich zu haben. Die schulmässige Vervollständigung der Vierungspfeiler war ein Irrtum, wenn man eine Rekonstruktion im Auge hatte. Denn die Vierungskrypta gehörte, wie man nun weiss, unlöslich zum spätromanischen Bau, ja sie war sogar vom Vorgängerbau übernommen worden. Da die der Mitte zugekehrten Teile der Vierungspfeiler im über menschenhoch aufragenden Kryptamassiv unvermittelt verschwanden, so als stünden sie im Prinzip wie die anderen Teile auf dem Niveau des Langhauses, resp. des Kryptafussbodens, wirkte die Krypta von aussen wie ein zentraler Schrein und die Vierungsarchitektur wie dessen nahgerückter, riesenhafter Baldachin.

1974/75 näherte man sich auf einem bewusst ahistorischen Weg der Konzeption des Ursprungs: man hob den Vierungsboden um lediglich 3 Stufen und mit ihm die anstossenden Pfeilerbasen. Damit ist diese zentrale Raumzelle von unten her doch evident in Höhenschichten artikuliert und der innere Zusammenhalt des einzelnen Vierungspfeilers weitgehend gewahrt. Die Vierungsplattform schied man ausserdem in der Bodenregion optisch schärfer vom Chorhaupt, indem man vor die stets noch mächtige Niveaustufung das längste Element des in den 1850er Jahren zergliederten Chorgestühls stellte und die Chortreppen dahinter verbarg. Das Gestühl spielt nun die Rolle eines Blickfangs, der auf seine ehrwürdige Kostbarkeit pocht; es erfüllt auch Funktionen des einstigen Lettners als gestaffelte, raumhaltige und Raumillusionen erzeugende Schrankenanlage zwischen Leutkirche und Sanktuarium. Vor allem aber begrenzt es in monumentaler und feierlicher Form die Masse der Stühle im Mittelschiff und bezieht sich dabei, mit abgeschwächter Evidenz, auf weitere peripher angeordnete Fragmente des Chorgestühls.

Mit einer einzigen Ausnahme, die zudem nicht das Chorgestühl betrifft, sind die Dorsalstühle nicht mehr, wie nach 1850, zwischen Freitreppen eingekeilt oder an Wände gepresst. In Analogie zu ihrer alten Aufgabe bleibt hinter ihnen nun Raum, d.h. sie scheiden aus dem Raumganzen einen inneren Bezirk erhöhter Bedeutung aus. Da die Hauptmassen des Chorgestühls zudem polar verteilt sind und der eine Schwerpunkt dem Haupteingang und der Orgel untergeordnet ist, richtet sich die Aufmerksamkeit auch in dieser Hinsicht zu Kanzel und Vierung. Die von der Barriere und dem Schutzschirm des Vierungsgestühls rückläufig erzeugte schwache räumliche Gegenbewegung löst sich gleich-

sam im doppelten Sog der notwendig etwas überbetonten Querhausarme in der neuen Vierung auf. Nahezu zwangsläufig fand der raumbeherrschende Abendmahl-Altar von 1580 hier seinen Platz und kehrten auch die etwas jüngeren frühbarocken Zierden des Gestühls aus dem Historischen Museum hieher zurück und entwickelte sich der südliche Querhausarm zu einem Epizentrum, das Taufstein und Bischofsthron ähnlich wie zu Beginn der reformierten Ära aufeinander bezieht.