

Vor 70 Jahren schrieb in den VIERTELJAHRESBERICHTEN DER OBER-RHEINISCHEN MUSEEN F. Neugaß einen Bericht, den wir es für wert halten, ihn unseren Lesern zur Kenntnis zu bringen.

Das Chorgestühl

VON FRITZ NEUGASS

Im hohen Chor des Breisacher Münsters steht ein großes, umfangreiches Chorgestühl, das noch niemals in der ganzen Kunstliteratur gebührende Beachtung fand. In seinem plastischen Schmuck begegnet uns die ganze Welt der christlichen Heilslehre von der Schöpfungsgeschichte bis zur Trinität und weiter bis zu den Legenden der Märtyrer und Heiligen. Doch auch noch ein anderes Element tritt hinzu, das sonst fast nur in graphischen Vorlagen oder an seltenen profanen Gegenständen zu finden ist: Szenen des Volks- und Aberglaubens, der Satire und des sinnlichen Glaubens.

Der Aufbau des Gestühls hält sich in den Formen, die seit dem 13. Jahrhundert ihre endgültige Gestalt gewonnen haben und den Typus aller späteren Gestühle bestimmen.

Zunächst dem Hochaltar an der Epistelseite – der Südseite – des Chores steht ein Dreisitz, der dem Priester und seinen zwei Diakonen während des Credos und Glorias der Messe zur Ruhe dient. Ein mächtiger Baldachin wölbt sich über die Sitze und erweckt durch seine reiche Gliederung ganz den Eindruck eines kleinen Kirchenbaues.

Das eigentliche Chorgestühl umfaßt in je zwei Reihen vierzig Sitze, von denen achtzehn auf der Epistelseite und zweiundzwanzig auf der Evangelienseite des Chores liegen. Die Tür, die zwischen dem Gestühl der Südseite in die dahinter liegende Sakristei führt, ist wesentlich breiter als der Zugang zum Turm, der das **Gestühl der Nordseite** (Bild 1) unterbricht ¹⁾. Deshalb wurde die Südseite um eine Sitzbreite verkürzt,

¹⁾ Das Argument sei deshalb erwähnt, weil im Inventarband der Kunstdenkmäler Badens behauptet wird, das Gestühl sei ursprünglich **nicht** für diesen Platz geschaffen worden.

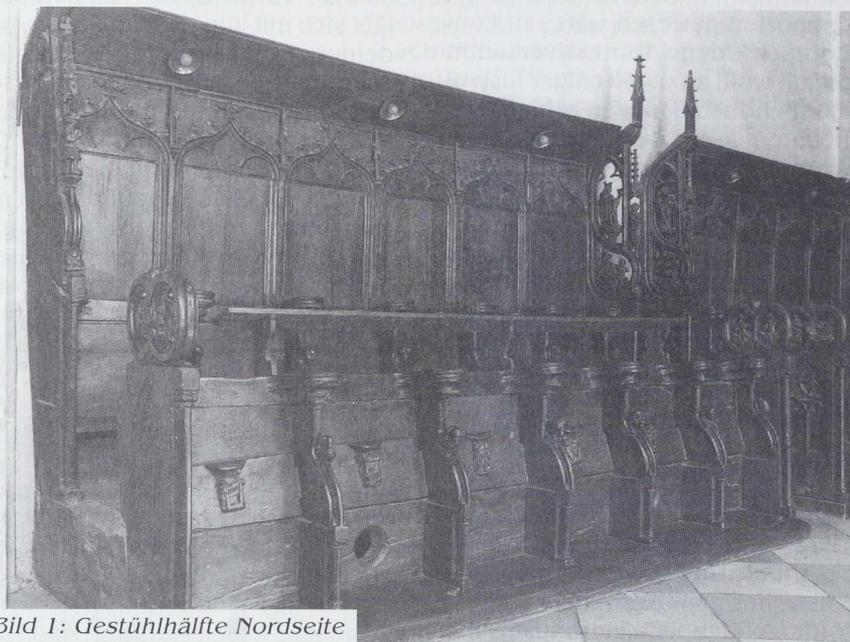


Bild 1: Gestühlhälfte Nordseite

die Nordseite dagegen um einen Sitz erweitert. So umfaßt das Chorgestühl die ganze Länge der zwei Joche des vorderen Chores und ist genau zwischen die gewölbtragenden Pfeiler eingebaut. Nach Westen wird es von der Rückwand des Lettners und im Osten von der zum Hochchor führenden – allerdings barock erweiterten – Treppe begrenzt. Die Bildfläche der Wangen weist immer nach außen, mit Ausnahme der beiden westlichen Wangen, die direkt an den Pfeiler angelehnt, ihre Reliefs an der Innenseite tragen. Daraus geht eindeutig hervor, daß das Gestühl nur für diesen Chor geschaffen sein kann. Auch begegnen uns in den Plastiken der Patronen des Münsters, St. Stephanus, und die Patrone der Stadt, SSt. Protasius und Gervasius. Die Hypothese, daß das ganze Gestühl um 1490 für das Kloster Marienau angefertigt und nach dessen Zerstörung in den neuerbauten Münsterchor verbracht wurde, dürfte nach diesen Feststellungen hinfällig sein. Die Datierung des Gestühls ist stilkritisch nicht genau festzustellen. Die Qualität der Arbeit ist nicht so

hochstehend, daß ein unbedingter Stileinfluß, eine bedeutende Hand oder gar ein Meisternamen mit dem Werk in Verbindung gebracht werden könnte. Die Urkunden schweigen völlig, und der Name DESIDERIUS BEUSCHEL, der im Inventarband der Kunstdenkmäler Badens erwähnt wird, ist durch nichts belegt.

Einige Daten der Baugeschichte bringen etwas Licht in das Dunkel. Die Sakristei an der Südseite des zu Beginn des 14. Jahrhunderts erbauten Chores wurde 1494 eingewölbt. Ein silberner Reliquienschrein wurde 1496 gefertigt. Die Grabnische der Heiligen Protasius und Gervasius im Chor trägt die Jahreszahl 1497. Gleichzeitig wird der Lettner entstanden sein. In diese Zeit, die mit ihrer ganzen Kraft an der Innenausstattung der Kirche gearbeitet hat, ist auch die Entstehung unseres Chorgestühls zu setzen. Die volkstümlichen zeitgenössischen Trachten, der derbe Naturalismus der einzelnen Szenen und die vielen profanen Darstellungen zeigen uns den Stolz und das Selbstbewußtsein des neuen Menschen, wie ihn das späte Mit-



Bild 2

telalter durch seine ganze soziologische Struktur bedingt hat. Der Bilderkreis des Chorgestühls stimmt keineswegs überein mit den großen Zyklen anderer Gestühle oder gar mit dem Programm unserer Kathedralskulpturen. Es ist eine fast launische Mischung aus der Schöpfungsgeschichte, den Heiligenlegenden und der volkstümlichen Phantasie.

Schon der Zelebrantensitz des Chores zeigt in seinen Darstellungen eine für das späte Mittelalter typische Symbolik. Zweimal und jeweils an der größten Fläche ist der Kampf mit den bösen Mächten, mit dem Teufel dargestellt. An der östlichen Wange begegnen wir dem **Kampf des hl. Georg mit dem Drachen** (Bild 2). Die ganze Komposition ist überaus lebendig und eindrucksvoll. St. Georg sitzt in voller zeitgenössischer Rüstung mit geöffnetem Visier rittlings auf dem Drachen, dem er mit seiner rechten Hand das Schwert in den Rachen stößt. Dieser Szene entspricht auf der westlichen Wange als Parallele

nicht mehr der mittelalterliche Nachfolger des Herakles, sondern ein reichbekleideter bärtiger Mann, der mit fast orientalischem Prunk – er trägt einen Turban – und mit großer Gebärde dem Löwen das Maul aufreißt.

Unter dem hl. Georg ist die Trinität dargestellt in der üblichen symmetrischen Anordnung von Gottvater und dem Gekreuzigten, wie sie uns oft an Altären begegnet. Als Zwickelfüllung der seitlichen Baldachingiebel dienen wappenhaltende Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi im Wappenfeld.

Die schönsten Figuren am ganzen Dreisitz sind die beiden der Schmalseite der Wangen vorgelagerten Gestalten der Verkündigung. An der östlichen Wange kniet vor einem sorgfältig geschnitzten Betstuhl Maria; in schweren Falten umhüllt sie ein weiter Mantel. Ihr entspricht an der westlichen Wange Gabriel mit einem Spruchband, der erhobenen Rechten und langen, von Scheitelhöhe bis zur Erde rei-



Bild 3

aus dem alten Testament **Simsons Kampf mit dem Löwen**. Auch hier ist Simson irgendliche Held,

chenden Flügeln. Die Gesichter sind rund und derb und verraten in ihrem Ausdruck eher schwäbischen als elsässisch-burgundischen Einschlag. Dieser ins Breite und Robuste gehende Zug kehrt bei allen Plastiken am ganzen Chorgestühl wieder und weist auf einen Meister hin, der vielleicht schwäbischer Herkunft ist. In dem knittigen Gewandstil sind allerdings auch rheinische Einflüsse zu verspüren, die jedoch mehr auf graphische Vorlagen und den allgemeinen Stil der Jahrhundertwende als auf eigene Mitarbeit niederrheinischer oder gar niederländischer Gesellen zurückzuführen sind.

Die folgende Betrachtung der einzelnen Wangen des eigentlichen Chorgestühls beginnt an der Südseite und verläuft von Osten nach Westen. Immer sind es – mit Ausnahme der westlichen Abschlußwangen – rundplastische Figuren, die frei in der Maßwerkumrahmung stehen oder durch reiche Gewandfalten und Spruchbänder mit derselben verbunden sind. Die Rückseite dieser Darstellungen ist immer roh und großflächig behandelt, so daß stets nur die Vorderansicht, wie sie die Bilder zeigen, maßgebend ist. Hierdurch geht auch der Charakter der eigentlichen Rundplastik verloren.



Bild 4

Sie wirken in ihrer Umrahmung trotz der starken Dreidimensionalität reliefartig und flächenhaft. Eine Ausnahme bilden die den Schmalseiten der Wangen vorgelegerten Figuren, die auf hohen Achtecksockeln und unter zierlichen Baldachinen wie verkleinerte Monumentalplastiken erscheinen.

In dem oberen Teil der ersten Wange steht Gottvater mit dem Werk des ersten Schöpfungstages (1 Mos. 1,1) in seinen Händen: die Weltkugel mit Sonne, Mond und Sternen, über die er segnend seine Hand ausbreitet. Seine kurze gedrungene Gestalt ist von einem weiten Mantel umhüllt, der mit seinen knitrigen Falten die Körperformen willkürlich verleugnet.

Die untere Szene (Bild 3): **Moses empfängt die Gesetzestafeln** (2 Mos. 31, 18) – das Vorbild der Verkündigung – ist überaus geschickt in die Fischblasenform des Rahmens eingefügt. Moses kniet im Profil und ergreift die zusammengeklappten Tafeln aus der Hand Gottvaters, die in Wolken gehüllt aus dem Zwickel des Rahmens herauswächst. Der *Horror vacui* der mittelalterlichen Kunst, die Angst vor leeren Flächen, veranlaßte den Künstler, die Kopfbedeckung des Moses zu einem lan-

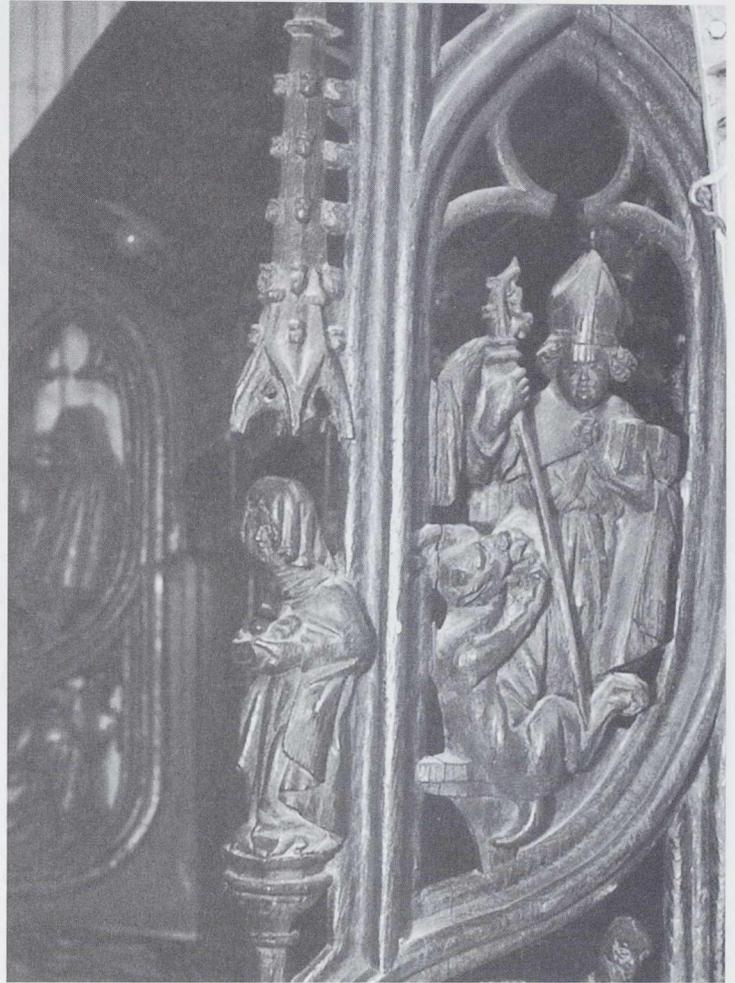


Bild 5

gen Spruchband umzubilden, das in vielen Windungen den Raum erfüllt.

An der Schmalseite der Wange steht die Gestalt des **Schmerzmanns** (Bild 4), eine anatomisch gänzlich unbeholfene Gesellenarbeit. Darunter erscheint als Zwickelfüllung ein Totenkopf, aus dessen Augenhöhlungen Schlangen herauskriechen, ein häufiges Memento Mori des Mittelalters.

Die zweite Wange (Bild 5) zeigt in ihrem oberen Teil die **Versuchung eines Bischofs** durch den Teufel. Der Bischof zeigt die übliche Tracht mit Mitra, Pallium und Stab. Der Teufel hängt an seinen Füßen und versucht vergeblich, ihn zu bezwingen. In Ermangelung genauerer Attribute ist der Bischof namentlich nicht zu benennen, zumal nach der Legende viele Bischöfe mit dem Teufel zu kämpfen hatten.

Die untere Szene ist auch nicht

ganz einfach zu deuten. Auf einem Thron sitzt ein bärtiger Mann mit scharfgeschnittenem alttestamentarischem Gesicht und seltsam gekreuzten Armen und Beinen. Um sein Handgelenk ist ein Riemen geschlungen, der an den Enden kleine Knoten zeigt. Dies kann nichts anderes als ein Gebetsriemen sein, wie ihn die Juden bei ihrer Andacht verwenden. Die ganze Darstellung wäre dann ein Symbol des alten Bundes, der gewissermaßen gefesselt, noch nicht die Freiheit der neuen Heilslehre und des christlichen Glaubens erkannt hat.

An der Schmalseite steht die hl. Ottilia. Sie war Äbtissin von Hohenburg im Elsaß und hatte zu Breisach freundschaftliche Beziehungen. Blind geboren, wurde sie durch die Taufe sehend. Als Attribut trägt sie deshalb zwei Augen auf dem Buch.

Die dritte Wange zeigt in ihrem oberen Feld wieder einen Kampf

mit den bösen Mächten. Wir sehen in der Auswahl dieser Szenen eine fast dämonische Angst vor dem Teufel, die Besessenheit, mit der sich die spätmittelalterlichen Menschen vom Satan verfolgt wähnten und die Lebendigkeit ihres Glaubens an das luziferische Reich. Die *Legenda Aurea* des JAKOBUS DE VORAGINE – das meistgelesene Buch des Mittelalters – ist schon ganz von der Atmosphäre dieser Teufelswelt erfüllt. Wir lesen dort in der Lebensgeschichte des hl. Michael: „Der andere Sieg, den St. Michael gewann, der geschah, da er den Drachen, das ist Luzifer mit aller seiner Gesellschaft, aus dem Himmel stieß. Denn da sich Luzifer wollte Gott gleichen, da kam Michael, der Bannerträger des himmlischen Heeres, und stieß Luzifer mit seinen Gesellen aus dem Himmel und bannte ihn in die finstere Luft, bis zum Tag des Gerichts“ (vergl. Offb. 12,7 f.). Die Wiedergabe dieses Kampfes ist nicht ohne Reiz für unseren Meister gewesen. Die lange Tradition dieser Darstellung wird durch einen frischen Naturalismus durchbrochen, der diese Szene mit neuem Leben erfüllt. Der Engel scheint mit seiner flachen Tellermütze, den gelockten Haaren und seinem breiten Gesicht das Porträt eines Zeitgenossen zu sein. Der Teufel hat eine lange Ahnenreihe, die in byzantinischen Miniaturen beginnt und über die großen Weltgerichtsdarstellungen und die Wasserspeier unserer Kathedralen sich bis in die dunkelsten Winkel der Kirchen fortpflanzt. Diese Teufelswelt ist die Antithese zu dem großen Bilderkreis der christlichen Heilslehre. Denn stärker als die Sehnsucht nach Erlösung und Paradies und mehr noch als die Liebe zu Gott wirkte das Grausen der Hölle und die Furcht vor dem Teufel. Der Pandämonismus des Mittelalters wuchs so erschreckend, daß der Teufel bald eine größere Rolle spielte als alle anderen Gestalten der christlichen Kirche. Die ganze Welt eines HIERONYMUS BOSCH und PIETER BREUGHEL, wie die Versuchungen des GRÜNEWALD-



Bild 6: Teufel versucht Mönch

SCHEN ALTARES im benachbarten Isenheim waren in diesem Glauben verwurzelt.

Schwach in der Komposition und ohne jede große Geste ist die Darstellung Gottvaters im unteren Feld. Er sitzt auf einem Regenbogen und hat die Rechte segnend erhoben (Offb. 4, 3). Sein Haupt ist bekrönt, und auf den Knien ruht die Weltenkugel, gestützt von seiner linken Hand. Ängstlich ist die Gestalt in den Rahmen eingefügt und die leeren Zwickel zeugen von dem mangelnden dekorativen Gefühl des Künstlers.

Wesentlich geschlossener wirkt die Figur des Petrus an der Schmalseite. Das genrehafte Motiv des Schlüsselbundes an seinem Gürtel, die betende Haltung seiner Hände und das zurückgelehnte Haupt verleihen ihm einen tiefen, innigen Ausdruck. Vermutlich war er der Ölbergsszene einer Wange an der Nordseite zugeacht.



Lesen Sie die Fortsetzung
bitte im nächsten Heft.

Chorgestühl:
Steinigung des St. Stephanus