

Basler  
Kostbarkeiten  
26



Eva Helfenstein

## Der heilige Laurentius

Eine spätgotische Holzskulptur  
als Zeuge des Basler Bildersturms

Herausgeber: Baumann & Cie, Banquiers

Basler  
Kostbarkeiten  
26

# Der heilige Laurentius

Eine spätgotische Holzskulptur  
als Zeuge des Basler Bildersturms

Eva Helfenstein

Herausgeber:  
Baumann & Cie, Banquiers

Titelbild: Hl. Laurentius, Detail  
(Gesamtansicht siehe Abb. 1).

© 2005 Historisches Museum Basel

Abbildungsnachweise:

Historisches Museum Basel, Peter Portner

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett (Abb. 2)

Staatsarchiv Basel-Stadt, Franco Meneghetti (Abb. 4)

Historisches Museum Bern (Abb. 9)

Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (Abb. 5)

Röntgenaufnahme Thomas Becker, Umzeichnung Anna Bartl (Abb. 7)

Autorin (Abb. 8 und 14)

Fotolithos: Neue Schwitter AG, Allschwil

Satz, Druck und Einband: Kreis Druck AG, Basel

ISBN 3-9523034-1-0

## Vorwort

Was verrät uns eine vor einem Jahrhundert aufgetauchte Holzfigur?

Folgen Sie mit uns der spannenden, detektivischen Arbeit von Eva Helfenstein.

Eva Helfenstein hat in Lausanne und Basel Kunstgeschichte studiert und schloss ihr Studium im Juli dieses Jahres mit dem Lizentiat ab. Sie absolvierte Praktika u.a. in Karlsruhe und Basel und schrieb ihre Lizentiatsarbeit über das Apsismosaik der Kirche San Clemente in Rom. Nun wurde sie für ein Stipendium auserkoren, welches ihr ein fünfjähriges Promotionsstudium in Harvard ermöglicht.

Wir betrachten es als einen Glücksfall, hier die Publikation einer jungen und sehr vielversprechenden Kunsthistorikerin und Spezialistin für Skulpturen vorstellen zu dürfen. Es wird uns nicht erstaunen, noch viel von Eva Helfenstein zu hören.

Wir danken ihr ganz herzlich für die lebendige Arbeit und wünschen ihr viel Erfolg für die Zukunft.

Die Herausgeber  
Baumann & Cie  
Banquiers  
Basel

Basel, im Oktober 2005

## Einleitung

Die hier vorgestellte Kostbarkeit ist ein Hauptwerk der Sammlung kirchlicher Skulpturen des Historischen Museums Basel.<sup>1</sup> Die unterlebensgrosse, um 1480 datierte Holzfigur des hl. Laurentius wurde 1910 angekauft; als Herkunftsort wurde die Ende des 18. Jahrhunderts abgerissene Andreaskapelle in Basel angegeben. Sollte dies zutreffen, wäre die Laurentiusfigur die einzige bislang identifizierte hölzerne Grossskulptur aus einer Basler Kirche, welche den Bildersturm der Reformation von 1529 überlebt hat. Damals wurden die Kirchen Grossbasels von einer wütenden Menschenmenge heimgesucht, welche durch die gewaltsame Zerstörung der Heiligenfiguren den Rat zur Annahme des neuen Glaubens zwingen wollte. Die Holzfiguren, welche bis dahin die Basler Kirchen bevölkerten, wurden nach der Verwüstung durch die Bilderstürmer entfernt und öffentlich verbrannt. Die vermutete Herkunft der Laurentiuskulptur aus der Andreaskapelle in Basel wurde seit dem Ankauf 1910 immer wieder genannt, ohne dass dafür schlüssige Belege angeführt wurden.<sup>2</sup>

Der folgende Text widmet sich nun erstmals ausführlich der Laurentiusfigur und geht verschiedenen Fragen nach: Stammt die Skulptur wirklich aus der Andreaskapelle in Basel? Gibt es Spuren, welche vom erlebten Bildersturm zeugen? Wissen wir etwas über den Künstler? Zur Klärung dieser Fragen werden Schriftquellen beigezogen und Vergleiche angestellt; im Zentrum steht aber immer das Objekt selbst. Als polychromes, d.h. farbig gefasstes Bildwerk eines Heiligen steht der hl. Laurentius stellvertretend für die Vielzahl farbiger Holzfiguren, welche die Innenräume der Kirchen Basels im Spätmittelalter prägten, bevor mit der Reformation gleichsam eine neue Epoche begann.



Abbildung 1.  
Hl. Laurentius,  
Linde gefasst, Eiche,  
wohl Basel, um 1480.  
H. 142 cm × B. 48 cm  
× T. 31,5 cm.  
Historisches Museum Basel,  
Inv.-Nr. 1910.117.

## Der heilige Laurentius Ikonographie und Bedeutung eines Heiligen

Dem heutigen Betrachter mag sich die Identität des Heiligen nicht auf den ersten Blick erschliessen. Keine Inschrift gibt seinen Namen an. Dennoch war dem mittelalterlichen Menschen klar, dass es sich um den



Abbildung 2.  
Martin Schongauer  
(um 1450–1491),  
Hl. Laurentius, Kupferstich  
(B 56).

Die weit verbreiteten Stiche von Meistern wie Schongauer dienten oftmals auch den Bildschnitzern als Anregung und tradierten bestimmte Haltungen oder Details wie Faltenwurf.

hl. Laurentius handeln musste. Das entscheidende bildliche Identifikationszeichen ist heute nicht mehr vorhanden: In der rechten Hand hielt der Heilige einst ein Attribut, ein ihm zugewiesenes Objekt, welches auf seine Lebensgeschichte bzw. sein Martyrium verwies und ihn als hl. Laurentius identifizierte. Der hl. Laurentius, ein frühchristlicher Diakon, erlitt 258 in Rom den Märtyrertod durch Verbrennung auf dem Rost.<sup>3</sup> Er zählt zu den wichtigsten Heiligen der frühen Kirche und ist einer der Hauptheiligen der Stadt Rom. Im späteren Mittelalter verbreitete sich der Laurentiuskult über weite Teile Europas, wobei der Heilige vor allem zur Heilung von fiebrigen Krankheiten und zum Schutz vor Feuersbrünsten angerufen wurde. Das im Laufe des Mittelalters entwickelte ikonographische System erlaubt es, anhand von Attributen und weiteren Kennzeichen die verschiedenen Heiligen klar zu identifizieren: Der hl. Laurentius wird als junger Mann im Diakongewand gezeigt, als Attribut hält er den Rost seines Martyriums, dazu meist ein Buch; manchmal kann als Kennzeichen der Märtyrer ein Palmzweig dazukommen (Abb. 2). Die Kombination dieser Indizien lässt es zu, dass wir die Skulptur auch nach dem Verlust des Hauptattributes noch als hl. Laurentius identifizieren können (vgl. Abb. 1). Der junge Mann hat eine Tonsur, die Haartracht der Geistlichen. Über dem langen weissen Untergewand, der Albe, trägt er die rote, mit Goldborten verzierte Dalmatik, im Halsbereich ist das weisse Humerale sichtbar. Über dem linken Handgelenk liegt der sogenannte Manipel, ein verziertes Band, welches während der Messe getragen wurde. Die Kombination dieser Kleidungsstücke weist den Träger als Diakon, d.h. als Anwärter zum Priesteramt, aus. Das sich ehemals in der rechten Hand befindliche Attribut – der Rost – ermöglichte es, den

dargestellten Heiligen von anderen heiligen Diakonen zu unterscheiden. Aufgrund der Handhaltung und ikonographischer Vergleiche mit anderen heiligen Diakonen wie Stephan oder Vinzenz bestätigt sich die Vermutung, dass der hier beschriebene Heilige einen Rost in der rechten Hand gehalten haben muss und es sich daher nur um einen hl. Laurentius handeln kann.<sup>4</sup>

## Herkunft aus der Andreaskapelle in Basel?

Im Jahre 1910 wurde die Skulptur vom Historischen Museum Basel als «S. Laurentius aus der S. Andreas Kapelle in Basel» angekauft.<sup>5</sup> Der Verkäufer, Louis La Roche-Ringwald (1844–1921), hatte die Skulptur von seinem Vater geerbt und sie im Rahmen der Auflösung seiner grossen Kunstsammlung in Basel feilgeboten. Sein Vater soll die Skulptur in Basel als aus der Andreaskapelle stammendes Werk gekauft haben; später tauchte sie in seinem Landsitz «Lilienhof» in Pratteln auf, wo sie den Hausgang schmückte.<sup>6</sup>

Was ist über den angeblichen Herkunftsort, die Andreaskapelle in Basel, bekannt?

## Die Andreaskapelle

Die dem hl. Apostel Andreas geweihte Kapelle befand sich bis zu ihrem Abbruch im Jahre 1792 auf dem Andreasplatz in Basel.<sup>7</sup> Seit den Ausgrabungen von 1986/87 sind die Fundamente der Kapelle auf dem Platz mit roten Pflastersteinen am Boden markiert. Die einschiffige, rechteckige Saalkirche mit eingezogener halbrunder Apsis geht auf die 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts zurück. Später kamen verschiedene Anbauten

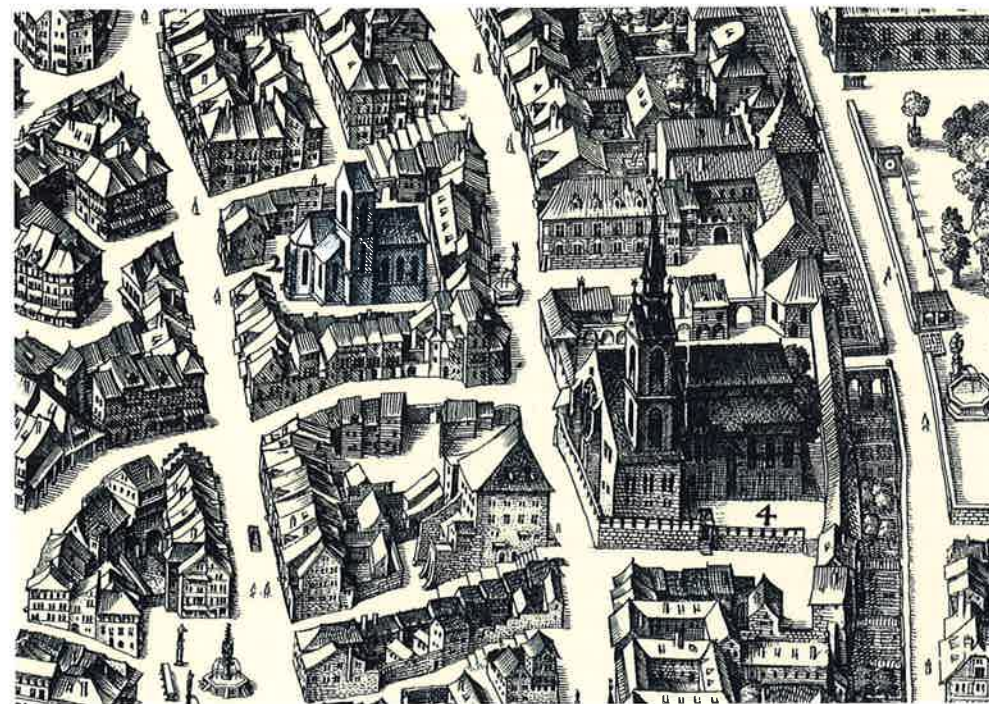


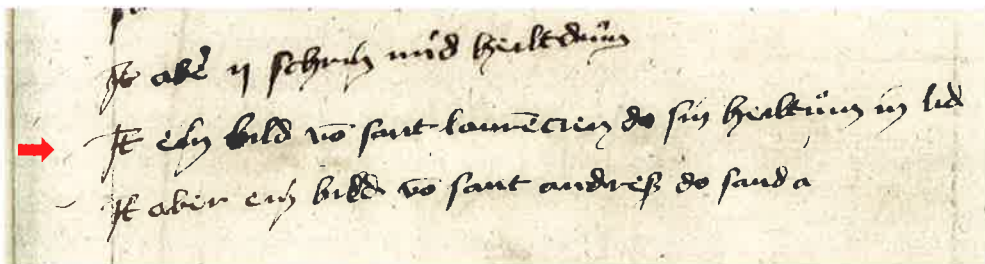
Abbildung 3.  
Matthäus Merian,  
Stadtansicht Basels  
von Südwesten, 1615.  
Ausschnitt: Die Andreas-  
kapelle inmitten von  
Wohnhäusern. Rechts die  
Peterskirche, deren Stifts-  
kapitel die Kapelle kirchlich  
unterstellt war.

dazu; seit dem 13. Jahrhundert sind im Kirchhof sowie im Inneren der Kapelle Bestattungen nachgewiesen. Die Kapelle war im Besitz der Safranzunft und dem Stift St. Peter kirchlich unterstellt. Die Safranzunft, die Zunft der Krämer und Kaufleute, zählte zu den grössten und wichtigsten Zünften Basels.<sup>8</sup> Wie andere Zünfte führte sie auch eine Bruderschaft, die unter dem Patronat des hl. Andreas stand. Während andere Bruderschaften nur einen Altar oder eine Kapelle in einer der Kirchen der Stadt besaßen, verfügte die Safranzunft über eine eigene Kapelle. Diese Sonderstellung führte zu zahlreichen Auseinandersetzungen mit dem Stift von St. Peter. Mit der Reformation 1529 verlor die Kapelle ihre religiöse Funktion und wurde in eine Lagerhalle umgewandelt. Im 18. Jahrhundert forderte die anwohnende Bevölkerung wegen der Lagerung von

feueregefährlichen Stoffen die Aufgabe des Lagers und den Abbruch der Kapelle, was schliesslich 1792 auch geschah: Die Stadt Basel kaufte der Safranzunft die Kapelle ab und liess sie innert Jahresfrist niederreissen.

## Das Inventar der Andreaskapelle und die Laurentiusstatue

Dank einer Inventarliste aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts können wir uns eine sehr genaue Vorstellung von der Ausstattung der Andreaskapelle im Spätmittelalter machen.<sup>9</sup> Das 1459 begonnene Inventar listet nicht nur die Ausstattungsgegenstände auf, sondern auch die Reliquien und die Ablässe, die in der Kapelle gewährt wurden. Beim Wechsel des Sakristans bzw. des Zunftknechtes wurde die Liste jeweils überprüft und ergänzt, wobei auch Neueingänge nachgetragen wurden. Ein solcher Wechsel fand im Jahre 1461 statt; das Inventar



wurde sicher bis nach 1479 weitergeführt.<sup>10</sup> Der Reichtum der nur rund 15 × 8 m kleinen Kapelle überrascht: Nebst vier Altären mit Statuen der jeweiligen Patrone ist eine Vielzahl von Skulpturen aus Holz und Alabaster, Reliquienmonstranzen, Tafelbildern und Goldschmiedearbeiten belegt (vgl. Anhang S. 40/41). In einem Nachtrag am Ende des Inventars der «Kirchenzierden» wird eine Laurentiusstatue erwähnt: *Item ein bild von*

Abbildung 4.  
Ausschnitt aus dem Inventar der Andreaskapelle:  
*It[em] ein bild vo[n] sant laure[n]cien do sin heiltum in lid* (Des Weiteren eine Skulptur des hl. Laurentius, welche Reliquien des Heiligen beinhaltet).  
Staatsarchiv Basel-Stadt, Klosterarchiv St. Andreas B, S. 161.

*sant laurencien do sin heiltum in lid* (Abb. 4). Unter *bild* verstand man im Mittelalter ein dreidimensionales «Bildwerk», also eine Skulptur, während das heutige «Bild» als *dafel* oder mit dem Zusatz *gemolt* bezeichnet wurde. Der Begriff *heiltum* für Reliquie weist auf deren wundertätige Wirkung hin.<sup>11</sup> In der Andreaskapelle befand sich also eine Laurentiusstatue, welche Reliquien enthielt. Sollte die Laurentiuskulptur im Historischen Museum Basel mit der im oben genannten Inventar erwähnten Figur identisch sein, so müsste sie Reliquien enthalten.<sup>12</sup>

## Reliquien in Skulpturen

Dass Skulpturen mit Reliquien versehen wurden, war im Mittelalter nicht ungewöhnlich. Die hohe Bedeutung von Reliquien für die katholische Kirche spiegelt sich in der Vorschrift, dass jeder Altar mit Reliquien versehen sein muss – eine Regel, welche bis in die heutige Zeit gilt. Die körperlichen Überreste eines Heiligen stellten den irdischen Verbindungspunkt zu dessen im Himmel weilender Seele dar, sie garantierten den Kontakt zum Heiligen und seiner Wunderkraft. So wurden bald nicht nur die Altäre, sondern möglichst viele Objekte im Kirchenraum mit Reliquien besetzt.<sup>13</sup> Dabei ermöglichte die seit dem 9. Jahrhundert praktizierte Verbindung von ganzfigurigen Skulpturen und Reliquien eine Steigerung der Präsenz der Heiligen in der Kirche, indem der Heilige in seinem Bildwerk gleichsam persönlich anwesend wurde. Die berühmten Sitzstatuen der Fides von Conques oder der Essener Madonna (aus dem 9. bzw. 10. Jahrhundert) sind frühe Beispiele der Verbindung von Bildwerk und Reliquien, welche für die folgenden Jahrhunderte in ganz Europa

nachzuweisen ist.<sup>14</sup> Dabei sind die Reliquien meist unsichtbar im Inneren des Bildwerks untergebracht, nur ein Türchen in der Rückwand weist auf den verborgenen Reliquienschatz hin (Abb. 5). Ab dem 13. Jahrhundert ist ein allgemeiner Trend zur unmittelbaren Sichtbarkeit des «Heiligen» festzustellen: Die Hostie wird während der Messe emporgehoben und in gläsernen Monstranzen ausgestellt. Dieses Schaubedürfnis trifft auf alle Heiltümer zu: So gibt es Monstranzen nicht



Abbildung 5.  
Reliquienbüste einer unbekanntenen Heiligen, Linde gefasst, 15. Jahrhundert. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, Inv.-Nr. 19817. Die Rückansicht dieser Büste zeigt ein gut erhaltenes Türchen, welches die Öffnung mit den inliegenden Reliquien verschliesst.

nur für Hostien, sondern auch für Reliquien; im Inventar der Andreaskapelle sind elf derartige Reliquienmonstranzen aufgeführt (vgl. Anhang S. 40/41). Auch tragen die Skulpturen die Reliquien nun oft sichtbar in einem mit Kristall oder Glas verschlossenen Reliquienfenster auf der Brust (vgl. Abb. 19, S. 38). Im ausgehenden Mittelalter sind beide Formen des Reliquiendepots – sichtbar und unsichtbar – verbreitet.

### Eine Reliquie in der Skulptur des heiligen Laurentius?

Wenn die Skulptur des hl. Laurentius nun eine Reliquie beinhalten sollte, wo wäre diese untergebracht? Wie Abb. 1 zeigt, ist keine mit Glas verschlossene Schauöffnung auszumachen. Befindet sich die Reliquie unsichtbar im Innern der Skulptur versteckt? Gibt es ein Türchen auf der Rückseite der Figur, welches eine Höhlung im Körper verschliesst? Ein Blick auf die Rückansicht der Figur (Abb. 6) widerlegt diese Vermutung: Die Skulptur ist rückwärtig ausgehöhlt. Diese bei Schreinfiguren und anderen auf Vorderansicht konzipierten Holzskulpturen häufig angewandte Massnahme sollte die schnellere Trocknung des Holzes ermöglichen und dadurch Spannungsrisse vermeiden.<sup>15</sup> Einzig der Kopf wurde vollrond belassen, die Oberfläche aber nur grob zugeschnitzt. Auffällig ist dabei der rund 6 cm dicke Zapfen, durch welchen der Kopf mit dem Körper verbunden ist. Eine derartige Befestigung ist ungewöhnlich und macht nur Sinn, wenn der Kopf separat geschnitzt wurde. Dies wiederum ist keinesfalls die Regel. Sollte der Kopf einzeln gearbeitet worden sein, um darin eine Aushöhlung für ein Reliquiendepositum vorzunehmen?





Abbildung 6.  
Hl. Laurentius, Rückansicht.  
Die auf Vorderansicht  
konzipierte Statue ist  
rückwärtig ausgehöhlt.

## Der Blick ins Innere

Die beobachteten Indizien erhärten die Vermutung, dass sich im Fall der Laurentiusskulptur eine Reliquie, wenn vorhanden, nur im Inneren des Kopfes befinden kann. Da der Zapfen durch die Ausdehnung des Holzes im Laufe der Jahrhunderte mit dem Körper fest verkeilt ist, war an eine Abnahme und Öffnung des Kopfes zwecks näherer Untersuchung nicht zu denken. Nur eine Röntgenaufnahme konnte Aufschluss darüber bringen, ob der Kopf eine Höhlung und damit Raum

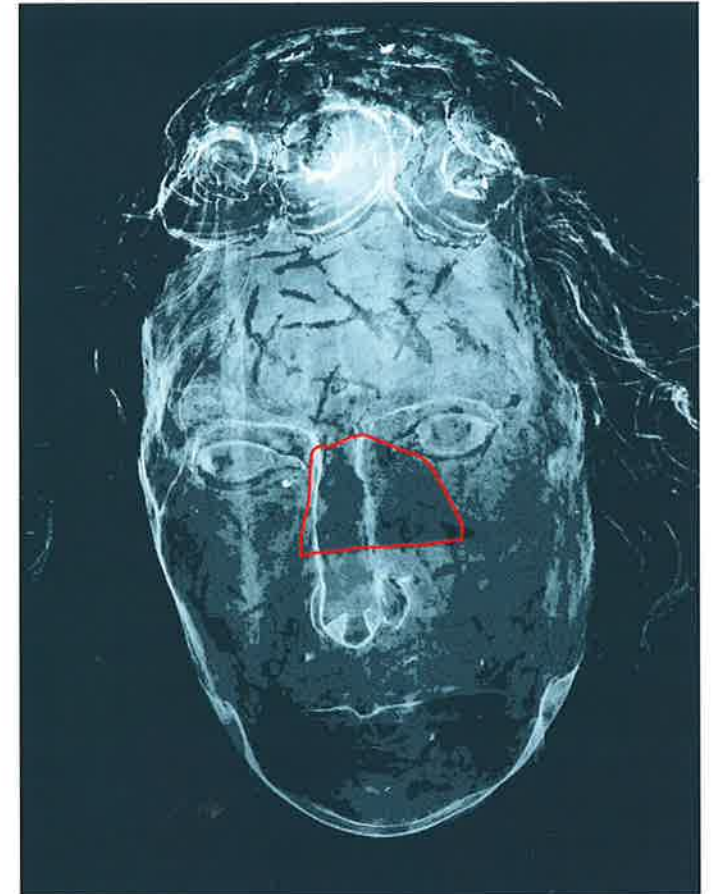


Abbildung 7.  
Röntgenaufnahme des  
Kopfes (frontal). Der sich  
abzeichnende Hohlraum  
ist rot umrandet.

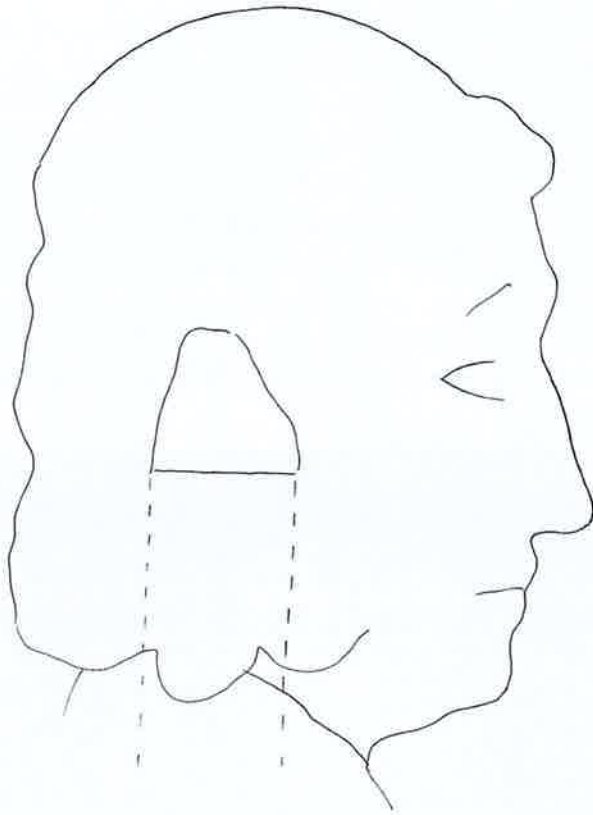


Abbildung 8.  
Umzeichnung nach einer Röntgenaufnahme des Kopfes im Profil:  
Der glockenförmige Hohlraum befindet sich in der Mitte des Kopfes ungefähr auf Augenhöhe. Unten ist der Zapfen erkennbar, welcher die Höhlung verschliesst.

für Reliquien birgt und ob es sich damit tatsächlich um die aus der Andreaskapelle stammende, mit *heiltum* versehene Laurentiusstatue handeln könnte. Die Röntgenaufnahmen (2004) zeigen nun tatsächlich einen kleinen, glockenförmigen Hohlraum im Inneren des Kopfes (Abb. 7, 8).<sup>16</sup> Durch die Dichte des Holzes bedingt, zeichnet sich der Hohlraum nur schwach ab; über seinen Inhalt kann keine Aussage gemacht werden: Die Röntgenuntersuchung hätte einzig Metall sichtbar werden lassen. Es ist somit nicht mit Sicherheit zu sagen, ob sich im Hohlraum (noch) Reliquien befinden. Im Falle eines Reliquiefundes wäre wohl mit in Stoff

gehüllten Knochenresten zu rechnen, welchen in der Regel eine Authentik (Zettel aus Pergament oder Papier mit dem Namen des Heiligen) beigelegt wurde.<sup>17</sup> Es ist aber wahrscheinlich, dass der Hohlraum im Kopf der Laurentiuskulptur zur Unterbringung von Reliquien geschaffen wurde. Die separate Anbringung des Kopfes mittels Zapfen wäre mit der Aushöhlung des Kopfes für ein Reliquiendepot hinreichend erklärt. Doch warum wurde die Reliquie nicht an einem zugänglicheren Ort, durch ein Türchen verschlossen, untergebracht? Offensichtlich sollte die Reliquie dauerhaft und sicher eingelegt werden. Die durch das Aufstecken des Kopfes am Hals sichtbare Fuge wurde durch die Bemalung der Skulptur überdeckt, eine spätere Öffnung war offenbar nicht vorgesehen.<sup>18</sup>

## Aufstellung und Funktion

Mit dem Nachweis der Höhlung im Kopf der Skulptur ist die Identifikation mit der Laurentiusstatue aus der Andreaskapelle nun weitgehend gesichert. Der Verlust der Kapelle macht es schwierig, den spezifischen Aufstellungskontext, die Position und die Funktion der Skulptur im Kirchenraum zu rekonstruieren. Das erhaltene Inventar sowie die Figur selbst ermöglichen es aber, gewisse Schlüsse zu ziehen. Die Tatsache, dass die rückwärtig ausgehöhlte Skulptur des hl. Laurentius im Inventar alleine aufgeführt wird, lässt auf eine einzelne Aufstellung als Wandfigur schließen.<sup>19</sup> Der im Vergleich zum Körper grosse Kopf, dessen leichte Neigung nach unten sowie der gesenkte Blick lassen eine Konzeption auf Untersicht und somit eine erhöhte Anbringung vermuten. Wahrscheinlich stand der hl. Laurentius erhöht auf einer Konsole an der Kapellenwand. Somit

hätte der Heilige als Einzelfigur auf den Gläubigen herabgeblickt, wohl unabhängig von einem Altar, da im Inventar nur vier Altäre aufgeführt werden, welche jeweils mit anderen Heiligen verknüpft sind (vgl. Anhang S. 40/41). Zusätzlich verleiht die inliegende Reliquie der Skulptur eine Autorität, welche sie zur Einzelaufstellung befähigt. Die, wenn in einer gewissen Höhe aufgestellt, lebensgross wirkende, realistische Figur konnte somit als Ansprechpartner für den Gläubigen dienen, der auf die Schutzkraft des Heiligen vor Krankheit und Feuer vertraute. Die Lage der Andreaskapelle inmitten des mit dichtgedrängten Häusern eng bestandenem Handwerkerviertel der Stadt (vgl. Abb. 3) und die daraus folgende Furcht vor Brand und Feuersbrunst lassen diesen Platz für die Statue des hl. Laurentius nur noch konsequenter erscheinen.<sup>20</sup>

## Ein Zeuge des Bildersturms?

In der Andreaskapelle stand der hl. Laurentius vermutlich bis im Februar des Jahres 1529, als mit dem Basler Bildersturm die Reformation ihren Anfang nahm, welche das Gesicht der Kirchen der Stadt entscheidend veränderte. Holzfiguren und vergoldete Schreine wurden aus den Kirchenräumen verbannt und weitgehend zerstört, Freskenzyklen und Wandmalereien übermalt. Die Kirchen sollten nüchtern, Altartisch und Kanzel die alleinigen Zentren der Aufmerksamkeit der Gläubigen sein. Die Skulptur des hl. Laurentius ist als eines der wenigen erhaltenen Objekte ein wichtiger Zeuge für die Ausstattung Basler Kirchen in vorreformatorischer Zeit. Was geschah in jenen Tagen im Februar 1529, welche für das Schicksal der Kirchen Basels so entscheidend waren?

## Der Bildersturm in Basel

Der Basler Bildersturm vom 9. Februar 1529 ist einer der letzten, aber auch einer der heftigsten und in seiner Zerstörung umfassendsten Bilderstürme der gesamten Reformation.<sup>21</sup> Die Wut über die Unentschlossenheit des Rates, welcher sich wochenlang nicht zu einem Beitritt zum neuen Glauben entschliessen konnte, entlud sich an jenem Februartag spontan: Eine Gruppe von rund 200 Menschen – meist junge Männer – sammelte sich am frühen Nachmittag beim Münster und zog während rund vier Stunden durch die Kirchen Grossbasels. Während Symbolträger wie das grosse Lettnerkreuz des Münsters in aufwändigen Aktionen aus der Kirche geschleift und verspottet wurden,<sup>22</sup> beschränkte sich der «Bildersturm» auf eine oberflächliche, aber flächendeckende Zerstörung der «Götzenbilder»: Einige wurden geköpft, anderen wurde die Hand abgeschla-

Abbildung 9.  
Dieser Holzschnitt aus einer deutschen Flugschrift mag einen Eindruck von der Gewalt der Bilderstürmer geben, welche am 9. Februar 1529 die Grossbasler Kirchen verwüsteten.  
Nürnberg, von Scheurl-Bibliothek, Flugschrift Nr. 160 c (um 1525–1527).



gen – es ging letztlich darum, in der kurzen Zeit des einen Nachmittages sämtliche die Basler Kirchen zierenden Bilder zu entstellen (Abb. 9). Da die Aktion spontan und wohl auch unter Einfluss der herrschenden Fasnacht stattfand, waren die Bilderstürmer nicht systematisch mit Zerstörungswerkzeug ausgerüstet; manch einer wird mit seinem persönlichen Dolch oder anderen Waffen die Heiligen gestürzt und verunstaltet haben.<sup>23</sup> Der Sturm war kurz, aber effizient: Gemäss den Zeugnissen in Basler Chroniken waren sämtliche Grossbasler Kirchen voll von teilzerstörten Statuen und Bildern – ein unhaltbarer Zustand, den der Rat andern tags unmittelbar zu beheben versuchte: Die Überreste der hölzernen Figuren und Tafeln sollten aus den Kirchen geräumt und den Armen als Brennholz überlassen werden. Als diese um die Holzteile zu zanken begannen, beschloss der Rat, sämtliche hölzernen Überreste in grossen Scheiterhaufen aufzuschichten und öffentlich zu verbrennen: *Do wart uff disen tag manch grosz fasnacht für gesehen, uff dem Munsterplatz wurden by zwelff für gemacht und alsz verbrent, desglichen uff allen kilchhöfffen.*<sup>24</sup> Dieser Entscheid führte zur endgültigen und umfassendsten Zerstörung der Holzbildwerke, welche sich einst in Basels Kirchen befunden hatten.

## Spuren des Bildersturms

Die verschiedenen Beschädigungen an der Skulptur des hl. Laurentius – ausgerissenes Attribut, Schnitte im Gesicht – weisen darauf hin, dass sie am 9. Februar 1529 die Wut der Bilderstürmer über sich ergehen lassen musste. Im Gegensatz zu Steinskulpturen, welche sich, meist als Füllmaterial verbaut, auch in Basel mehrfach fragmentarisch erhalten haben,<sup>25</sup> sind Holzobjekte mit

Abbildung 10.  
Kopf der Grabfigur von  
Bischof Hartmann III.  
Münch, Buntsandstein,  
um 1424.  
Museum Kleines Klingental,  
Basel, Inv.-Nr. 12289.  
Der in der Niklauskapelle  
des Basler Münsters  
vermauert aufgefundene  
Kopf zeigt mit der abge-  
hackten Nase typische  
Bildersturmschäden.



Bildersturmschäden sehr selten, so dass auch über ihre spezifischen Beschädigungen wenig bekannt ist. Ihr Material erlaubte eine spätere komplette Zerstörung der verunstalteten Figuren durch Verbrennen, was bei Steinskulpturen und Wandmalereien naturgemäss nicht möglich war.

Gibt es Hinweise, dass die Beschädigungen am hl. Laurentius tatsächlich vom Bildersturm herrühren? Die in mehrfachen Beispielen überlieferten bilderstürmerischen Schäden an Steinskulpturen und Wandmalereien weisen gewisse Konstanten auf: Die zerstörerische Energie konzentrierte sich auf bestimmte aussagekräftige Stellen, zu denen Zeichen der Heiligkeit (Attribute)

sowie markante physiognomische Merkmale und Körperteile wie Nase, Augen und Hände gehören.<sup>26</sup> In der Tat weisen im Bildersturm verunstaltete Steinfiguren, sofern nicht ihr ganzes Gesicht abgeschlagen wurde, spezifische Schäden auf: Es wurde ihnen die Nase abgeschnitten (Abb. 10). Dieses Vorgehen spiegelt sich in den Quellenberichten über Gewalttaten der Zeit: Damals kam der Nase eine zentrale Bedeutung für Identität und Würde der Person zu, deren gewaltsame Entfernung *den menschen ein ganz ungestalt* machte.<sup>27</sup> Die Entstellung der Physiognomie kam einer weitgehenden Vernichtung der Persönlichkeit gleich. Von dieser Vorstellung waren die Bilderstürmer, welche mit



Abbildung 11.  
Detail des Wandgemäldes  
an der Südwand der Eberler-  
kapelle, Peterskirche, Basel.  
Das Ausstechen der Augen  
sollte die Lebendigkeit der  
gemalten Figuren zunichte  
machen.

geringem Aufwand eine maximale Entwürdigung und damit Entwertung der Heiligenfiguren erreichen wollten, geleitet. Die visuelle Symbolik der abgeschnittenen Nase sprach für sich. Ähnliches gilt für das Abhacken der Hände, wobei diese oftmals das den Heiligen identifizierende Attribut hielten, welches unbedingt vernichtet werden musste: Dadurch verlor der Heilige seine Identität und wurde zu einer nicht näher zu identifizierenden Figur degradiert. Auch hier stand das Auslöschen der Persönlichkeit im Zentrum. Ein weiteres Zerstörungsmerkmal findet sich bei zweidimensionalen Bildern wie Wandmalereien. Da hier keine Nase abgehackt werden konnte, konzentrierte sich die Aggression auf die Augen, welche als «Fenster zur Seele» die Lebendigkeit und die Persönlichkeit der dargestellten Figuren verkörperten. Wand- und Tafelmalereien, deren Figuren regelrecht ausgestochene Augen aufweisen (Abb. 11), zeugen von den vernichtenden Absichten und der zerstörerischen Gewalt, mit welcher gegen sämtliche Heiligendarstellungen vorgegangen wurde.

Vor diesem Hintergrund sowie demjenigen des Verlaufs des Basler Bildersturms sind nun die Beschädigungen an der Figur des hl. Laurentius zu deuten: Sie weisen auf die gezielte Entwürdigung des Heiligen hin, wie sie an den aufgezeigten Beispielen zutage treten. Nebst dem ausgerissenen Attribut fallen die Zerstörungen im Gesicht am sinnfälligsten auf (Abb. 12): Neben den im ganzen Gesicht verteilten Schnitten sind gezielte Hackspuren an der Nase auszumachen.<sup>28</sup> Offensichtlich versuchte jemand, dem Heiligen die Nase abzuschneiden, besaß aber nicht das geeignete Werkzeug dazu. Auch Stiche ins rechte Auge der Figur (heute wegen späterer Retuschen kaum mehr sichtbar) brachten nicht den gewünschten Effekt. Die heute so dominanten Schnitte im Gesicht sind vermutlich ein

letzter Versuch des Bilderstürmers, den Heiligen zu verunstalten, bevor die nächste Skulptur in der Andreaskapelle Ziel einer weiteren Attacke wurde – oder der Bilderstürmer sich schon auf den Weg zur nächsten Kirche machte, um sein zerstörerisches Werk fortzusetzen. Das im Anhang zusammengefasste Inventar der Andreaskapelle (vgl. S. 40/41) mag eine Vorstellung vom Reichtum dieser kleinen Kapelle geben. Hochgerechnet auf alle Kirchen Grossbasels ergibt sich eine immense Menge von Objekten, welche es innerhalb von wenigen Stunden mit behelfsmässigen Werkzeugen zu verunstalten galt. Dass sich die Beschädigungen an der Laurentiusstatue in einem relativ bescheidenen Rahmen bewegen, wird vor diesem Hintergrund verständlich.

### Vor der Zerstörung gerettet

Nach den Zerstörungen des Bildersturms erlitt die Skulptur des hl. Laurentius aber nicht dasselbe Schicksal wie die anderen Holzstatuen der Grossbasler Kirchen: Offenbar wurde die Laurentiusfigur nach der ersten Zerstörungswelle am Nachmittag des 9. Februar 1529 aus der Kirche entfernt und in Sicherheit gebracht, so dass sie der Verbrennung entging. Wo der hl. Laurentius die rund 400 Jahre zwischen der Reformation und dem Wiederauftauchen im späten 19. Jahrhundert verbracht hat, bleibt bislang ungeklärt. Vermutlich liegt man nicht falsch, einen versteckten Aufenthaltsort, etwa einen Dachboden, in Basel anzunehmen: Die gut erhaltene spätmittelalterliche Polychromie, welche kaum Übermalungen aus späterer Zeit aufweist, deutet auf einen geschützten Ort hin.<sup>29</sup>

Ist es Zufall, dass gerade diese Skulptur von unbekannter Hand vor den Zerstörungen der Reformation



Abbildung 12.  
Detail: Gesicht mit  
Schnittverletzungen,  
Hackspuren an der Nase  
und Stich im Auge.

gerettet wurde? Vermutlich hat das Wissen um die Reliquie im Kopf des hl. Laurentius eine entscheidende Rolle gespielt. Gemäss dem Inventar der Andreaskapelle handelt es sich um die einzige Grossskulptur mit inliegender Reliquie, was sie über alle anderen Figuren der Kapelle gestellt haben und der Hauptgrund ihrer Rettung sein könnte. In dieser Skulptur war der Heilige sozusagen materiell präsent, durch die gemalten Augen blickte der hl. Laurentius selbst, dessen Reliquie sich unmittelbar hinter der Augenpartie im Kopf der Statue befand (vgl. Abb. 8). Das Bildwerk gewann dadurch Authentizität und Lebendigkeit – genau gegen diese Vorstellungswelt wandten sich die Anhänger der Reformation. Für die Skulptur des hl. Laurentius könnte der Glaube an die reale Präsenz des Heiligen die Rettung vor der endgültigen Zerstörung bedeutet haben.

## Material und Herstellung der Skulptur

Die aussergewöhnlichen Umstände der Erhaltung der Skulptur machen sie nicht nur zu einem wichtigen Dokument der Geschichte Basels, zu einem stummen Zeugen des Bildersturms, sondern auch zu einem Beispiel einer weitgehend im Originalzustand erhaltenen spätgotischen Skulptur. Dies, sowie die Vielfalt der angewandten Techniken sollen Anlass sein, die Herstellung einer Holzplastik und die Merkmale der aufwändigen Polychromie genauer zu betrachten.<sup>30</sup>

An der Herstellung der Skulptur waren mehrere Personen beteiligt. Zunächst war es die Aufgabe des Bildschnitzers und seiner Werkstatt, aus dem zur Bearbeitung ausgewählten Baumstamm – in diesem Fall handelt es sich um Lindenholz<sup>31</sup> – sukzessive das Bildnis des hl. Laurentius herauszuarbeiten. Dabei wurde der

Stamm bei auf Vorderansicht konzipierten Figuren zur schnelleren Trocknung rückwärtig ausgehöhlt. Dieser Trocknungsvorgang konnte durch Feuer beschleunigt werden; Russspuren im unteren Teil der rückwärtigen Aushöhlung der Laurentiusfigur deuten darauf hin (vgl. Abb. 6). Oftmals war der Baumstamm zu schmal, um sämtliche vorspringenden Elemente der Skulptur zu formen, so dass Teile separat geschnitzt und mit Dübeln angestückt werden mussten. Bei der Skulptur des hl. Laurentius war dies bezüglich der Arme der Fall; die einstmals durch die Bemalung verdeckten Fugen sind heute sichtbar (vgl. Abb. 1, 6). Die separate Ausarbei-



Abbildung 13.  
Detail: Geschnitzte und  
vergoldete Borte der  
Dalmatik. Die Blütenblätter  
sowie die einzelnen Perlen  
waren ursprünglich silbern.

tung des Kopfes, der mit einem dicken Eichendübel aufgesteckt wurde, ist aber äusserst ungewöhnlich und erklärt sich hier wohl durch das Reliquiendepositum im Kopf. Dass feine Details wie die Blüten, Perlen und die Kordeleinfassung der Dalmatikborte des hl. Laurentius aus dem Holz der Figur herausgeschnitzt wurden (Abb. 13), zeugt vom Anspruch der Schnitzarbeit: Eine separate Fertigung der Dekorelemente und ein Aufstecken mittels Dübel oder die Darstellung der Blüten mit rein malerischen Mitteln wäre wesentlich einfacher und billiger zu bewerkstelligen gewesen.<sup>32</sup> Diese Details sowie das fein geschnitzte Gesicht belegen die Qualität des Bildwerkes. Nach Abschluss der Schnitzarbeiten war die Arbeit des Bildschnitzers, nicht aber die Skulptur vollendet: Ihre das Erscheinungsbild prägende Bemalung erhielt sie vom sogenannten Fassmaler.

## Polychromie – das bunte Gewand

Die bunte Oberflächengestaltung einer Skulptur wird mit dem Begriff «Polychromie» (farbige Fassung) bezeichnet. In Wirklichkeit handelt es sich aber um viel mehr als um eine blossе Bemalung: Blattgold und -silber sowie verschiedene Materialien konnten appliziert werden, um der Figur ein möglichst glanzvolles oder realistisches Aussehen zu verleihen. Erst die Polychromie machte das Bildwerk komplett, das gesamte Werk war auf die Zusammenarbeit zwischen Bildschnitzer und Fassmaler angelegt. So erhielten die geschnitzten Blüten ihre prächtige Wirkung erst durch die Auflage von Blattgold und -silber (vgl. Abb. 13). Die heute dunklen Blütenblätter sowie die Perlen erstrahlten einst in glänzendem Silber. Auch wenn die originale Polychromie weitgehend erhalten ist, entspricht das



Abbildung 14.  
Schemazeichnung der  
ursprünglichen  
Polychromie.



heutige Aussehen nach Alterungsprozessen der Farbstoffe und teilweisen Übermalungen nicht mehr dem ursprünglichen Erscheinungsbild. Während sich das Gold gut erhalten hat, ist das Silber durch Oxydation schwarz geworden. Eine Schemazeichnung zeigt die ursprüngliche Polychromie in ihren frischen Farbtönen (Abb. 14).

Damit die Farben ihre volle Wirkung entfalten konnten, wurde über dem Holz der Figur eine gleichmässige, helle Grundierung aus Kreide angebracht. Darauf wurden die Pigmente aufgetragen; verschiedene Farbnuancen oder Lacke übereinander ergaben so die satte Farbwirkung, deren Pracht heute nur noch erahnt



Abbildung 15.  
Detail: Die rote Dalmatik ist mit goldenen Blüten verziert, welche mittels Schablonen appliziert wurden.

Abbildung 16.  
Detail: Das weisse Unter-gewand war ursprünglich mit vergoldeten Papier-pailletten versehen. In einer zweiten Phase wurden die Pailletten weiss übermalt und versilberte Papierblüten aufgeklebt.



werden kann. Ausbrüche und Verletzungen der Oberfläche der Skulptur des hl. Laurentius geben den Blick auf den schichtartigen Aufbau der Fassung frei, wobei der Kreidegrund je nach Partie variiert: Unter der Blattvergoldung ist die Schicht dicker, um für die abschliessende Politur einen weichen Untergrund zu bieten (vgl. Abb. 13, 16), im Gesicht ist die Grundierung bewusst dünn gehalten, um die Feinheiten der Schnitzerei nicht zu überdecken (vgl. Abb. 12).

Für die Dekoration der Gewänder griff der Fassmaler zu verschiedenen Techniken: Goldene Blüten, für die Blattgold mittels einer Schablone auf die rote Dalmatik appliziert wurde (Abb. 15), bildeten das Pendant zu den

versilberten geschnitzten Blüten der Dalmatikborte. Diese Schablonenblüten sind heute weitgehend verschwärzt und nur noch an wenig zugänglichen Stellen als golden erkennbar, da kein reines Blattgold, sondern ein vergoldetes Silberblatt (sogenanntes Zwischgold) verwendet wurde. Die dünne Goldschicht ist nach der Oxydation des darunter liegenden Silbers kaum mehr zu erkennen. Das weisse Untergewand des heiligen Diakons Laurentius, die Albe, wurde mit unzähligen, einst goldenen Pailletten verziert (Abb. 16). Dabei handelt es sich um Papier, welches zunächst vergoldet wurde, bevor die Pailletten ausgestanzt und aufgeklebt wurden. Heute ist nur noch das rote Pigment (der sogenannte Bolus) sichtbar, welches der Blattvergoldung als Grund diente. Die weissen Gewandpartien, zumal im Sockelbereich der Statue, verschmutzten schnell; dies ist vermutlich der Grund dafür, dass die Albe mit den Pailletten zu einem späteren Zeitpunkt mit weisser Farbe übermalt wurde. Der neue Untergrund wurde mit grösseren, einst versilberten Papierapplikationen in Blütenform versehen, welche sich auch auf der Dalmatik finden (vgl. Abb. 13, 16).<sup>33</sup> Ihre grösste Bedeutung entfaltete die Polychromie im Gesicht des Heiligen: Erst durch die Bemalung erhielt die Skulptur Lebendigkeit durch einen den Betrachter unmittelbar anrührenden Blick sowie die realistische Gesichtsfarbe. Die Polychromie war als wichtiger Bestandteil einer Skulptur keine Zutat, sondern Teil der Gesamtkomposition, welche sich aus Räumlichkeit und farblicher Wirkung zusammensetzte.

## Der «Laurentiusmeister» Zur Zuschreibungsproblematik mittelalterlicher Skulpturen

Was wissen wir über den Künstler, der die Statue des hl. Laurentius geschaffen hat? Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, müsste von mehreren Künstlern die Rede sein. Meistens wird aber, wenn von mittelalterlicher Skulptur gesprochen wird, aufgrund der teilweise verloren gegangenen Polychromie der Fassmaler vernachlässigt und nur vom Bildschnitzer gesprochen. Aber auch hier sind Informationen über den Künstler spärlich: Da die Werke selten signiert wurden, ist die Wissenschaft auf erhaltene Verträge oder andere Schriftquellen angewiesen.<sup>34</sup> Gibt es keinen derartigen Anhaltspunkt, so wird ein «Künstlerphantom» geschaffen, indem man den Bildschnitzer nach seinem Werk benennt wie im Fall des «Laurentiusmeisters».<sup>35</sup> Derartige Bezeichnungen finden bei der Zuschreibung weiterer Skulpturen an diesen, nur durch ein Werk sicher greifbaren Meister Verwendung: Aufgrund stilistischer und formaler Vergleiche werden Bildwerke in Gruppen zusammengefasst und als Werke eines bestimmten Meisters bezeichnet.<sup>36</sup> Diese Zuschreibung von Werken ist eine wichtige, aber schwierige Aufgabe der Kunstgeschichtsforschung, da sie in völlig verschiedenartigen Objekten die gemeinsame Komponente, den Stil oder die «Hand» des jeweiligen Meisters aufzudecken hat. Nicht nur die unterschiedlichen Anforderungen an die einzelnen Skulpturen, auch die Arbeitsteilung innerhalb der Werkstatt, die nach Anspruch und Bezahlung variierende Qualität der Ausführung sowie die Polychromie machen es schwierig, anhand von rein visuellen Kriterien Werkgruppen zusammenzustellen. Nicht zuletzt liegt das Urteil über die Ähnlichkeit oder den



Abbildung 17.  
Männliche Reliquienbüste  
aus dem Sundgau,  
Linde gefasst, 15. Jahrhundert.  
Historisches Museum Basel,  
Inv.-Nr. 1930.46.  
Im Profil.

Grad der Verwandtschaft der Skulpturen im (subjektiven) Ermessen des jeweiligen Betrachters, so dass sich die Zusammensetzung von zugeschriebenen Werkgruppen mit der Forschungslage des öfters verändert. Dafür ein Beispiel: Aus dem Werkkatalog, welcher dem «Laurentiusmeister» zugeschrieben wird, soll ein Werk – in meinen Augen das am nächsten mit dem hl. Lau-

Abbildung 18.  
Hl. Laurentius, im Profil.



rentius verwandte – herausgestellt und mit der Laurentiuskulptur verglichen werden.<sup>37</sup> Es handelt sich um eine Reliquienbüste eines unbekanntes Heiligen, die aus dem Sundgau stammt (Abb. 17). Vergleicht man das Profil der Büste mit demjenigen des hl. Laurentius (Abb. 18), so fallen mehrere Gemeinsamkeiten auf: Die markante Nase, der fein geschwungene Mund, das



Abbildung 19.  
Männliche Reliquienbüste  
(vgl. Abb. 17),  
Ansicht von vorne.

weiche Kinn, aber auch die Modellierung der Wangenpartie sowie die Proportionen des Gesichts. Daneben sind aber auch Unterschiede im Ausdruck sowie in der Gestaltung der Haarpartie festzumachen; dennoch ist eine gewisse Verwandtschaft nicht von der Hand zu weisen. Betrachtet man nun die oben erwähnte Reliquienbüste von vorne, so ergibt sich ein ganz anderes Bild (Abb. 19): Der starre Blick, welcher von einer spä-

teren Übermalung stammt, dominiert die Skulptur. Es ist äusserst schwierig, die Polychromie visuell zu abstrahieren und sich die Büste in ihrer reinen skulpturalen Qualität vorzustellen – ein Beleg dafür, wie eng Bildschnitzerei und Bemalung miteinander verschmelzen. Aber auch die starre Büstenform ist nur schwerlich mit der leichten Kopfneigung des hl. Laurentius zu vergleichen. Welche Unterschiede rühren nun vom anderen Typus oder von der späteren Bemalung her, welche sind auf eine unterschiedliche Gestaltung durch einen anderen Bildhauer zurückzuführen?

Dieses Beispiel zeigt, mit welchen Schwierigkeiten die Forschung im Bereich der mittelalterlichen Skulptur zu kämpfen hat. Ein Objekt wie die Skulptur des hl. Laurentius, welche nicht nur mit der originalen, gut erhaltenen Polychromie auf uns gekommen ist, sondern mit Quellen in Verbindung zu bringen und damit im Kontext zu verankern ist, stellt einen allzu seltenen Glücksfall dar.

## Anhang: Die «Kirchenzierden» der Andreaskapelle in Basel

Übersicht, zusammengestellt nach dem Inventar der «Kirchenzierden» der Andreaskapelle, 1459–nach 1479 (Staatsarchiv Basel-Stadt, Klosterarchiv St. Andreas B, S. 154–161; zuletzt publiziert in Kdm BS III, S. 150–152). Die zahlreich erwähnten liturgischen Geräte (Kelche, Patenen, Rauchfässer etc.) sowie Textilien wie Kissen, Altartücher und Messgewänder wurden hier ausgelassen.

- Ein grosses Kreuz, mit Silber beschlagen;  
daran hängt an silberner Kette ein kleines Silberkreuz
- Eine Silberstatue des hl. Wendelin,  
auf einem Holzsockel
- Ein Armreliquiar mit Reliquien des hl. Arbogast,  
aus Holz, vergoldet
- Elf kleine und grosse Reliquienmonstranzen,  
aus Holz, vergoldet
- Ein Kopfreliquiar mit Reliquien des hl. Matthias,  
aus Holz
- Eine Alabasterstatue des hl. Georg
- Drei Alabasterstatuen
- Drei kleine Statuen
- Drei kleine Altartafeln
- Ein Reliquienkästchen aus Zypressenholz  
mit Marienreliquien
- Eine kleine Monstranz, aus vergoldetem Kupfer
- Vor dem Katharinenaltar: Geburt und Anbetung  
der hl. drei Könige, zwei Reliquienkästchen,  
29 Jungfrauenköpfe
- Ein kleines Tafelbild mit den hl. drei Königen
- Katharinenaltar mit einer Statue der hl. Katharina
- Wendelinsaltar mit einer Statue des hl. Wendelin

- Marienaltar, mit einer Statue der Maria
- Fronaltar, mit einem vergoldeten Bild mit Maria  
und anderen Heiligen
- Eine kleine silberne Monstranz (Schenkung 1479)
- Ein Tafelbild der hl. drei Könige, gemalt  
und vergoldet, aussen rot

*Nachtrag, datiert zwischen 1479 und 1529 (Reformation):*

- Drei Holzstatuen vergoldet und versilbert:  
Maria, hl. Katharina, hl. Jakob
- Eine Monstranz aus Messing mit Reliquien  
des Andreaskreuzes
- Zwei Reliquienschreine
- **Eine Laurentiusstatue mit Reliquien des Heiligen**  
*(Item ein bild von sant laurencien do sin heiltum  
in lid)*
- Eine Andreasstatue...

*Das Inventar endet hier abrupt.*

## Dank

Mein Dank geht in erster Linie an Anna Bartl M.A., Chefrestoratorin, und Dr. Marie-Claire Berkemeier-Favre, Konservatorin am Historischen Museum Basel, welche mir die Untersuchung der hier beschriebenen Skulptur im Rahmen eines Praktikums 2004 ermöglichten und mir dabei mit Rat und Tat zur Seite standen. Der Direktor des Historischen Museums Basel, Dr. Burkard von Roda, hat die Aufnahme des Themas in die Reihe der Basler Kostbarkeiten vermittelt.

Die prächtigen, aussagekräftigen Aufnahmen verdanke ich Peter Portner, Fotograf am Historischen Museum Basel.

Für zahlreiche Gespräche danke ich Andrea Wähning, Restauratorin, Karlsruhe, welche mein Interesse an der Polychromie und den Fassungstechniken mittelalterlicher Skulpturen geweckt hat.

## Anmerkungen

1 Siehe Burkard von Roda: Die kirchlichen Holzbildwerke im Historischen Museum Basel. Zwischenbericht einer Bestandsaufnahme, in: Unsere Kunstdenkmäler, 41 (1990), S. 181–192.

2 Anlässlich der Erwerbung der Skulptur erschien die bisher detaillierteste Untersuchung: Rudolf F. Burckhardt: Basler Plastik aus der Zeit der Spätgotik, in: Jahresbericht Historisches Museum Basel 1910, Basel 1911, S. 30–36. Weitere wichtige Beiträge bei Annie Kaufmann-Hagenbach: Spätgotische Plastik in der Schweiz von 1430–1530, Diss. Basel 1938, unpubliziertes Manuskript, S. 38–39, sowie im gedruckt erschienenen Teil: Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts, Basel 1952, S. 33–34.

3 Zur Person des hl. Laurentius und der bildlichen Darstellung des Heiligen vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg i. Br. 1974, S. 374–380 (Laurentius von Rom).

4 So hält der hl. Stephan – ein Diakon, welcher sein Martyrium durch Steinigung erlitt – Steine, welche er im hochgehaltenen Gewandzipfel oder im Arm trägt. Der hl. Vinzenz, welcher ertränkt wurde, trägt einen Mühlstein im Arm. Diese Tragweisen setzen eine andere Handhaltung voraus, als wir sie beim hl. Laurentius vorfinden.

5 Vgl. den Eintrag im Eingangsbuch des Historischen Museums Basel, 1910 Nr. 117: «S. Laurentius, Wandfigur aus Lindenholz, Rückseite ausgehöhlt, mit der ursprünglichen Fassung. Höhe 1.42. Aus der S. Andreas Kapelle in Basel. XV. Jahrhundert. Kauf 1500 Franken, Herr L. La Roche-Ringwald.»

6 Dies berichtet Emil R. Seiler-La Roche: Chronik der Familie Hebdienstreit genannt La Roche, München 1920, S. 127.

7 Zur Andreaskapelle siehe Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Basel-Stadt, Bd. 3, 1941 (Kdm BS III), S. 141–152 (Paul Roth); Rolf d'Aujourd'hui, Udo Schön: Ausgrabungen auf dem Andreasplatz. Archäologische Aufschlüsse zur Kirche St. Andreas, in: Jahresbericht der Archäologischen Bodenforschung 1987, publiziert in Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 88 (1988), S. 212–249. Christoph Ph. Matt: An der Schneidergasse. Archäologische Informationsstellen in der unteren Talstadt (Archäologische Denkmäler in Basel, Bd. 3), Basel 2003, v.a. S. 18–19.

8 Zur Safranzunft siehe Paul Koelner: Die Safranzunft zu Basel und ihre Handwerke und Gewerbe, Basel 1935.

9 Das komplette Inventar wurde 1883 publiziert: Rudolf Wackernagel: Reliquien, Ablässe und Zierden zu St. Andreas in Basel, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1883, S. 408–411. Die Liste der «Kirchenzierden» ist in Kdm BS III (vgl. Anm. 7), S. 150–152 abgedruckt. Eine Zusammenfassung nach dieser Liste wird hier im Anhang S. 40/41 wiedergegeben.

10 Dieses Datum konnte durch die Auflistung einer Monstranz ermittelt werden, welche auch in einer auf 1479 datierten Schenkungsurkunde genannt wird; siehe Kdm BS III (vgl. Anm. 7), S. 144.

11 Zu den Begriffen siehe Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, München 1999 (Nachdruck der Originalausgabe von 1854–1984), Bd. 2, S. 8–13, v.a. S. 9 Nr. 3 (Bild); Bd. 10, S. 851–852 (Heilthum); Bd. 21, S. 13–17, v.a. S. 17 c (Tafel).

12 Dieser Frage wurde bisher nicht nachgegangen. Die im Inventar genannte, Reliquien enthaltende Laurentiusfigur wurde bis anhin nicht als Vollfigur, sondern als Reliquienbüste interpretiert, was die Autoren dennoch nicht daran hinderte, für die Grossfigur des hl. Laurentius die Herkunft aus der Andreaskapelle als gegeben hinzunehmen. Vgl. Hans Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert: Der Oberrhein, Text, Stuttgart 1938, S. 154–155, Anm. 2; Annie Kaufmann-Hagenbach (vgl. Anm. 2) 1938, Anm. 222, sowie 1952, S. 34. Die Idee, die im Inventar genannte Skulptur mit der ganzfigurigen Laurentiuskulptur im Historischen Museum Basel zu identifizieren, ist Dr. Marie-Claire Berkemeier-Favre, Konservatorin am Historischen Museum Basel, zu verdanken und bildete den Anlass zur vorliegenden Untersuchung.

13 Zu diesem Themenbereich Anton Legner: Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995, mit weiterführenden Literaturhinweisen.

14 Zur Thematik von Reliquien in Skulpturen siehe Legner (vgl. Anm. 13), S. 232–255.

15 Zu technischen Aspekten der Herstellung und Fassung der Holzfigur siehe die Ausführungen S. 28 f.

16 Die Röntgenaufnahmen des Kopfes der Statue wurden am 25. März 2004 mit einer mobilen Röntgenanlage durch Thomas Becker, Restaurator (Küssnacht), im Auftrag des Historischen Museums Basel (Anna Bartl, Chefrestauratorin) gemacht.

17 Die Dichte des massiven Lindenholzes verhindert, dass sich derartige organische Materialien auf dem Röntgenbild abzeichnen können. Weitere Aussagen über einen möglichen Inhalt wären nur durch eine Computertomographie zu gewinnen.

18 Heute ist die Fuge deutlich sichtbar, die Farbschicht aufgebrochen. Ob dies ein Resultat der natürlichen Bewegung des Holzes ist oder ob in späterer Zeit der Kopf nochmals abgehoben wurde, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Auf Letzteres weisen die Spuren von Hammerschlägen am unteren Ende des Zapfens hin, welche nur bei einem Versuch zur Lösung des Kopfes Sinn machen. Bei einem erfolgreichen Öffnungsversuch könnten natürlich auch inliegende Reliquien entnommen worden sein.

19 Vgl. Rudolf F. Burckhardt (vgl. Anm. 2), S. 33. Auch werden zu einem Schrein gehörige Figuren im Inventar jeweils zusammen aufgeführt.

20 Zu den zahlreichen nachgewiesenen, oft mit Feuer arbeitenden Gewerbezeigen an der Schneidergasse und beim Andreasplatz siehe Christoph Ph. Matt (vgl. Anm. 7), S. 24–29. Hier sei nur der hochmittelalterliche Räucherofen erwähnt, welcher an der Nordseite des Andreasplatzes entdeckt wurde.

21 Zur Bildersturmthematik siehe: Bildersturm – Wahnsinn oder Gottes Wille? Katalog der Ausstellung in Bern und Strassburg 2000–2001, hrsg. von Cécile Dupeux, Peter Jetzler u.a., Zürich 2000, zum Basler Bildersturm (leider nur kurz) der Artikel von Lucas Burkart S. 128. Zahlreiche Schriftquellen berichten über den genauen Hergang des Basler Bildersturms: Vgl. Basler Chroniken, hrsg. von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft in Basel, 7 Bde., Basel/Stuttgart 1872–1915, v.a. die Chronik des Fridolin Ryff sowie die Aufzeichnungen eines Basler Kartäusers aus der Reformationszeit in Bd. 1; Aktsammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahren 1519 bis Anfang 1534, hrsg. von Paul Roth und Emil Dürr, 6 Bde., Basel 1921–1950. Eine Beschreibung des Basler Bildersturms (mit Quellenhinweisen) zuletzt bei Lee Palmer Wandel: Voracious Idols and Violent Hands. Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg, and Basel, Cambridge/Mass. 1995, S. 149–189.

22 Dazu Lucas Burkart: «Das crutzsyfix, so im munster uff dem letner stund». Bildersturm als Mediengeschichte, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hrsg. von Peter Blicke u.a., München 2002, S. 177–193.

23 Da das Volk am Tag zuvor das Zeughaus gestürmt hatte und in voller Bewaffnung in die Stadt gekommen war, ist vor allem an Gewehre und andere Waffen zu denken.

24 Zitat nach dem Bericht von Fridolin Ryff, publiziert in Basler Chroniken (vgl. Anm. 21), Bd. 1, S. 88. Andere Chronisten berichten, dass sogar im Inneren des Münsters Feuer gemacht wurden, um die unzähligen Holzobjekte zu verbrennen.

25 Einige Beispiele sind im Museum Kleines Klingental in Basel ausgestellt (vgl. Abb. 10), andere, wie das Grabmal des Wolfgang von Utenheim im grossen Kreuzgang des Basler Münsters, befinden sich noch an ihrem ursprünglichen Platz.

26 Zahlreiche Beispiele von Objekten mit Bildersturmschäden verschiedenen Grades finden sich im Katalog Bildersturm – Wahnsinn oder Gottes Wille? (vgl. Anm. 21). Entsprechend der geringen Berücksichtigung Basels im Katalog sind dort keine Basler Beispiele angeführt.

27 Zur spezifischen Bedeutung der Nase im späten Mittelalter siehe Valentin Groebner: Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter, München 2003, S. 71–93; Zitat S. 82.

28 Diese, mit blossen Auge betrachtet, nicht sehr auffälligen Einschnitte sind unter dem Stereoskop deutlich als gewaltsame Hackspuren zu erkennen.

29 Im reformierten Basel ist an keine kirchliche Weiterverwendung zu denken, wie dies in den katholischen Kantonen der Fall sein konnte. Dabei wurden ältere Skulpturen mehrfach neu übermalt, teilweise sogar umgearbeitet, so dass Figuren mit originaler Polychromie selten sind.

30 Die Skulptur wurde von der Autorin unter der Leitung von Anna Bartl M.A., Chefrestoratorin, im Rahmen eines einmonatigen Praktikums am Historischen Museum Basel technologisch untersucht. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse findet sich im Jahresbericht Historisches Museum Basel 2004, Basel 2005, S. 132–133.

31 Die Holzartenbestimmung wurde von Elisabeth Krebs, Stuttgart, und Andrea Wähning, Karlsruhe, 2003 vorgenommen.

32 Dieser zeitintensiven Arbeitsweise haben wir es zu verdanken, dass sämtliche Blüten und Perlen noch erhalten sind. Bei einer Befestigung durch Dübel wäre mit einem weitgehenden Verlust der Dekorelemente zu rechnen gewesen.

33 Diese im Streumuster auf dem Gewand der Figur verteilten Papierblüten wurden von Rudolf F. Burckhardt (vgl. Anm. 2) als Lilien identifiziert und als Besitzzeichen der Safranzunft, welche eine Lilie im Wappen führt, gedeutet. Damit wollte er die Herkunftsangabe der Statue aus der im Besitz der Safranzunft stehenden Andreaskapelle belegen. Die formale Analyse ergibt zwei verschiedene Blütenformen: Neben Dreipässen sind Blüten vorhanden, die aber nur mit viel Fantasie als Lilien interpretiert werden können. Ein Besitzzeichen der Safranzunft wäre bestimmt viel grösser und prominenter ausgefallen, so dass es sich mit grosser Wahrscheinlichkeit um ein einfaches Blütenmuster handelt, welches keinen Bezug auf die Safranzunft und deren Wappen nimmt.

34 Eine Edition von Schriftquellen zur Kunstgeschichte Basels im ausgehenden Mittelalter hat Hans Rott vorgelegt (vgl. Anm. 12), zur Basler Skulptur bleiben die Recherchen von Annie Kaufmann-Hagenbach (vgl. Anm. 2) grundlegend.

35 Der Begriff wurde von Rudolf F. Burckhardt nach Ankauf der Figur des hl. Laurentius eingeführt (vgl. Anm. 2). Die von Hans Rott (vgl. Anm. 12) vorgeschlagene Identifikation des Laurentiusmeisters mit dem in Basel belegten Bildschnitzer Heinrich Isenhut, welcher sich 1478 in die Safranzunft eingekauft hatte, vermag nicht zu überzeugen. Vgl. Rott S. 150–155; Zurückweisung bei Kaufmann-Hagenbach (vgl. Anm. 2) 1938, Anm. 222, weniger klar dieselbe 1952, S. 34, so dass die These von Rott weiter portiert wird.

36 Vgl. die dem Laurentiusmeister zugeschriebene Werkgruppe bei Annie Kaufmann-Hagenbach (vgl. Anm. 2) 1938, welche sie in der Publikation von 1952 modifizierte. Weitere Zuschreibungen wurden jüngst von Monique Fuchs vorgenommen: Monique Fuchs: La sculpture en Haute-Alsace à la fin du Moyen Age, 1456–1521, Diss. Strassburg 1985, Colmar 1987, S. 98.

37 Die Büste wird auch von Annie Kaufmann-Hagenbach und Monique Fuchs dem Laurentiusmeister zugeschrieben; vgl. Kaufmann-Hagenbach (vgl. Anm. 2) 1938, Anm. 22, 1952, S. 34, Fuchs (vgl. Anm. 36), S. 98.

In dieser Reihe bereits erschienen:

Hans Lanz  
*Der Neun-Helden-Teppich*  
(Oktober 1980)

Hans Christoph Ackermann  
*Das goldene Davidsbild*  
(November 1981)

Elisabeth Landolt  
*Die Webern-Scheibe*  
(November 1982)

Andres Furger-Gunti  
*Frühchristliche Grabfunde*  
(November 1983)

Elisabeth Landolt  
*Der Holbeinbrunnen*  
(Oktober 1984)

Manfred Jauslin  
*Das Walbaum-Kästchen*  
(Oktober 1985)

Burkard von Roda  
*Der Peter Rot-Altar*  
(November 1986)

Hans Boeckh  
*Die «Artemisia»- und  
«Berenike»-Uhr*  
(November 1987)

Irmgard Peter/Jacques Bastian  
*Der Straßburger Blumenofen*  
(November 1988)

Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer  
*Der Flachsland-Teppich*  
(Oktober 1989)

Sandra Fiechter  
*Das Grosse Gesellenschiessen  
in Basel 1605*  
(November 1990)

Veronika Gutmann  
*Das Virginal des Andreas Ryff 1572*  
(November 1991)

Franz Egger  
*Das Szepter der Universität Basel*  
(November 1992)

Eduard J. Belser  
*Der Minerva-Schlitten*  
(November 1993)

Alfred R. Weber  
*Im Basler Münster 1650*  
(Oktober 1994)

Veronika Gutmann  
*Die Astronomische Uhr  
von Philipp Matthäus Hahn (1775)*  
(Oktober 1995)

Fritz Nagel  
*Der Globuspokal von Jakob Stampfer*  
(Oktober 1996)

Margret Ribbert  
*Stoffdruck in Basel um 1800*  
(Oktober 1997)

Brigitte Meles  
*Das Gundeldinger Täferzimmer*  
(November 1998)