

Zeitschrift: Jurablätter : Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde
Band: 18 (1956)
Heft: 8-9

Artikel: Vom obern Stadttor zu Liestal
Autor: Bolliger, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-861519>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

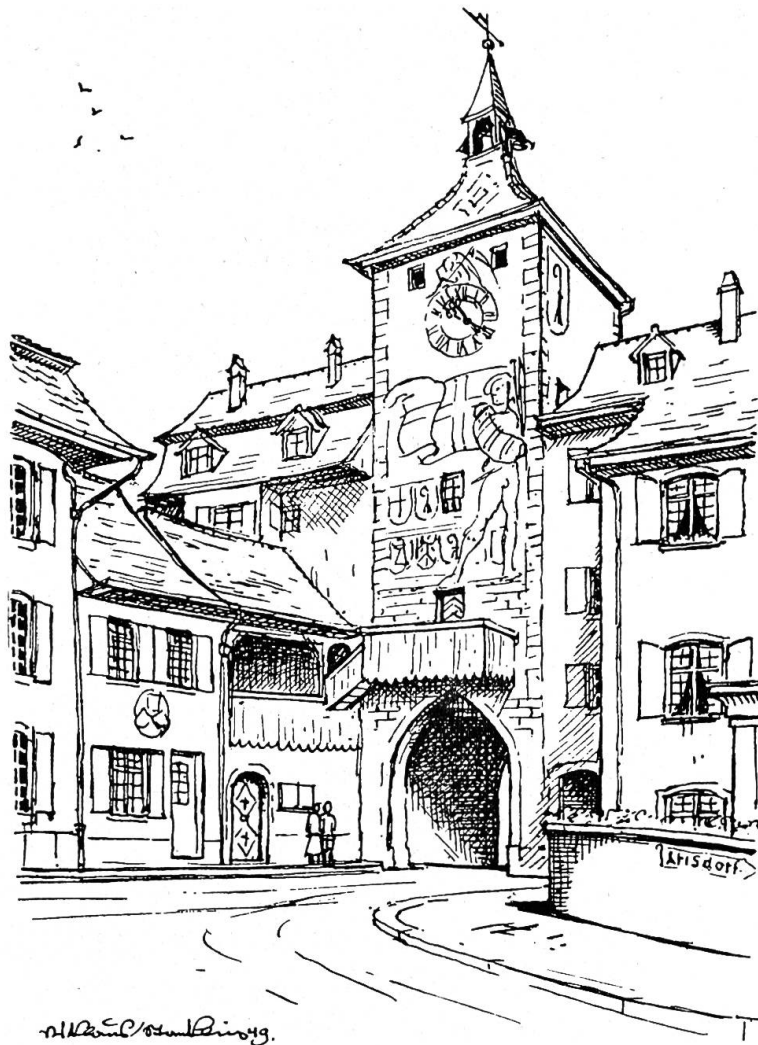
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vom obern Stadttor zu Liestal

Von WALTER BOLLIGER

Vor 50 und mehr Jahren bot uns das «obere Törli» zu Liestal, das mit Unrecht schon oft der Störung des motorisierten Großverkehrs bezichtigt und deshalb als abbruchreif erklärt wurde, ein wesentlich anderes Gesicht dar: Wenn ich nicht irre, war es der Kunstmaler Paul Fr. Wilh. Balmer, der es, dem Zug der Zeit gehorchend, an der Außen- und Innenfassade mit reichen Malereien versah, die die ganzen Flächen bedeckten und in deren Mittelpunkt auf der Innenseite die Rütliszene in lebhafter Landschaft stand. Die photographischen Bilder, die im Jahre 1889, nachdem die Bemalung vollendet war, Arnold Seiler schuf, zeigen uns heute noch die durch gemalte Quergesimse vorgetäuschte horizontale Gliederung der Gesamtflächen in Stockwerke. Was also zu jener Zeit städtebaulich und vom Standpunkt der Denkmalpflege aus entscheidend war, galt auch für das obere Tor in Liestal: man hat damals, im Zeitalter des Eklektizismus, das Bauwerk der schmückenden Malerei unterworfen, es zur dienenden Magd gemacht, um nicht zu sagen degradiert, und so dem Auge des Beschauers entfremdet. Bauwerk und Malerei sind in ein Mißverhältnis zu einander getreten, das für längere Zeit im Sieg der letztern über die Baukunst gipfelte. Diese Entwicklung kann man seit der Renaissance an zahlreichen eklatanten Beispielen verfolgen.

Einer solchen Auffassung aber, die zudem, wie auch in Liestal, bewirkte, daß die oft dunkel gewählten Farbentöne allzuviel Licht absorbierten und deshalb von der Umgebung als wie im Schatten stehend gesehen wurden, haben die Künstler des Mittelalters nie gehuldigt. Denn abgesehen davon, daß auch damals jedes Gebäude einem bestimmten Zweck diene, um dessentwillen es eine charakteristische Bauform, entsprechende Größe und einen geeigneten Platz erhielt, hat das Mittelalter, lange genug als eine düstere Zeit verschrien, sehr gerne helleuchtende Farben, vornehmlich ein strahlendes Weiß, am Verputz der kirchlichen und profanen Baudenkmäler gewählt. Nun ist man in den letzten Jahrzehnten dieser schönen und freundlichen Art des Hausverputzes, deren Kenntnis im Laufe der Jahrzehnte in Vergessenheit geraten war, auf die Spur gekommen und hat sie deshalb bei Renovierungen mittelalterlicher Bauwerke in der Praxis mit Verständnis wieder angewandt. Entsprechende Beispiele sehe man sich selber an: Stadtkirche in Liestal, Predigerkirche,



Liestal, Obertor von außen
Zeichnung von N. Stoecklin

St. Clarakirche, Spalentor in Basel. Und nun ist ein weiteres derartiges Beispiel dazugekommen: das obere Tor in Liestal.

Nachdem sich nämlich im Jahre 1949 an der dem Wetter stark ausgesetzten Westfassade ein großes Stück des Verputzes gelöst hatte und hinuntergestürzt war, gaben die Behörden dem Kunstmaler Otto Plattner, von welchem eine Neubemalung schon aus dem Jahre 1909 stammt, den Auftrag zu einer abermaligen Bemalung. Und der Künstler hat sich seiner Aufgabe entledigt, indem er sich die treffliche, soeben beschriebene Art des mittelalterlichen Verputzes zu eigen machte. Um die Hauptsache vorwegzunehmen: das Tor als Bauwerk ist wieder in sein altes Recht eingesetzt. Wir kommen den Zusammenhängen aber noch näher, wenn wir zunächst sagen, daß Otto Plattner den sachlichen Inhalt der Malerei, nämlich den Rütlichswur, wohl schon aus Gründen

der Pietät, für beide Bemalungen übernommen hat. Aber wie grundverschieden gegenüber der Balmerschen — welche letztere hier selbstverständlich nicht als Gegenstand der Kritik genannt wird — ist seine Darstellung geworden. Um nämlich seinem Werk einen selbständigen Wert zu verleihen, hat er keineswegs bloß in Nachahmung und Nachempfinden gemacht. Er hat seinen eigenen Weg eingeschlagen, denn auch ihm ging es um die Kunst, die stets Neues schafft. Diese Einsicht öffnet sich uns, wenn wir nur einen flüchtigen Blick auf das wohlgelungene Werk werfen: die Malerei beansprucht im neuen Antlitz nur einen bescheidenen Bruchteil der gesamten, in helleuchtender Tönung gehaltenen Oberfläche. Womit gezeigt ist, daß der ganze Baukörper mit seinen vollständig glatten und nicht mehr durch (vorgetäuschte) Gesimse unterbrochenen Flächen sich wieder als das präsentiert, was er zu allen Zeiten gewesen ist: ein Zeuge der Vergangenheit, einstmals dazu bestimmt, den Schutz und die Wacht über die Stadt und deren Bürger zu übernehmen. Mitten in den hellen Verputz hat Otto Plattner die drei schwörenden Gestalten ohne jeglichen lebendigen Hintergrund, ohne Schatten, ohne Perspektive, ganz in die Unendlichkeit der leeren Ebene gestellt, um damit dem Tor sein persönliches Wesen zurückzugeben. Er hat auch die Altersunterschiede der drei Eidgenossen mit ihren ungleichen Temperamenten deutlich hervorgehoben und dadurch menschliche Züge freimütig zu uns reden lassen. Während nämlich die beiden ältern, ergrauten Männer drei Finger zum Himmel recken und damit bekunden, daß sie ihren Glauben an das neugegründete Vaterland ausschließlich auf Gott bauen, verpflichtet sich der junge, feurige Arnold von Melchthal mit einer sehr entschiedenen Geste, die auch auf die irdische Kraft des Menschen sich gründet: die traditionelle Darstellung des Schwurs in einer einzigen Gruppe ist jetzt aufgelöst, Arnold steht abseits und trägt das Seine zu einer Gesamteinheit des Bildes lediglich durch Auflegen seiner Linken auf die Hände der beiden andern bei, während er, ganz dem Beschauer zugekehrt, seine Rechte auf das vor ihm stehende Schwert stützt, um zu sagen, daß, sollte der Fall eintreten, die Waffe als Hüterin und Verteidigerin der bedrohten Freiheit zur Stelle sei.

Das Zifferblatt an der der Stadt zugekehrten Fassade hat einen besondern Schmuck erhalten: die Legende vom Ritter S. Georg. Warum sie der Künstler wählte? Etwa deshalb, weil unter den Patronen der Kirche in Liestal der Ritter S. Georg figuriert? Oder war er vom Gedanken getragen, daß zwischen der Legende und der Erzählung vom Rütlichschwur eine inhaltliche Verwandtschaft besteht? Ueberall, wo Menschen in Not und Drangsal sich befanden, erschien S. Georg und bot seine rettende Hand dar. Stand ein für das Recht kämpfender Heerführer in höchster Gefahr, erschien S. Georg mit seinen Heerscharen

auf weißen Rossen und schlug den Feind in die Flucht. Die Dardanellen, in den Quellen des Mittelalters allgemein als Ellespontiacum oder Proponticum bezeichnet, waren im Volksmund durch alle Jahrhunderte hindurch nur unter dem Namen «Meerenge S. Georg» bekannt. Legion ist die Menge der chronikalischen Berichte über Translationen seiner Reliquien, wobei der Zug der Verbreitung von Süden nach Norden, d. h. hauptsächlich von Rom und Cordoba nach Germanien und Gallien deutlich zu erkennen ist. Heute ist die Erinnerung an den Ritter aller abergläubigen Vorstellungen entkleidet, man kennt ihn nur noch als das Symbol ritterlicher Pflichterfüllung, jugendlichen Heldemuts und menschlicher Hilfsbereitschaft und in diesem Sinne dient er heute noch oft als Gegenstand künstlerischer Darstellung.

Vor dem Stadttor stehend und seine Höhe mit dem Auge messend, müssen wir uns vorstellen, daß das nach freier Phantasie geschaffene Bild selbstverständlich nur die letzte Kampfszene der ganzen Legende, nämlich den Endsieg des Ritters über das Untier, vor unser Auge zaubert. Welche Vorbereitungen der Ritter zum Kampfe mit ihm traf, kann es uns nicht sagen: «Mit großer Klugheit wählte er seine Kampfgenossen, das arabische Roß und die treuen Doggen. Mit weiser Berechnung bildete er die scheußliche Gestalt des Drachen nach, übte sich und die Tiere mit männlicher Ausdauer auf den Drachenkampf ein.» Und die Kühnheit und Größe des Wagnisses kann man nach dem weitem Text der Legende selbst ermessen: «Die Heere der Ungläubigen waren derzeit nicht zu bekämpfen, kein äußerer Feind bedrängte Rhodos. Und doch war der Landmann vor dem Ungeheuer nicht sicher auf dem Felde, der Pilger bedroht auf dem Weg zur Kapelle.» Es gibt künstlerische Darstellungen des Kampfes, die den Ritter den Sieg hoch zu Roß erringen lassen. Im Zifferblatt aber hatte Otto Plattner das Mittel, um einen Helden nach eigener Phantasie zu schaffen: eine kraftvolle, glänzende Gestalt, steht er breitgespreizt auf dem höchsten Punkt des Kreises und führt in beiden Fäusten die lange Lanze, mit der er den Kopf des Ungeheuers, das sich fast um den ganzen Kreis gelegt und mit dem Schwanz ein Bein des Ritters umfaßt hat, durchstößt, nachdem es im Begriffe gestanden hatte, ihn mit seinem Höllenrachen von unten anzugreifen. Und die Wucht des Stoßes ist von so furchtbarer Wirkung, daß der Hals des Drachen eine doppelte, tödlich wirkende Knickung erleidet.

Vielleicht wäre es nicht ganz abwegig, diese Szene unter teilweiser Zuhilfenahme des mittelalterlichen Glücksrades weiter zu interpretieren. Das zu tun, wollen wir dem Leser überlassen, sofern er sich dafür interessiert.