

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 58 (2001)

Heft: 2

Artikel: Die gotischen Wandmalereien in der Kirche St. Martin in Roggenburg
BL

Autor: Frei-Heitz, Brigitte

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169618>

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: 30.03.2025

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

Die gotischen Wandmalereien in der Kirche St. Martin in Roggenburg BL

von BRIGITTE FREI-HEITZ

Vorwort

Das kleine Dorf Roggenburg liegt rund 12 km westlich von Laufen auf der rechten Seite des Lützeltales. Zum Herrschaftsgebiet der einst mächtigen Herren von Löwenberg gehörend, beherbergt die Martinskirche grossartige Fresken aus dem 14. Jahrhundert. Nach ihrer kürzlichen Neuentdeckung wurden diese aber nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten durch den wieder aufgebauten Seitenaltar erneut verdeckt. Nur ein Kunsthändler und der hier vorliegende Aufsatz gewähren dem interessierten Publikum einen Einblick in die Aussagedichte und künstlerische Qualität dieser Bildwerke.

Gross war die Überraschung, als im Sommer 1996 während der Innenrenovation der Kirche hinter dem rechten Seitenaltar gotische Wandmalereien entdeckt wurden. Bereits zu Beginn der Freilegung der Fresken erkannte man die relativ hohe Qualität der Malerei und deren Bedeutung für den oberrheinischen Kunstkreis. Entsprechend viel Sorgfalt und Zeit wurde auf die Konservierungsarbeiten und die kunsthistorische Aufarbeitung verwendet.¹

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf den für die Wandmalereien relevanten Zeitraum. Dabei werden neben der Darlegung der Kirchengründung und der frühen Baugeschichte die Wandmalereien beschrieben und stilistisch eingeordnet sowie deren ikonographischer Sinngehalt bestimmt. Abschliessend sollen auf der Grundlage der historischen Ereignisse und der Interpretation des Bildprogramms die Umstände herausgearbeitet werden, die zur Ausführung der Wandmalereien führten.

Forschungsstand

Bis heute hat sich die Fachliteratur kaum mit der Roggenburger Martinskirche beschäftigt. Auch nach der Bauuntersuchung am Aussenbau im Jahre 1981, zu deren Ergebnissen die Entdeckung eines bis zur Traufhöhe erhaltenen romanischen Baukörpers gehörte, unterblieb eine weitere Beschäftigung mit der doch ungewöhnlich grossen Kirche.

Schon Rudolf Kautzsch erwähnt die Roggenburger Martinskirche in seiner Arbeit über den romanischen Kirchenbau nicht, und auch neuere baugeschichtliche

und typologische Arbeiten zum Kirchenbau im Sundgau und Elsass sind eher monographisch ausgerichtet.²

Dieser Situation im Bereich der Kirchenbaugeschichte entsprechend, existieren auch zur Wandmalerei im Elsass nur vereinzelte, weit zurückliegende Publikationen. So stellte Joseph Walter in den Jahren 1932 bis 1936 die damals bekannten Wandmalereien zusammen,³ und Franz Xaver Kraus erwähnt in seiner elsässischen Kunstgeschichte vereinzelt Kirchenmalereien.⁴ In neuerer Zeit veröffentlichte Pater Jean Zimmermann einen Aufsatz zu Fresken im Sundgau,⁵ der aber keine weiterführenden ikonographischen und stilistischen Gedanken anführt. Dieser Umstand ist umso erstaunlicher, als in den letzten Jahrzehnten doch bedeutende mittelalterliche Fresken wiederentdeckt worden sind.

Hingegen sind im Zusammenhang mit der gotischen Portalplastik und der Ausformung des Manessestils sowohl die Buchmalerei wie die Plastik im Elsass ins Zentrum des kunsthistorischen Interesses gerückt, und zu diesem Themenkomplex sind einige Publikationen, so vor allem von Ellen Beer, erschienen.⁶

Die Kirche St. Martin in Roggenburg

Lage und Baugeschichte

Die Kirche St. Martin steht auf dem höchsten Punkt eines Hügels, an dessen Flanke das Dorf Roggenburg liegt. Der Kirchenbau befindet sich an einem alten Juraübergang, der eine rasche Verbindung zwischen dem Elsass und dem Sornegau mit der Pierre-Pertuis Route ermöglichte. Der Weg führte, vom Sundgau her kommend, über den Pass von Blochmont ins Lützelthal, dann entweder über Roggenburg oder über die Löwenburg auf die Höhe von Movelier, und weiter nach Soyhières im Birstal.⁷

Das Kirchenpatrozinium des fränkischen Heiligen Martin dürfte auf einen ins 7. Jahrhundert zurückreichenden ersten Kirchenbau hinweisen, von dem sich jedoch keine Spuren erhalten haben. Wie Untersuchungen des aufgehenden Mauerwerks zeigen, die anlässlich der Aussenrenovation des heutigen Kirchenbaus im Jahre 1981 durchgeführt wurden, stammen Schiff, Chor und Westvorhalle aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert.⁸ Der Grundriss dieses romanischen Baus ist charak-

terisiert durch ein verhältnismässig grosses, nicht unterteiltes Kirchenschiff mit eingezogener halbrunder Apsis im Osten und einen eingezogenen, rechteckigen Vorraum im Westen. Dieser war bis auf eine Höhe von 10 m mit der Westmauer des Kirchenschiffes verbunden. Die beachtliche Mauerstärke könnte auf ein Glockenjoch hinweisen. Diese erste Kirche wies im Schiff je vier rundbogige Fenster sowie am östlichen Schiffsgiebel ein weiteres Rundbogenfenster auf. Laut dem Untersuchungsbericht soll die Kirche von Westen her über den Vorraum sowie über eine zweite Türe am Ostende der Südwand betretbar gewesen sein. Ein Blick auf die bekannten romanischen Kirchenbauten im Elsass und Jura zeigt, dass dieser Grundrisstypus im 11. und 12. Jahrhundert häufig anzutreffen ist: Die Klosterkirche Bellelay, um 1140 errichtet als einschiffige Kirche mit axialem Eingangsturm auf der Westseite, dessen Erdgeschoss die Vorhalle bildet,⁹ die Pfarrkirche von Dorlisheim¹⁰ aus dem 12. Jahrhundert, sowie die Pfarrkirchen von Dompeter bei Avolsheim, von Hattstadt und Altenstadt aus dem 11. Jahrhundert.¹¹ Sie weisen alle einen Westturm auf, dessen Erdgeschoss als Eingangshalle diente.

Spätere Umbauten der Roggenburger Martinskirche griffen bis heute nie einschneidend in das Baugefüge ein, so dass der romanische Baukörper weitgehend erhalten blieb.

Der Bauherr

Roggenburg befindet sich im Interessensgebiet der Herren von Löwenberg, die auf ihrer Stammfeste Löwenburg residierten, und des im Jahre 1123 gegründeten Zisterzienserklosters Lützel (major lucella). Im Tal, am Ufer der Lützel, wurde um 1136 von Graf Udelhard I von Saugern das Kloster Kleinlützel (minor lucella) gegründet und der Abtei Lützel unterstellt. Die Grafen von Thierstein, die durch Heirat mit den Grafen von Saugern verwandt sind, waren die Kastvögte des Klosters.¹²

In der Umgebung von Roggenburg und Löwenburg lag im 12. und 13. Jahrhundert der Familienbesitz der Herren von Steinbrunn. Werner Meyer weist in diesem Zusammenhang auf das enge Verhältnis und die alten Besitzverhältnisse zwischen den Familien Löwenberg und Steinbrunn hin, die vermutlich auf eine Stammverwandschaft der beiden Familien zurückgehen könnten.¹³ Nachweislich waren vor allem die Besitzer der Löwenburg bestrebt, ihren Machtanspruch zu festigen und ihr Territorium durch Erwerbungen angrenzender Gebiete zu erweitern.

Am 11. Februar 1207 verkaufte Rudolf I von Thierstein, Kastvogt von Kleinlützel, sein Allodium bei Kiffis und Roggenburg sowie seine Patronatsrechte der Kirchen von Movelier und Roggenburg für 80 Marc Silber an das Frauenstift St. Marien zu Kleinlützel (ecclesie beate Marie de Minori Lucela): «cum tot iure patronatus

ecclesiarum in Rocgenberg et Moderswilre.» Allein das Schirmrecht über beide Kirchen behält er sich und seinen Nachkommen vor. Die Rechtsgültigkeit dieses Verkaufes bezeugen «Heinricus de Steinbrunne, Chuonradus de Falchenstein, [...], Uolricus plebanus de Rocgenberc, Ruodolfus presbiter.»¹⁴ Diese Verkaufs-urkunde ist zugleich der erste, schriftliche Nachweis über eine Kirche in Roggenburg.

Aus der Tatsache, dass das Dorf Roggenburg und das Patronatsrecht der Kirche ein Allod, das heisst ein Erbgut oder Eigengut des Grafen Rudolf I. von Thierstein waren, kann geschlossen werden, dass höchst wahrscheinlich Rudolf I. selbst oder sein Vater als Erbauer der Roggenburger Martinskirche zu gelten hat. Gestützt auf die Ergebnisse der bauhistorischen Untersuchungen ist es wahrscheinlich, dass der Bau der Kirche im ausgehenden 12. Jahrhundert ausgeführt wurde.

Verfolgt man die verwandtschaftlichen Beziehungen, so trifft man auf den interessanten Umstand, dass das Kloster Kleinlützel vom Urgrossvater Rudolfs I. von Thierstein, von Udelhard I. von Saugern gegründet wurde. Deshalb kann auch die Möglichkeit in Erwägung gezogen werden, dass die Roggenburger Kirchengründung ebenfalls durch die Grafen von Saugern erfolgte und als Erbgut an Rudolf I. von Thierstein übergang.¹⁵

Die Wandmalereien

Die freigelegten Wandmalereien befinden sich im Kirchenschiff an der südöstlichen Ecke, an der Nordwand sowie an der südlichen Stirnwand der Apsis. Grundsätzlich lassen sich zwei Malschichten feststellen, die aus zwei unterschiedlichen Zeitepochen stammen. Hier sollen ausschliesslich die Wandmalereien der zweiten Malschicht vorgestellt werden, die sich hinter dem rechten Seitenaltar befinden.

Auf der südlichen Stirnwand der Apsis hat sich ein vierteiliges, mit einem Ornamentband gerahmtes Bildfeld von zirka 3 m auf 2 m erhalten (Abb. 1). Das Ornamentband, dessen Mittelstreifen eine regelmässige Blatt-ranke auf weissem Grund zeigt, ist dreiteilig. Dasselbe Ornamentband unterteilt auch die Binnenfläche in vier gleich grosse Bildfelder. Auffallend ist eine etwa 35 cm breite Störzone in der Bildfeldmitte, die sowohl die Malschicht und den Verputz wie auch das dahinterliegende Mauerwerk betrifft.

Die vier Bildfelder werden im Folgenden von oben links nach unten rechts beschrieben.

Die Marienkrönung (Abb. 2)

Dieser Teil der Malerei ist im oberen Bereich stark zerstört, doch lassen die vorhandenen Fragmente auf die Darstellung einer Marienkrönung schliessen: Unter einer Doppelarkade, in den Zwickeln durch ein Vier-

pass-Motiv geschmückt, thront links die Muttergottes. Ihr gekröntes Haupt hat sich weitgehend erhalten, das Gesicht von hellem Inkarnat ist nach rechts geneigt. Auf der Schulterhöhe ist links der Kopf eines Engels zu sehen, der vermutlich auf einer Fidel spielt. Die Muttergottes ist in ein heute zu braungrau verblasstes knöchel-

gen Rundbogennischen gegliedert ist. Muttergottes und Christus sitzen auf weichen Stoffkissen.

Die Darstellung der Krönung Marias ist in der gotischen Portalplastik Frankreichs sehr verbreitet (u.a. Notre Dame in Paris, Amiens, Sens). Inhaltlich ist die Vorstellung von Maria als Braut Gottes der auslösende



Abb. 1 Gesamtansicht des südlichen Seitenaltars. Wandgemälde, um 1350. Roggenburg BL, Kirche St. Martin.

langes Überkleid gewandet, unter dessen Saum ein helles Untergewand sichtbar wird. Die Christusfigur rechts von Maria ist weitgehend zerstört; in ihrem Kopfbereich sind Reste eines Kinnbartes auszumachen; Hüfte und Beine sind mit einem weichfallenden, dunkelroten Überkleid mit hellem Untergewand bedeckt. Die Füße sind nackt und liegen auf dem gemalten Holzboden auf. Beide Figuren sitzen vor blauem Hintergrund auf je einem Thron, dessen Unterbau mit gestaffelten, dreiteili-

Gedanke für die Triumphaldarstellung der Marienkrönung. Die mariologische Deutung der Verse in Psalm 45,10 und jener des Hohen Liedes (4,8), die in liturgische Texte und Hymnen aufgenommen worden sind, tragen bei zur Bildformulierung der Krönung Mariens durch Christus im Himmel. Die Feierlichkeit dieses Krönungsaktes wird häufig durch die Hinzufügung einer Schar Engel und Heiliger gesteigert.¹⁶



Abb. 2 Die Marienkrönung. Roggenburg BL, Kirche St. Martin.

Der heilige Martin teilt den Mantel (Abb. 3)

Da die wesentlichen Darstellungselemente dieses Bildfeldes erhalten geblieben sind, kann die Szene der Mantelteilung durch den hl. Martin von Tours zweifelsfrei bestimmt werden: Der Heilige reitet auf einem reich geschmückten Schimmel und wendet sich zum Bettler zurück. Auffallend ist das detailliert ausgeführte, gelbbraune Zaumzeug, beziehungsweise Geschirr mit Kordeln und Schellen. Der hl. Martin mit fülligem Lockenhaar trägt einen rund geschnittenen Radmantel, der über der Brust mit einer kreisrunden Fibel zusammengehalten wird. Das Bild zeigt den Moment, in dem der Heilige mit seiner Linken den Mantelsaum hochhebt, um mit dem Schwert in seiner Rechten den Stoff zu teilen. Hinter Ross und Reiter kniet (?) der Bettler, dessen glatzköpfiges, breites Haupt deutlich zu sehen ist. Die Szene wird auf der rechten Seite von einem Baum abgeschlossen, dessen Krone eine ovale Form hat. Die Figuren agieren vor blauem Hintergrund auf einem braunen Erdboden.

Die Teilung des Mantels ist die aussagestärkste und bekannteste Szene aus der *vita Martini*. Sie ist seit dem 10. Jahrhundert nachweisbar und erscheint in der Frühzeit vor allem in liturgischen Handschriften, in der Gotik vorwiegend an Tympanons und im Spätmittelalter häufig auf Tafelbildern. Die Darstellung behandelt die Begegnung zwischen dem römischen Offizier und dem frierenden Bettler vor den Toren von Amiens. Veranschaulicht werden hier die ritterlichen Tugenden der Barmherzigkeit und Nächstenliebe. Die Begebenheit, welche die Bekehrung des heidnischen Offiziers zum christlichen Glauben markiert, begründet die hohe Verehrung der



Abb. 3 Der heilige Martin teilt den Mantel. Roggenburg BL, Kirche St. Martin.

Mantelreliquien sowohl in der fränkischen Kirche wie bei den Merowingern, welche den hl. Martin von Tours zu ihrem Patron erhoben.¹⁷

Die Schutzmantelmadonna (Abb. 4)

Analog zur Marienkrönung entwickelt sich diese Darstellung unter einer Arkadenfolge, die beidseitig wiederum mit einem Vierpass ausgezeichnet ist. Vor blauem Hintergrund steht die hl. Maria als Schutzmantelmadonna im Zentrum. Leicht gegen links geneigt, breitet Maria ihren weiten Mantel beschützend über die ihr anvertrauten Menschenkinder aus. Die hl. Maria, mit Nimbus und kurzem Kopftuch, ist in ein helles, knöchellanges Gewand gekleidet, das in Röhrenfalten zu Boden fällt. Eng aneinander gedrängt stehen beidseitig die Menschen, einfach verhüllt mit braunen Gewändern, die bis zu den Knien reichen. Zu äusserst am rechten und linken Mantelrand sind zwei Figuren sowohl hinsichtlich ihrer Position als auch durch ihre kniende Körperhaltung hervorgehoben. Ihre Hände sind zum verehrenden Gebet erhoben, währenddem die übrigen Menschenfiguren die Hände zum Redegestus erheben. Auf beiden Seiten der Schutzmantelmadonna schweben zwei Engel in Gebetshaltung, jener links von Maria ist allerdings weitgehend zerstört.

Die Schutzmantelmadonna gehört zu den hochmittelalterlichen Sondertypen der Mariendarstellung.¹⁸ Der Schutzmantel der Gottesmutter versinnbildlicht eine der marianischen Funktionen, welche zum umfassenderen Begriff der *mater misericordiae* gehören. Der Mantelschutz ist ein sehr alter Rechtsbegriff. Er wurde vor allem im frühen Mittelalter von hochgestellten Frauen den Schutzbedürftigen und Rechtlosen gewährt. Wer unter den Mantel oder unter die Arme genommen wurde, der war vor der Verfolgung sicher. Dieses Schutzmantelrecht wurde im 12. und 13. Jahrhundert auf Maria übertragen. Eine Legende, die auf die Zisterzienser zurückgehen soll und in jener Zeit weite Verbreitung fand, kann als Anstoss zur bildlichen Formulierung der Schutzmantelmadonna betrachtet werden. Das Motiv ist im 14. Jahrhundert wiederholt auf Siegeln von Zisterzienserklöstern zu finden.¹⁹ In Roggenburg klingt mit der Situierung von zwei knienden Einzelfiguren am äusseren Mantelrand eine Bildtradition an, die vor allem im 15. Jahrhundert weit verbreitet ist: Aus den kleinen, knienden Figürchen werden Stifterfiguren, die Maria im Gebet um Fürsprache bei Christus, um Schutz und Fürsorge für die eigene Familie bitten.

Die Begegnung der drei Toten mit den drei Lebenden (Abb. 5)

Unter mehreren Arkaden entwickelt sich eine vielfigurige Szene: Von links treten drei gekrönte Totenskelette

ins Bild. Ihr ausgemergelter, zum Teil schon verfallener Körper wird nur von einem um die Hüfte geschlungenen, kurzen Tuch bedeckt. In dichter Folge, die Hände zur Rede erhoben, gehen sie drei weiteren Figuren auf der rechten Bildseite entgegen. Die Worte der Toten sind in



Abb. 4 Die Schutzmantelmadonna. Roggenburg BL, Kirche St. Martin.

gotischen Unzialen auf einem weissen, aufgerollten Schriftband zu lesen: «+ DAS . IR . SINT . DAS . WAREN . WIR.»

Drei vornehm gekleidete Personen begegnen den Skeletten von rechts: Die vorderste Figur, in einem kurzen Waffenrock mit hermelingefüttertem Umhang und Krone auf dem langen, wallenden Haar, präsentiert sich als Mann von adligem Stand. Die schmalen Hände erhoben, vernimmt er mit würdiger Miene die Botschaft der Toten. Um seine Hüfte trägt er an einem Kettengürtel eine Tasche mit einem Dolch. Die ihm nachfolgende Person ist leider völlig zerstört; den Abschluss der Gruppe

bildet eine ebenfalls in höfische Tracht gewandete Frau, deren Schultern mit einem breiten Hermelinkragen geschmückt sind. Um das Geschehen zu verfolgen, neigt sie leicht ihr gekröntes Haupt nach vorne. Die Begegnung der drei Toten mit den drei Lebenden spielt sich

schon Typus, der auf pisanischen Gedichten des Hochmittelalters basiert.²²

Während beim französischen Typus die drei Toten in aufrechter, schreitender Haltung den drei Edelleuten entgegentreten, werden in der italienischen Fassung die



Abb. 5 Die Begegnung der drei Toten mit den drei Lebenden. Roggenburg BL, Kirche St. Martin.

abermals vor blauem Hintergrund ab; die Figuren stehen jedoch auf einem schmalen, hellen Bodenstreifen, der mit einem roten Blattornament geschmückt ist.

Die Legende von der Begegnung der drei Toten mit den drei Lebenden tritt im Laufe des 13. Jahrhunderts in der höfisch-literarischen Kultur Nordfrankreichs auf. Dank der Dissertation von Willy Rotzler ist die Entwicklung dieser Legende und ihre bildnerische Umsetzung für den Zeitraum vom 13. bis ins 16. Jahrhundert ausführlich aufgearbeitet.²⁰ Die Legende berichtet von drei Edelleuten (meistens Königen), die auf der Jagd unerwartet auf drei Tote stossen. Die drei Toten erklären, die Väter der drei Lebenden zu sein, und geben zu bedenken: «Was ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet ihr sein.» Im Unterschied zum späteren Totentanz holen in dieser Legende die drei Toten keine Lebenden ab, sondern ermahnen diese vielmehr zu einem gottesfürchtigen Leben. In der Ikonographie dieser Szene lassen sich zwei Typen unterscheiden: der französische Typus, dessen Vorlage sich in einer französischen Handschrift aus dem späten 13. Jahrhundert in der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris findet, die verschiedene nordfranzösische Gedichte enthält,²¹ und ein italieni-

Edelleute mit drei in offenen Särgen liegenden Toten konfrontiert. Am häufigsten erscheint das Thema in der Buchmalerei, oft als Illustration zu einer Textfassung der Legende oder zu Totenoffizien und Sterbegebeten in liturgischen und erbaulichen Büchern.

Zahlreich sind, vor allem in Frankreich, Italien und England, auch monumentale Wandmalereien in Kirchen, Kreuzgängen, Beinhäusern und Friedhöfen. Das älteste bekannte, heute zerstörte Wandbild dürfte dasjenige der Kirche Sainte-Ségonne in Metz sein, entstanden wohl noch am Ende des 13. Jahrhunderts.²³ Einige um 1300 oder kurz nachher ausserhalb Frankreichs entstandene Wandbilder bezeugen, dass sich der französische Typus verhältnismässig früh verbreitet hat. An erster Stelle ist das Fresko in der Martinskirche in Kirchbühl bei Sempach zu nennen, die seit 1289 im Besitz des elsässischen Klosters Murbach war.²⁴ Das romanische Schiff enthält die Reste eines Freskenzyklus, der um 1300 entstanden sein dürfte. Die eingehende Analyse der Kirchbühler Darstellung ergibt enge Parallelen zum Arsenal-Typus, der vermutlich als Vorlage diente. Da Datierung und Besitzerwechsel in den gleichen Zeitraum fallen, dürfte die Annahme berechtigt sein, dass mit der Übernahme

der Pfarrei durch Murbach die Wandbilder in Auftrag gegeben wurden. Damit ist gleichzeitig die Beziehung zum oberrheinischen Kunstkreis gegeben. Zeitlich schliesst hier die Turmhalle von Badenweiler an, in der sich ebenfalls eine frühe Darstellung der Legende erhalten hat.²⁵ Die Datierung wird in der Literatur von Lübke, dem «Entdecker» der Fresken in die erste Hälfte, von Rotzler aufgrund der modischen Kleidertracht in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts gesetzt (Abb. 6).

graphische Einordnung der Roggenburger Darstellung herangezogen werden. Für das 15. Jahrhundert ist eine monumentale Darstellung bekannt, welche die mittlere Figur als Dame zeigt: Die auf der Nordwand der Kirche St. Eusebius in Brigels ausgeführte Malerei ist durch eine Inschrift auf das Jahr 1451 datiert.²⁸ Sie zeigt bezüglich der Spruchbänder, der Kleidung der männlichen Edelleute und der Situierung der Gruppe der Toten auf der linken Bildhälfte eine deutliche Anlehnung an

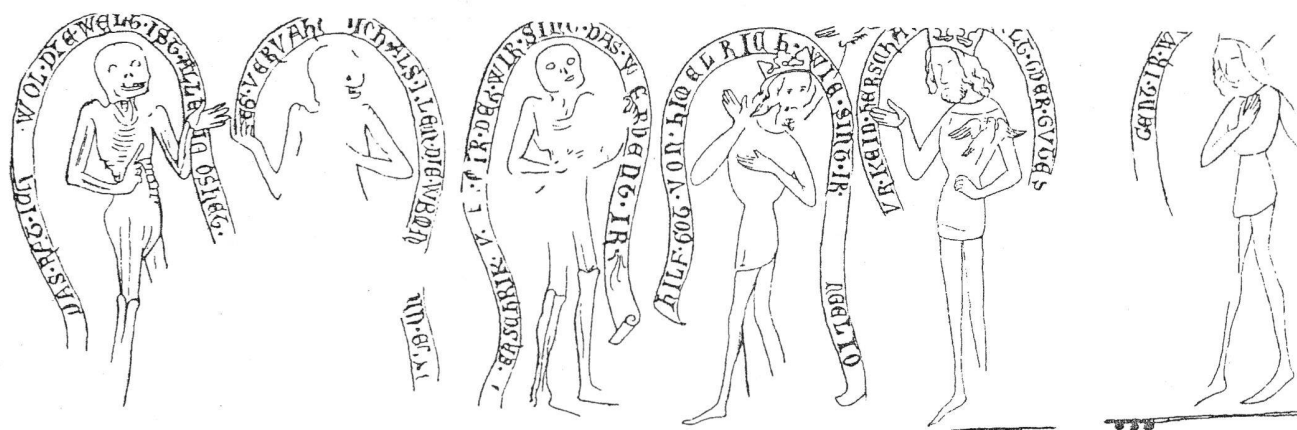


Abb. 6 Die Begegnung der drei Toten mit den drei Lebenden. Nachzeichnung der zerstörten Fresken von Badenweiler (D).

Für Roggenburg ist das Wandgemälde in Badenweiler insofern von Bedeutung, als an beiden Orten eine Auswechslung der Gruppe der Toten mit jener der Lebenden festzustellen ist. Beim Arsenal-Typus stehen die Toten in der Regel rechts, während in Roggenburg wie in Badenweiler die Toten von links auf die Edelleute zutreten. In Badenweiler sind darüber hinaus erstmals die Ausdifferenzierung der Lebenden in drei Lebensalter sowie die Ergänzung der drei Lebenden mit Attributen der höfischen Falkenjagd zu beobachten.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Roggenburger Darstellung in die Gruppe der frühen Rezeption des französischen Typus und dessen monumentaler Umsetzung angehört, die dem Einflussbereich des oberrheinischen Kunstkreises zuzurechnen ist.

Besondere Aufmerksamkeit verlangt jedoch die Darstellung einer Frau unter den Figuren der Lebenden. Rotzler erwähnt nur beiläufig die Möglichkeit von drei Frauen in jener Gruppe, ohne aber ein konkretes Beispiel zu nennen.²⁶ Storck hingegen führt in seiner Dissertation ein Wandgemälde aus dem 15. Jahrhundert auf, das sich in der Kirche von Antigny (Vienne) befindet. Dort ist eine der drei Reiterfiguren offenbar eine Frau.²⁷ Da aber weder eine Abbildung noch eine nähere Beschreibung der Darstellung vorliegt, kann dieses Beispiel nicht für die Datierung beziehungsweise ikono-

Badenweiler und ist deshalb wahrscheinlich auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen.

Sowohl die Darstellung einer Frau wie die Auswechslung der beiden Figurengruppen weisen auf eine Steigerung oder Akzentuierung der Bedeutung der dargestellten Lebenden hin. In dieser kompositorischen Gewichtung liegt die Vermutung begründet, dass hier möglicherweise persönliche, biographische Aspekte des Auftraggebers in die Darstellung einfließen. Der Frage nach dem möglichen Stifter wird im Kapitel über die historischen Voraussetzungen der Roggenburger Fresken (unten S. 137–139) ausführlich nachgegangen.

Beobachtungen zum Stil

Der Stil der Roggenburger Fresken ist gekennzeichnet durch eine klare, auf Anschaulichkeit ausgerichtete Komposition. Die Figuren agieren zurückhaltend, die Interaktion konzentriert sich auf die Hände. Über die verhältnismässig reiche Gestik der Hände und die Ausrichtung der grossen, ausdrucksstarken Augen wird die Gefühls- und Gedankenwelt der Dargestellten vermittelt (Abb. 7).

Charakteristisch für die Figurenauffassung sind die straffen Silhouetten und die sparsame Binnengliederung

der Gewänder, die als Röhrenfalten ausgebildet ist. Augenfällig ist in erster Linie die Gestaltung der im Verhältnis zum Körper eher grossen, runden Köpfe etwa des hl. Martin oder der Muttergottes. Dazu gehören ein breites Kinn, eine markante Nase mit hohem Ansatz und die grossen, mandelförmigen Augen. Die Haartracht



Abb. 7 Die Gläubigen, Ausschnitt aus dem Fresko mit der Schutzmantelmadonna (vgl. Abb. 4). Roggenburg BL, Kirche St. Martin.

wird jeweils variiert, so die Lockenfrisur der knienden Figur auf der Bildtafel der Schutzmantelmadonna. Bei den grossen Einzelfiguren fällt das lange, blonde Haar in kräftigen Locken weich in das Gesicht (Abb. 8).

Interessant ist der deutlich feststellbare Unterschied zwischen dem Gesicht eines Gläubigen unter dem Schutzmantel der Maria mit charaktervoller Nase und energischem Mund, der als Strich angedeutet wird, und den ebenmässigen Gesichtszügen einer Hauptfigur, zum

Beispiel von Maria, Martin und vom adligen Paar in der Begegnung der Lebenden und der Toten.

Gerade das Antlitz des hl. Martin erinnert an das hochmittelalterliche Schönheitsideal des Mannes, wie es beispielsweise im Roman «Flore und Blanscheflur» von Konrad Fleck um 1220 beschrieben wird: Der Held Flore hatte blondes, gelocktes Haar, eine hohe, helle Stirn, feine blonde Augenbrauen, strahlende grosse Augen, eine makellos geformte Nase, rote Wangen und einen rosenfarbigen Mund.²⁹

Diese geschönten Idealgesichter der Hauptfiguren vermitteln auch eine unbeschwerte Fröhlichkeit, die noch unterstrichen wird durch die ruhige und wohlgeformte Haltung der Figuren. Eingebunden sind diese in eine dekorative Gesamtauffassung der Komposition, fassbar in der sicheren Zeichnung der gotischen Lilienkronen, des reichen Pferdegeschirrs und des Kleiderschmuckes.

Zusammenfassend sind als stilbestimmende Merkmale der Roggenburger Wandmalereien die dekorative Gesamtauffassung, die Bedeutung der Augen und Hände als Träger der Interaktion und die grossen, runden, idealisierten Köpfe festzumachen.³⁰

Die Kirche Saint Martin des champs in Oltingue

Etwa 10 km nordwestlich von Roggenburg befindet sich die Kirche Saint Martin des champs von Oltingue. Im Jahre 1989 wurde anlässlich einer Gesamtrenovation dieser Kirche ein ausführlicher Freskenzyklus entdeckt, der alle drei Wände bis zur Wölbungskante des Chorraumes bedeckt. Die a secco Malerei ist stark verblichen und durch Pickelhiebe zerstört. Darunter ist teilweise eine zweite Malschicht sichtbar. Ursprünglich war in vier horizontalen Registern das Leben und die Passion Christi dargestellt. Bei genauerer Analyse ergeben sich zahlreiche stilistische und motivische Parallelen zum Roggenburger Werk, so dass mit grosser Wahrscheinlichkeit dieselbe Werkstatt vermutet werden darf. Die stilistischen Vergleiche betreffen sowohl den idealisierten Kopftypus der Hauptfiguren wie auch den charaktervollen Kopftypus und die Gestik der Hände. Als motivische Parallelen sind das abschliessende Ornamentband mit Blattranken und der Vierpass zu nennen.

Gesamthaft gesehen unterscheiden sich die Malereien von Oltingue jedoch in ihrer breiteren, epischeren Erzählweise und im reicheren, motivischen Schmuck – Unterschiede, die sicherlich auf das umfangreichere Programm und vermutlich auch auf die zahlreicheren mitarbeitenden Hände zurückzuführen sind. Diese Malereien von Oltingue werden aufgrund der bauhistorischen Untersuchungen in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert.³¹

Stilistisch vergleichbar mit Roggenburg und Oltingue sind Werke, die zur Blüte des hochgotischen Stiles der Manessezeit zu zählen sind: Zum einen die noch vor 1300 datierten Tondi aus dem Chor der Konstanzer Domi-

nikanerkirche. Hier drängt sich neben dem Vergleichs-paar adlige Dame – Halbfigur auch der Vergleich mit der hl. Katharina aus dem Chor der Martinskirche in Oltingue auf. Die Übereinstimmungen bezüglich der Gesichtszüge, der Gestaltung der Haare und der Lilien-

Interessant ist, dass dieser idealisierte Kopftypus in Roggenburg ausschliesslich den Hauptpersonen vorbehalten ist. Denkbar wäre, dass diese Zuweisung aus der damaligen Hochschätzung des neuen Stiles zu erklären ist, der gerade in den Adels- und Bürgerschichten sehr



Abb. 8 Kopf des hl. Martin, Ausschnitt aus dem Fresko mit der Mantelteilung (vgl. Abb. 3). Roggenburg BL, Kirche St. Martin.

krone sind deutlich und weisen auf ein gemeinsames Vorbild hin (Abb. 9).

Zum andern ist selbstverständlich als das prominenteste und daher auch namengebende Werk dieser Stil-epoche die wohl in Zürich um 1300 entstandene Manesse-Liederhandschrift zu nennen. Aussagekräftig für den Vergleich mit den Roggenburger Wandmalereien sind jene Miniaturen, die dem Grundstockmaler «G» zugeschrieben werden.

Neben einer Vielzahl gleichartiger ikonographischer Motive – Lilienkrone, mit Hermelin gefütterter Mantel, Rahmenarchitektur mit Rundbogen und Vierpass –, die sicherlich zum damals bekannten Repertoire gehörten, fallen als stilistische Parallelen die Bedeutung der Gestik und des Augenspiels als wesentliches Merkmal des Figurenstils auf. Doch vor allem der Kopftypus, gekennzeichnet durch das lockige Haar, das runde Gesicht mit der auffällig breit ausladenden Kinn-Kiefer-Partie sowie die gerade Nase, über der sich hochgezogene Augenbrauen wölben, den vollen Mund und die Mandelaugen, begegnet uns in Roggenburg wieder.

beliebt war. So reflektieren auch die Ausmalungen der Bürgerhäuser in Zürich diese gesellschaftliche Bedeutung des Manessestils.³²

Schon mehrfach ist die Besonderheit gerade des Elsass für die Ausbildung des Grundstockstils des Codex Manesse erkannt worden.³³ In einer ganzen Reihe von oberrheinischen Handschriften ist denn auch nach einer der wichtigsten Quellen dieser Stilsprache zu suchen. Es handelt sich dabei um Werke, die in den 60er und 70er Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürften und direkt von Strassburg beeinflusst worden sein müssen. Daneben wird auch die Möglichkeit einer stilbildenden Anregung diskutiert, die von plastischen Werken, wie den Skulpturen des Strassburger Lettners ausgegangen sein könnte. Weiter werden in den Kreis möglicher stilistischer Vorläufer auch die oberrheinischen Goldschmiedearbeiten miteinbezogen.³⁴

Die spätere Ausbreitung dieser um 1270–80 am Oberrhein neugewonnenen Formensprache, des Manesse-Stils, kann bis nach Konstanz verfolgt werden. Die zahlreichen Objekte, die sich in diese Stilstufe einordnen

lassen, belegen den starken Einfluss und die rasche Vermittlung. Zu diesen zahlreichen Beispielen in Zürich, Konstanz und im Bodenseeraum gehören zweifelsohne die Fresken der Werkstatt, die in Roggenburg und in Oltingue tätig war.



Abb. 9 Die hl. Katharina, Ausschnitt. Oltingue (F), St. Martin des champs.

Die Datierung der Roggenburger Wandmalereien

Ausschlaggebend für die Datierung der im Sommer 1996 freigelegten gotischen Wandmalereien sind zum einen der Freskenzyklus von St. Martin in Oltingue und zum andern stilgeschichtliche Überlegungen sowie kostümgeschichtliche Merkmale.

Der Freskenzyklus von St. Martin in Oltingue

Die Chorfresken der Martinskirche von Oltingue, die aufgrund der deutlichen stilistischen Parallelen als Werk der in Roggenburg tätigen Werkstatt anzusehen sind, werden aufgrund bauhistorischer Untersuchungen in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert.³⁵ In früher Zeit kam die Martinskirche in Oltingue an das Kloster Murbach; im Jahre 1394 wird sie diesem inkorporiert. Die Grafen von Pfirt verwalteten und schirmten die Pfarrei und den Dinghof zu Oltingue als Kastvögte. Interessanterweise wird im Jahre 1322 anlässlich eines Offizials der «Pfarrherr Hamman Münch» genannt. Dabei handelt es sich um Johans (Henman) II. Münch von Landskron, der im Jahre 1346 rector der Pfarreien Oltingue und Pfaffnheim war.³⁶ Offenbar verpfändete das Kloster Murbach aus finanziellen Schwierigkeiten zwischen 1322 und 1346 das Patronatsrecht an Henman II. Münch von Landskron. Da traditionellerweise der Patronatsherr für den Unterhalt und die Ausstattung des Chores und der weltliche Herr für den Unterhalt des Kirchenschiffes verantwortlich war, kann angenommen werden, dass Henman II. Münch von Landskron Auftraggeber der Chorfresken war. So ergibt sich für die Wandmalereien in Oltingue eine Datierung zwischen 1322 und 1346.

Stilgeschichtliche Merkmale

Wie die Ausführungen zum Stil der Roggenburger Wandmalereien zeigten (siehe oben S. 133–135), scheint eine stilistische Nähe zu den Miniaturen des Grundstockmalers des Codex Manesse zu bestehen. Diese werden ins Jahr 1300 datiert. Unter den Nachfolgewerken der Manesse-Miniaturen, die gerade im Bodenseeraum zu finden sind, lassen sich jedoch keine direkten stilistischen Verbindungen zu Roggenburg festmachen. Demzufolge gehören die Roggenburgerfresken als eigenständige Rezeption dieser Stilstufe in das breite Spektrum der Manesse-Nachfolge nach 1300.

Kostümgeschichtliche Überlegungen

Für die Datierung der Wandmalerei ist die Kleidung des Edelmannes in der Begegnung der Lebenden und der Toten wesentlich, da diese zeittypische Merkmale aufweist. Über einem kurzen anliegenden Männerrock trägt der Adlige eine Heuke, das heisst einen glockenförmig geschnittenen Umhang mit Armschlitz, der auf der Innenseite mit Hermelinpelz gefüttert ist. Wie eine Untersuchung der Rechnungsbücher des französischen Hofes um 1300 zeigt, gelten neben den Luxusstoffen Seide und Samt die Pelze vom Hermelin und vom nordischen Eichhorn als besonders nobel und sind dem Adel vorbehalten. Die Heuke gehört zur Grundausrüstung der männlichen und weiblichen Kleidung und ist seit

Beginn des 14. Jahrhunderts in den schriftlichen Quellen nachweisbar.³⁷

Über dem Bauch trägt der Adlige einen Kettengürtel mit einer schildförmigen Gürteltasche, die als Dolchtasche zu identifizieren ist. Diese wird meist über dem Bauch getragen und ist sowohl Tasche wie auch Dolchfutteral. Diese Dolchtasche taucht auf verschiedenen Bildträgern auf, die dem Zeitraum zwischen 1350 und 1430 zuzuweisen sind.

Wie aus den obigen Darlegungen hervorgeht, ist die Entstehungszeit der Roggenburger Fresken in die Mitte des 14. Jahrhundert zu setzen.

Historische Voraussetzungen der Roggenburger Wandmalereien

Über die Frage nach dem Auftraggeber der Wandmalereien können einerseits die Inhaber der Patronatsrechte und andererseits die Besitzverhältnisse in der Umgebung von Roggenburg Aufschluss geben. In den folgenden Ausführungen beschränke ich mich auf den Zeitraum zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert, der für die Wandmalereien relevant ist. Der historische Hintergrund der Kirchengründung im späten 12. Jahrhundert wurde bereits im Kapitel über Baugeschichte und Bauherrn (oben S. 127 und 128) dargelegt. Roggenburg befindet sich im Hochmittelalter in einem Gebiet, in dem sich die Interessen von verschiedenen Adelsfamilien und Klöstern kreuzen.

Zum einen sind das die Besitzer der Löwenburg, die Familien Münch und Löwenberg. Gegen 1370 gelangt der Besitz des Hauses Löwenberg über die Erbtochter Katharina von Löwenberg an die Münch von Münchenstein. Diese Familie behält die Burg mit der Herrschaft als österreichisch-pfirtisches Lehen bis in das Jahr 1526.³⁸ Die Münch besaßen auch verschiedene Rechte in den Dörfern Movelier, Mettenberg, Ederswiler und Roggenburg.³⁹ Diese hier genannten Dörfer gehörten überdies zusammen mit Kiffis laut den Angaben im *liber marcarum* von 1441 zum Pfarrsprengel von Roggenburg.⁴⁰

Zum andern spielen die Grafen von Thierstein eine Rolle, die, wie aus den Urkunden zu schliessen ist, vermutlich auch nach der Inkorporation des Klosters Kleinlützel im Jahre 1264 Kastvögte von Kleinlützel und Roggenburg blieben. Zudem wurde Walraf III. von Thierstein im Jahre 1389 vom Bischof von Basel mit den Dörfern Movelier, Pleigne, Roggenburg und Bourrignon belehnt.⁴¹ Bischof Arnold von Rotberg kaufte aber Roggenburg im Jahre 1454 zurück.

Daneben sind das Basler Chorherrenstift St. Leonhard als Patronatsherrin von Kleinlützel und Roggenburg sowie das einflussreiche Zisterzienserkloster Lützel zu nennen, die ebenfalls ihre Rechte und Interessen wahrten. Im Jahre 1264 unterstellte der Basler Bischof Heinrich von Neuenburg die Kirche von Roggenburg und das Klösterchen Kleinlützel dem Chorherrenstift St. Leon-

hard zu Basel.⁴² Vermutlich war die prekäre ökonomische Situation dieses Hausklösterchens der Grafen von Thierstein dafür ausschlaggebend. Die Angliederung an das Chorherrenstift St. Leonhard zu Basel geschah vor dem Hintergrund der Ordenszugehörigkeit: Der Konvent von Kleinlützel befolgte die Augustinerregel, die er um 1160 angenommen hatte.⁴³ Damit war der Probst zu St. Leonhard Kirchherr von Kleinlützel und der diesem inkorporierten Kirche Roggenburg. So besass St. Leonhard seit dem 13. Jahrhundert Güter und Rechte in Dörfern nahe der Herrschaft Löwenberg, vor allem in Roggenburg. Die Bestrebungen, diesen Streubesitz zu arrondieren, kreuzten sich mit den Absichten der Herren von Löwenberg, die auf eine Erweiterung des löwenbergischen Herrschaftsbereiches bedacht waren. Freilich führten die zuwiderlaufenden Interessen nie zu schweren Auseinandersetzungen.⁴⁴

In der Literatur wird davon ausgegangen, dass St. Leonhard alleinige Inhaberin der Patronatsrechte war. Wie aber ein genaues Studium der erhaltenen Urkunden zeigt, scheinen die hier ansässigen Adelsfamilien Steinbrunn und Löwenberg im 13. Jahrhundert Teilhaber an den Patronatsrechten der Roggenburger Martinskirche gewesen zu sein.⁴⁵

Mit dem Übergang der Löwenburg in den Besitz der Familie Münch von Münchenstein um 1370 hatte diese Familie ganz oder teilweise den Kirchensatz von Muttenz, Münchenstein, Rothenfluh und Roggenburg inne.⁴⁶

Ein weiterer Hinweis auf die rechtliche Verbindung zwischen den Münch von Löwenberg und der Kirche von Roggenburg stammt aus dem Jahre 1496: Der bischöfliche Offizial fällt einen Urteilsspruch zwischen der Gemeinde Roggenburg einerseits und dem Kloster St. Leonhard und Hans Friedrich I. Münch von Löwenberg andererseits, der Streitigkeiten bezüglich der anfallenden Kirchenrenovationen betrifft. Dabei werden St. Leonhard als Patronatsherrin und Hans Friedrich I. Münch von Löwenberg als Teilhaber verpflichtet, die Kosten für die Sanierung des Kirchendaches zu übernehmen.⁴⁷

Im Jahre 1505 geht die Pfarrkirche St. Martin von Roggenburg mit all ihren Rechten in den Besitz der Zisterzienserabtei Lützel über.⁴⁸ Kurze Zeit später, im Jahre 1526, wurde auch die Löwenburg von der Abtei übernommen.

Von der zeitlichen Situierung sind als mögliche Auftraggeber der Wandmalerei, die im Zusammenhang mit der Einrichtung zweier gemauerter Seitenaltäre steht, das Basler Chorherrenstift St. Leonhard als Patronatsherrin der Kirche zu nennen sowie die Familie Löwenberg / Münch von Münchenstein, ansässig auf der Löwenburg als Teilhaber an den Patronatsrechten.

Die Herren von Löwenberg

An dieser Stelle sei ein Blick auf das Schicksal der Familie Löwenberg / Münch geworfen (vgl. Abb. 10):

Um 1340 ehelichte Katharina von Löwenberg, Tochter Heinrichs IV. von Löwenberg und der Katharina von Steinbrunn, Konrad VIII. Münch von Münchenstein, genannt «Hape». Konrad VIII. war um die Mitte des 14. Jahrhunderts innerhalb des Münchensteinerzweiges die bedeutendste Persönlichkeit seiner Generation. Als typischer Vertreter des alten Basler Stadtadels nahm er einerseits am öffentlichen Leben in der Stadt teil und war andererseits auch bestrebt, den Familienbesitz zu erhalten und zu vergrössern. Konrad VIII. starb im Jahre 1378.⁴⁹

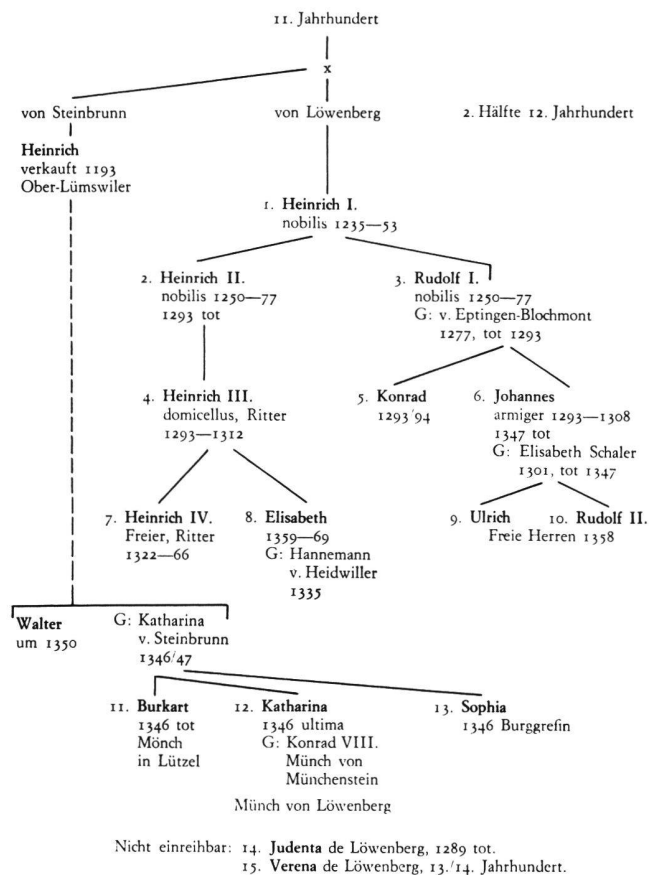


Abb. 10 Stammtafel der Herren von Löwenberg / Münch von Löwenberg.

Die Heirat zwischen Katharina von Löwenberg und Konrad VIII. Münch von Münchenstein war für beide Familien ein Akt von weitreichenden Folgen: Mit dem Tode Heinrichs IV. von Löwenberg ging die gesamte Hinterlassenschaft in den Besitz der Münch von Münchenstein über. Gleichzeitig wurde durch die Heirat der neue Familienzweig der Münch von Löwenberg gegründet.⁵⁰

Um 1340 stand das Geschlecht der Löwenberg noch in voller Blüte. Die Töchter Heinrichs IV. waren gut verheiratet, und der Sohn Burkart lebte als Mönch im Zisterzienserkloster Lützel. Kurz nach der Heirat von Katharina von Löwenberg und Konrad VIII. Münch von Münchenstein kündigte sich aber mit einem Schlag der Untergang des Geschlechtes an. Burkart, der letzte männliche Spross der Familie, starb 1346 als junger Mann in Lützel. Getroffen durch diesen Schicksalsschlag, stiftete Heinrich IV., damals todkrank, eine grosse Jahreszeit in Lützel und richtete ein Leibgeding für seine Frau Katharina ein, um damit das Seelenheil für sich und seine Familie zu sichern.⁵¹ Der zweite Schicksalsschlag liess nicht lange auf sich warten: 1356 beschädigte das Basler Erdbeben das Stammschloss der Löwenberg schwer, der grosse runde Bergfried stürzte ein und die Zisterne wurde verschüttet. Wie aus den Akten hervorgeht, war Heinrich IV., der sich offenbar von seiner Krankheit erholt hatte, nicht in der Lage, das Schloss wieder aufzubauen. Im Winter 1356 begab sich Heinrich IV. von Löwenberg mit seinem Enkel Johans Münch zu Herzog Albrecht von Österreich und empfing von diesem mit seinem Enkel die Feste Löwenberg samt den dazugehörigen Gütern und Rechten zu Lehen.⁵² 1359 erhielt Heinrich IV. als Mannlehen von seinem Schwager die Burg Steinbrunn, wo er um 1366 verstarb. Die Löwenburg überliess er den finanzkräftigeren Münch von Münchenstein.

Diese Ereignisse, die das weitere Geschick der Familie Löwenberg / Münch stark veränderten, waren wohl der Anlass, der zur Stiftung der Altarbilder führte. In dieser Zeit der Not bemühte sich Heinrich IV. von Löwenberg nicht nur mit einer Jahreszeitstiftung in Lützel um das Seelenheil seiner Familie, sondern sicherte sich auch die Fürsprache der Muttergottes und des hl. Martin durch die Stiftung in der Martinskirche von Roggenburg, mit der die Familie seit dem frühen 13. Jahrhundert verbunden war.

Gerade die inhaltliche Aussage der vier Bildtafeln, nämlich Fürbitte und Schutz der Muttergottes, Barmherzigkeit und Nächstenliebe des hl. Martin, illustrieren sehr deutlich das unmittelbare Anliegen und die persönlichen Hintergründe des Stifters und seiner Familie. Die Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten hingegen, die durch ihre ungewöhnliche Interpretation auffällt, reflektiert die damalige Situation der Familie Löwenberg / Münch. Die Erfahrung von Tod und Zerstörung wird in dieser Legende transformiert zur Ermahnung zu einem gottesfürchtigen Leben. Die historisch belegten Daten vom Tod des Sohnes Burkard (1346) und der Zerstörung der Burg (1356) sind wohl die Eckdaten für den Zeitraum, in dem Heinrich IV. die Roggenburger Stiftung tätigte.

Diese historisch-biographischen Umstände legen die Vermutung nahe, dass auf Wunsch Heinrichs IV. von Löwenberg der Maler beim Bild der drei Lebenden jene drei Personen darstellen sollte, die bis jetzt vom Schick-

sal verschont wurden und auf denen die nähere und weitere Zukunft des Geschlechtes Löwenberg / Münch ruhte: Der vorderste vornehm gekleidete Adlige könnte für Heinrich IV. von Löwenberg stehen, ihm folgt sein Schwiegersohn Konrad VIII. Münch von Münchenstein mit seiner Gattin Katharina von Löwenberg.

Diese Hypothese wird gestützt durch die Tatsache, dass Mitglieder der Familie Münch zusammen mit ihren Ehefrauen als Stifterpaare auftreten, so auch das Ehepaar Konrad und Katharina. Das Paar veranlasste nach dem Erdbeben von 1356 den Wiederaufbau der beschädigten Kirche St. Arbogast in Muttenz und deren neue Ausstattung und liess auf dem Schlussstein des dortigen Chorgewölbes das gevierteilte Allianzwappen anbringen, das den schwarzen Mönch auf silbernem Grund und den blauen Löwen auf goldenem Grund zeigt.⁵³

Würdigung

Der heutige Bau der Roggenburger Martinskirche geht auf die Grafen von Thierstein zurück, die im ausgehenden 12. Jahrhundert die einschiffige Kirche errichten liessen.

Als 1346 der letzte männliche Nachkomme des Geschlechtes Löwenberg, Burkart von Löwenberg, in jungen Jahren stirbt und das Erdbeben von 1356 grosse Schäden an der Löwenburg hinterlässt, stiftet Heinrich IV. von Löwenberg zusammen mit seinem Schwiegersohn Konrad VIII. Münch von Münchenstein und seiner Tochter Katharina Altarbilder für diese Kirche, mit der die Familie von Löwenberg seit dem 13. Jahrhundert verbunden war.

Aufgrund der biographischen Umstände, die zu dieser Stiftung führten, können die Wandmalereien in den Zeitraum zwischen 1346, dem Todesjahr des Sohnes Burkart,

und 1366, jenem Heinrichs IV., beziehungsweise nach 1356, dem Jahr des Basler Erdbebens, datiert werden.

Mit der Malerarbeit wurde eine Werkstatt beauftragt, welche kurz zuvor, zwischen 1322 und 1346, für Henman II. Münch von Landskron den Chorraum der Martinskirche in Oltingue ausgemalt hatte. Die Vermittlung der Werkstatt nach Roggenburg fand vermutlich über die Mitglieder der Familie Münch statt.

Die Wahl dieser Werkstatt ist zugleich Programm: Die ausgeführten Werke reflektieren den Manessestil, dem ein hohes gesellschaftliches Ansehen zukam. Die bis heute diesem Stil zugewiesenen Werke sind grossenteils von der Klientel der Habsburger in Auftrag gegeben worden. Sowohl die Herren von Löwenberg wie die Familie Münch waren treue Vasallen von Österreich-Habsburg.

Der Vergleich mit Wandgemälden aus der Manessezeit und mit den Miniaturen des Grundstockmeisters im Codex Manesse führen zur Annahme, dass die Roggenburger Fresken ebenso wie jene von Oltingue dieser Stilstufe, die sich Ende des 13. Jahrhunderts am Oberrhein gebildet und sich rasch bis in den Bodenseeraum verbreitet hat, zuzurechnen sind.

Strassburg war sicherlich gerade für das Umland ein wichtiges Zentrum der Vermittlung der Stilneuerungen, die von der hochgotischen Plastik in Nordfrankreich ausgingen. Denkbar ist, dass die Werkstatt, welche die Roggenburger Fresken schuf, in Strassburg ansässig war.

Die Bedeutung der im Sommer 1996 freigelegten Fresken liegt in deren Bezug zu konkreten historischen Ereignissen begründet, die dadurch einen lebendigen Einblick in Leben und Denken der Stifterfamilie geben. Zweifelsohne darf den Fresken eine grosse künstlerische Qualität bescheinigt werden. Das Stilgeflecht der Manessezeit wird mit diesem Fund um einen weiteren Höhepunkt bereichert.

ANMERKUNGEN

- ¹ Mein Dank richtet sich in erster Linie an Herrn Dr. H. R. Heyer, der mich mit der Forschungsarbeit beauftragte, sowie an Frau Dr. M. Othenin-Girard für die wertvollen Hinweise zur Kirchengeschichte, an Frau Dr. M. Berkemeier für die ikonographischen Angaben und an Herrn Dr. G. Mattern für die heraldischen Abklärungen. Die abschliessende Redaktion hat in verdankenswerter Weise Frau A. Vokner übernommen.
- ² RUDOLF KAUTZSCH, *Der romanische Kirchenbau im Elsass*, Freiburg im Breisgau 1944. – MEDARD BARTH, *Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter*, in: Archives de l'église d'Alsace NS Bd. 11–13, Strasbourg 1960.
- ³ JOSEPH WALTER, *Les peintures murales du moyen âge en Alsace*, in: Archives alsaciennes d'histoire de l'art 1932, S. 51–74, 1933 S. 51–70, 1934 S. 1–24, 1936 S. 125–139.
- ⁴ FRANZ XAVER KRAUS, *Kunst und Alterthum in Lothringen*, 5 Bände, Strasbourg 1882ff.
- ⁵ JEAN ZIMMERMANN, *Fresques et peinture murales dans les églises sundgauviennes*, in: Annuaire de la société d'histoire sundgauvienne 1991.
- ⁶ ELLEN J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*, Basel / Stuttgart 1959. – ELLEN J. BEER, *Die Bilderzyklen mittelhochdeutscher Handschriften aus Regensburg und seinem Umkreis*, in: Regensburger Buchmalerei: von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters: Katalog der Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg 16. Mai bis 9. August 1987, Regensburg 1987, S. 69–78.
- ⁷ WERNER MEYER, *Die Löwenburg im Berner Jura, Geschichte der Burg, der Herrschaft und ihrer Bewohner* (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft Bd. 113), Basel 1968, S. 6, Anm. 17.
- ⁸ *Roggenburg BL, Kirche St. Martin, archäologische Not-Bauuntersuchung*, ausgeführt vom atelier d'archéologie médiévale, Moudon 1981.
- ⁹ ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 1, Frauenfeld 1968, S. 332–333.
- ¹⁰ RUDOLF KAUTZSCH (vgl. Anm. 2), S. 191.
- ¹¹ RUDOLF KAUTZSCH (vgl. Anm. 2), S. 14, 27, 28. – MARGUERITE RUMPLER, *L'architecture religieuse en alsace à l'époque romane*, Strasbourg 1958, S. 107.
- ¹² *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn*, 3: Die Bezirke Thal, Thierstein und Dorneck, von GOTTLIEB LOERTSCHER, Basel 1957, S. 244. – Weitere Literatur zu Kleinlützel in: HANS-RUDOLF SENNHAUSER, *Zisterzienserbauten in der Schweiz*, Bd. 1: Frauenklöster, Zürich 1990, S. 52, Anm. 104.
- ¹³ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 21.
- ¹⁴ JOSEPH TROUILLAT, *Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle*, 5 Bände; Porrentruy 1852ff., Bd. 2, Nr. 24, S. 35–36.
- ¹⁵ An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Masse der Klosterkirche von Kleinlützel und der Roggenburger Martinskirche bis auf wenige Zentimeter übereinstimmen. Dieser Umstand könnte auf den gleichen Bauherrn der beiden Kirchen zurückgehen oder auf eine bewusste Adaption des Grundrisses von Kleinlützel durch den Roggenburger Kirchenstifter.
- ¹⁶ HENDRIK WILLEM VAN OS, *Art. Krönung Mariens*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1970, Sp. 671–676.
- ¹⁷ SABINE KIMPEL, *Art. Martin von Tours*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1974, Sp. 572–579.
- ¹⁸ JUTTA SIEBERT, *Art. Schutzmantelschaft*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972, Sp. 128–133.
- ¹⁹ Bericht des Caesarius von Heisterbach über die Vision eines Zisterziensermönchs, der im Himmel keinen Ordensbruder vorfand und sich deshalb bekümmert an Maria wandte. Diese öffnete ihren Mantel, unter dem die vermissten Brüder geborgen waren. – GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 Bände, Gütersloh 1965ff. Band 4/3, S. 195.
- ²⁰ WILLY ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsvorstellungen*, Diss. phil. Basel, Winterthur 1961.
- ²¹ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3142, Fol. 311v. – Zum «französischen Typus» siehe WILLY ROTZLER (vgl. Anm. 20), S. 73–125.
- ²² Zum «italienischen Typus» siehe WILLY ROTZLER (vgl. Anm. 20), S. 125–167.
- ²³ WILLY ROTZLER (vgl. Anm. 20), S. 98.
- ²⁴ WILLY ROTZLER (vgl. Anm. 20), S. 103–106. – UTA BERGMANN, *Kirchbühl bei Sempach* (= Schweizerische Kunstführer der GSK, Nr. 504), Bern 1992.
- ²⁵ Nachzeichnungen haben sich erhalten WILLY ROTZLER (vgl. Anm. 20), S. 113, Anm. 288. – WILHELM LÜBKE, *Ein Todtentanz in Badenweiler*, in: Schau ins Land 13, 1887, S. 27–32.
- ²⁶ WILLY ROTZLER (vgl. Anm. 20), S. 245.
- ²⁷ WILLY STORCK, *Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten*, Tübingen 1910, S. 9, Nr. 1.
- ²⁸ CHRISTOPH und DOROTHEE EGGENBERGER, *Malerei des Mittelalters* (= Ars Helvetica Bd. 5), Disentis 1989, S. 32, Abb. 22.
- ²⁹ CLAUDIA BRINKER, *Das Streben nach dem schönen Schein*, in: edele vrouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich, Katalog der Ausstellung in Zürich (Schweizerisches Landesmuseum), 12. Juni bis 29. September 1991, Zürich 1991, S. 159.
- ³⁰ Die für die Stildiskussion wichtige Analyse der Gewänder und deren Faltenlegung kann hier für Roggenburg nicht geleistet werden, da die Gewänder zum grossen Teil zerstört sind.
- ³¹ *Oltingue, Histoire de l'antique chapelle Saint-Martin des Champs; Découvrir le Sundgau*, Riedisheim 1990, S. 12.
- ³² CHARLOTTE GUTSCHER-SCHMID, *Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich*, in: Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, hrsg. von JÜRGE E. SCHNEIDER, Zürich 1982, S. 75–127.
- ³³ Vor allem ELLEN J. BEER, 1959 und 1987 (vgl. Anm. 6).
- ³⁴ LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Das stilistische Umfeld der Miniaturen*, in: Katalog zur Ausstellung, Heidelberg 1988, S. 302–349, 305.
- ³⁵ *Oltingue* (vgl. Anm. 31), S. 12.
- ³⁶ A. GATRIO, *Die Abtei Murbach im Elsass*, 2 Bände, Strassburg 1895, Bd. 1, S. 407. – *Archives de l'église d'alsace*, 1961, Spalte 1032. Henman Münch von Landskron erhält 1397 vom Papst ein Kanonat zu Basel, 1311/1313 in Bologna, 1316 Kirchherr zu Hochwald, 1321 Wartner am Grossmünster zu Zürich, 1321 Domherr zu Basel und 1334 Kustor, 1346–1353 Propst zu St. Ursitz, 1358 Kirchherr in Glarus; siehe: WALTHER MERZ, *Die Burgen des Sisgaus*, Bd. 3, Aarau 1911, Stammtafel 2.
- ³⁷ HARRY KÜHNEL, *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*, Stuttgart 1992, S. 115.
- ³⁸ WERNER MEYER, *Burgen von A bis Z, Burgenlexikon der Region*, Basel 1981, S. 171.

- ³⁹ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 70.
- ⁴⁰ ALBERT BRUCKNER, *Schweizerische Kardinäle, das Apostolische Gesandtschaftswesen in der Schweiz, Erzbistümer und Bistümer* (= Helvetia sacra Bd. I/1), Bern 1972, S. 346.
- ⁴¹ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 49.
- ⁴² Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Leonhard H (Cartularium 1295), fol. 23.
- ⁴³ BEAT MATTHIAS VON SCARPATETTI, *Die Kirche und das Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard in Basel* (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 131), Basel 1974, S. 146.
- ⁴⁴ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 113.
- ⁴⁵ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 21, Anm. 20.
- ⁴⁶ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 159, Anm. 53.
- ⁴⁷ Arch. Puntrut A 26,8 1496 Sept 12. – WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 120. – JOSEPH TROUILLAT (vgl. Anm. 14), Bd. 5, S. 909.
- ⁴⁸ Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Regesten Klosterarchiv St. Leonhard: 1505 Dezember 24; Theobald Abt und Konvent zu Lützel erklären, dass ihnen das St. Leonhardsstift die Kirche Roggenberg und das Gotteshaus Kleinlützel vergabt haben.
- ⁴⁹ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 43.
- ⁵⁰ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 20.
- ⁵¹ WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 232–234.
- ⁵² WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 29–30.
- ⁵³ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft*, 1: Der Bezirk Arlesheim, von HANS RUDOLF HEYER, Basel 1969, S. 329, Abb. 370.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–5, 7–9: Bildarchiv Kant. Denkmalpflege Baselland, 1997.
 Abb. 6: Reproduktion aus WILHELM LÜBKE (vgl. Anm. 25), S. 28.
 Abb. 10: Reproduktion aus WERNER MEYER (vgl. Anm. 7), S. 270.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Kirche St. Martin in Roggenburg befindet sich am alten Juraübergang zwischen dem Elsass und dem Sornegau. Heinrich IV. von Löwenberg stiftet um 1350 Altarbilder für den rechten Seitenaltar. Diese sind anlässlich einer Innenrenovation 1996 entdeckt worden. Besondere Bedeutung erhält die Darstellung der Legende von der Begegnung der drei Toten mit den drei Lebenden. Mit der Malerarbeit wurde vermutlich eine Werkstatt beauftragt, welche kurz zuvor den Chorraum der Martinskirche im benachbarten Oltingue (F) ausgemalt hatte. Die Bedeutung der Fresken liegt in deren Bezug zu konkreten historischen Ereignissen begründet, die dadurch einen lebendigen Einblick in Leben und Denken der Stifterfamilie geben. Dank der grossen künstlerischen Qualität sind die Roggenburger Fresken als weiterer Höhepunkt dem ober-rheinischen Kunstkreis zuzuordnen.

RÉSUMÉ

L'église de Saint-Martin à Roggenburg (BL) se trouve à l'ancien passage du Jura entre l'Alsace et le Sornegau. Vers 1350 Henri IV de Löwenberg fit réaliser une série de peintures murales pour l'autel latéral. Ces peintures ont été mises au jour en 1996 lors de travaux de rénovation à l'intérieur de l'édifice. A la lumière de cette découverte, la légende représentant la rencontre entre les trois morts et les trois vivants acquiert une valeur particulière. L'exécution des fresques fut confiée vraisemblablement à un atelier qui, peu auparavant, avait décoré le chœur de l'église de Saint-Martin à Oltingue, en France voisine. L'importance de ces fresques apparaît justifiée dans leur lien avec des événements historiques concrets, qui offrent un aperçu vivant du mode de vie et de l'univers intellectuel de la famille fondatrice. La qualité considérable de ces fresques les place parmi les témoignages les plus intéressants de la production artistique dans la région du Haut Rhin.

RIASSUNTO

La chiesa di St. Martin a Roggenburg BL è ubicata sulla strada dell'antico valico del Giura, tra l'Alsazia e il Sornegau. I dipinti dell'altare laterale destro sono stati donati attorno al 1350 alla chiesa da Enrico IV di Löwenberg e sono stati scoperti nel 1996, nel corso di un restauro degli interni. Un significato particolare può essere attribuito alla raffigurazione della leggenda dell'incontro fra tre persone defunte e tre persone ancora in vita. L'esecuzione del dipinto è probabilmente stata affidata a un'officina, la quale aveva già dipinto poco prima il coro della chiesa di S. Martino nella vicina Oltingue (F). Il significato degli affreschi va cercato nel loro nesso con eventi storici concreti, i quali offrono l'opportunità di farsi un'immagine viva dello stile di vita e della filosofia della famiglia del donatore. Grazie alla loro notevole qualità artistica, gli affreschi di Roggenburg vanno considerati un ulteriore capolavoro dell'espressione artistica dell'Alto Reno.

SUMMARY

The Church of St. Martin in Roggenburg is situated in the old Jura pass between Alsace and Sornegau. Around 1350 Henry IV of Löwenberg donated altar paintings for the side altar to the right. Renovations inside the church in 1996 brought these paintings to light. Of particular significance is the representation of the legends of the encounter between the three dead and the three living. Presumably the same workshop was commissioned to execute the paintings, which had also just painted the choir of St. Martin's Church in the neighbouring town of Oltingue (F). The frescoes are especially important since they refer to concrete historical events and thus offer vivid insight into the life and mentality of the donors. Thanks to their exceptional artistry, the Roggenburg frescoes are another highlight in the art of the Upper Rhine.