Zeitschrift: Jurablätter : Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde
Band: 22 (1960)
Heft: 6

Artikel: Holbein in Basel : eine Ausstellung im Basler Kunstmuseum
Autor: Bessenich, Wolfgang
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-861408

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Holbein in Basel

Eine Ausstellung im Basler Kunstmuseum

Von WOLFGANG BESSENICH

Weil Holbein seit langem zum geistigen Besitz der Stadt gehört, deshalb wird Basel von der Ausstellung im Kunstmuseum, aus Anlaß der Fünfhundertjahrfeier der Universität, nicht die Ueberraschung des völlig Unbekannten erwarten können. Im Ausstellungstitel: «Die Malerfamilie Holbein in Basel» spricht sich diese besondere Nähe deutlich aus. Als ein Geschenk, als eine Fügung, aber auch als Anspruch. Seit 1662, also seit bald 300 Jahren, ist der Besitz an malerischen und graphischen Arbeiten des jüngeren Holbein das Kernstück der öffentlichen Kunstsammlung. Nürnberg konnte das Erbe Dürers nicht bewahren; für Holbein gelang es in Basel.

Der Tote Christus, das Bildnis des Bürgermeisters Meyer zum Hasen und seiner Frau, das Bildnis von Frau Holbein mit den Kindern Philipp und Katharina sind uns vertraut als ein Teil Basels wie das Münster. Sie bilden auch Höhepunkte der jetzigen Ausstellung. Dazu wurde erneut die «Darmstädter Madonna» dem Museum anvertraut, von der doch wohl mit Recht gesagt wurde, sie sei die Sixtinische Madonna des Nordens. Die Basler Bildnisse des Erasmus wurden durch großartige Leihgaben aus dem Louvre und aus englischem Privatbesitz ergänzt; zur Gruppe der religiösen Bilder des jüngeren Holbein steuerte die englische Königin das letzte bekannte Werk dieser Art, das «Noli me tangere» aus Hampton Court bei. Wer das Bild nicht schon in London sah, der wird hier eine der Ueberraschungen erleben, die die Ausstellung doch auch bereithält: Holbein malt mit einer stimmungsvoll warmen Farbigkeit, die die Erinnerung an Venedig weckt. Freiburg im Breisgau gewährte die kostbaren Flügel des Oberried-Altars, die beim Bildersturm 1529 aus der Stadt gerettet wurden; aus Deutschland, Italien und den USA wurden wichtige Bildnisse hergeliehen. Vor allem aber ist jetzt vor dem Besucher leicht zugänglich ausgebreitet, was sonst geschützt in Mappen ruht: Holbeins Zeichnungen und Aquarelle und das unendlich reiche druckgraphische Werk. Auch hier wieder muß sich Basel für kostbare Leihgaben bedanken, die den großen eigenen Besitz erweitern. Berlin gewährt das herrliche Blatt «Christus als Schmerzensmann auf dem Kreuze sitzend», aus dem Louvre kommt die Vorzeichnung zum Kopf der Maria in der «Solothurner Madonna», in der man ein Bildnis der Frau des Künstlers hat erkennen wollen, Leipzig schickt die berühmte sitzende Maria mit dem spielenden Kind.

Von den Vorlagen für angewandte Kunst, es mögen weit über tausend erhalten sein, den Entwürfen für Dolchscheiden, Degengriffe, Pokale, Tischaufsätze, Spiegelrahmen und all den Signeten, Alphabeten, Titelrahmen und Illustrationen für den Buchdruck, kann zwar nur eine Auswahl gezeigt werden. Der entscheidende Eindruck ist dennoch gesichert: Holbeins Formphantasie scheint grenzenlos. Was vor allem bei den Bildnissen als die Sonderheit seiner künstlerischen Begabung erscheint: der nüchterne Tatsachensinn, die Konzentration auf die Beobachtung, plump gesagt das Abmalen, das offenbart sich vor solchem Hintergrund als die Genialität einer Phantasie, die über die bildnerischen Aequivalente für solche Ungreifbarkeiten wie Charakter, Herkommen, Stand, Verhältnis zur Umwelt verfügt. Und die diesen Aequivalenten den Anschein der «Wirklichkeit» geben kann, obwohl das Bild eine Leistung des Geistes ist. Gerade die Ausstellung ermöglicht jetzt viele Vergleiche zwischen der Bildniskunst des jungen Holbein und der seines Vaters; die des Sohnes wirkt reicher, er verliert sich nie in die Besonderheiten einer Physiognomie, sondern erfaßt in allen Sonderformen, in Gestik und Gesichtszügen die Ganzheit dieses einen Wesens, seine Biographie, und das war gewiß auch die Folge einer späteren Zeit und einer an Erfahrungen reicheren Persönlichkeit. Aber wenn man dann zu erkennen versucht, wie diese reichere Wahrnehmung bildnerisch verwirklicht wird, dann stößt man auch auf eine Tendenz zur «Geometrisierung», auf eine neue Gesetzlichkeit im Verhältnis von Bildform und Rahmen, von Binnenform und Hintergrund, von Gesamtumriß und eingeschlossenem Detail. Ein Beispiel: erst der jüngere Holbein benutzt den Ausdruckswert von Konkordanz und entschiedenem Kontrast zwischen Kopfumriß und Schulterlinie. «Persönlichkeiten» wie der Mann mit dem Schlapphut oder die Lady Guildford ziehen entscheidenden Gewinn aus solchem Kunstgriff.

Überraschungen aus Lissabon

Die Begegnung mit dem jüngeren Holbein also bedeutet Bekanntschaft, die sich erweitert und vertieft. Die Begegnung mit dem älteren Holbein bedeutet stellenweise größte Ueberraschung. Lissabon hat ein Bild hergeliehen, das einschlägt wie ein Blitz: «Der Lebensbrunnen», also die mystische Vermählung der Heiligen Katharina mit dem Christuskind. Will man Vergleichbares aus unserem allgemeinen Bildungsbesitz heranziehen, dann vor allem Raffaels Sposalizio, die Vermählung der Maria (Mailand). Wie in einem Brennspiegel sammeln sich in Holbeins Bild altdeutsches Erbe und Hoffnungen der Zukunft. Das Bild entstand 1519: das Festliche war jetzt das Italienische. Holbein versetzt das Geschehen auf einen Platz, auf eine Bühne vor eine

römische Triumphbogenarchitektur, die er freilich nicht direkt aus Italien, sondern aus Augsburg übernahm. Wie bei Raffael hat diese Architektur keine andere Funktion, als den Gesamteindruck zu steigern. Der Vorgang selbst, die Vermählung, bleibt davon, ähnlich wie bei Raffael, unberührt. Er spielt sich in einer genau abgetrennten vorderen Raumschicht ab. Vorne in der Mitte, über dem Brunnen, thront Maria mit dem Kind auf einem schweren Renaissancegestühl. Hinter ihr Joseph und Anna, zu Seiten je drei Heilige (mit Katharina als dritter Figur von rechts). Abgezählt, streng symmetrisch ist diese Gruppierung, Geometrie wird hier auferlegt. Und diese Symmetrie, vom Triumphbogen «vorgeschrieben», wird auch zum Mittelgrund hin durchgehalten, zuerst von zwei Gruppen auf der Höhe des Gestühls, dann, auf der Höhe der Architektur, vom Engelkonzert hinter den Balustraden. So wird die Bildbewegung in zwei Halbkreisen den Rändern entlang in die Tiefe geführt. Im Sängerchor mit dem Dirigenten, in der Mitte im Durchblick hinter der Bogenarchitektur postiert, beruhigt sie sich. Und erst der Bildteil, der jetzt noch folgt, der Landschaftshintergrund, ist «frei», muß sich nicht mehr der Geometrie fügen: ein Blick auf ferne Bergketten, die sich zu einem See hin neigen. In der Landschaft findet man allerhand Gemäuer, antikische Ruinen und eine Stadt. In der Art, wie Architektur hier Vorzüge der Natur ausnutzt, glaubt man auch ein Traumbild des Südens zu erkennen.

Kein Italiener hätte das Bild malen können. Die Landschaft erinnert an die Art Patiniers, der Katalog weist darauf hin, in den Figuren vorne glaubt man Eigentümlichkeiten Gerard Davids zu erkennen. Die Tracht ist zeitgenössisch, sehr kostbar, reich an Pelz, Samt, Seide und Edelsteinen; die Heiligen haben teilweise individuelle Gesichtszüge. Auch der ältere Holbein hat erwiesenermaßen Züge seiner Umwelt, die er sich in seine Skizzenbücher notierte, später in seinen großen religiösen Aufträgen verwandt. Links tritt im Engelkonzert unvermutet ein Falkner auf; hat der Maler in ihm einen Zeitgenossen in die himmlische Gesellschaft eingeschmuggelt? Die Architektur, mit einer Geburtsszene im Giebelfeld, ist im ganzen ein Kompendium des zeitgenössischen Wissens um antikische Schmuckformen, in einer Zeit, in der Raffael die Loggien des Vatikans ausmalt. Anders wiederum der Vordergrund, da wird mit Hase, Fisch, Krebs, Erdbeerstauden ein Mikrokosmus der Natur ausgebreitet, mit tieferer Bedeutung.

So will das Ganze abgelesen sein, es ist unendlich reich an Details, das ist sein altdeutscher Charakter; in der Erschwernis der Rezeption für das Auge, im Verflechten der Form, in der Vielfalt seiner Stofflichkeitssuggestionen, mit der festlichen Buntheit der Farben gehört es der Kunstweise einer älteren Generation an, während die Klarheit der räumlichen Gliederung und die

Hans Holbein d. Ä. (nach 1460 — vor 1524): Der Lebensbrunnen, 193/137 cm
Tempera auf Holz. 1519. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

große Ordnungsklammer der Architektur auf eine kommende Einfachheit hinweisen. Aber die Klarheit des Raumes wird von den Bildgestalten noch nicht als Möglichkeit freien Handelns, des Handelns aus eigenem Willensentschluß erlebt; sie bleiben vielmehr in Schichten zusammengedrängt. So lebt die Darstellung in der Aura der Hingabe und der Verehrung. Der Kosmos des religiösen Weltbildes hat keinen Riß. Beim jungen Holbein aber führt dann die Erfahrung eines neuen Menschentyps, der aus eigener Verantwortung lebt und sich selbst seine Ziele setzt, zu einer neuen Räumlichkeit — Figur ist «im» Raum, durchmißt ihn — und zu einer anderen Beziehung zum Heiligen: er versteht die heiligen Themen mehr als Menschenschicksal. Er sucht das Heilige und den Alltag auf eine neue Art zu versöhnen. Nur so konnte die Legende entstehen, daß das Kind, das die Darmstädter Madonna hält, das kranke Kind des Stifters sei, der vorne unter ihrem Schutzmantel kniet.

Rätsel um den Holbeinkreis

Signatur und Jahreszahl (1519) auf dem «Lebensbrunnen» sind nicht original. Trotzdem stimmen die Kenner überein, daß das Bild in dieser Zeit gemalt sein müsse. Wo und aus welchem Anlaß es entstand, bleibt unbekannt. Es ist das bedeutendste Werk aus der Spätzeit des Malers, in die auch das «Bildnis einer 34jährigen Frau» gehört, das vor zwei Jahren dem Basler Museum als Geschenk zukam. Unvergeßlich der Farbklang: fahles Beige / dunkles Braun / Inkarnat / Himmelblau. Eine Raffinesse des Geschmacks, die auf Weltläufigkeit hinweist. Bei solcher Höhe der künstlerischen Leistung bleibt es unglaubwürdig, daß das Spätwerk, mit wenigen weiteren zugewiesenen Werken, im Ganzen zahlenmäßig so bescheiden sein soll. Versteckt sich der ältere Holbein in seiner Spätzeit nicht in Werken, die bisher dem frühen Werk seines größeren Sohnes zugeweisen wurden? Diese Frage steht, neben dem Universitätsjubiläum, als zweiter Motor hinter der Basler Ausstellungsveranstaltung. Hat der große Ruhm des jüngeren Holbein nicht bisher zu einer Art Blindheit der Gelehrten geführt, indem sie seiner Jugendzeit Werke zuschrieben, die sich bei verfeinerter Stilkritik nur über eine Nähe zur Kunst dieses Genies, nicht aber über Identität mit seiner Eigenart ausweisen können? Bei solcher Prüfung, wenn sie erst einmal in Gang gekommen ist, gibt freilich die Kunst des Vaters nur einen unter noch anderen möglichen Fixpunkten der Orientierung her; denn es darf dann nicht übersehen werden, daß auch Sigmund, der Bruder des Vaters, und Ambrosius, der Bruder des jüngeren Hans, Maler waren. Schließlich ist Hans Holbein, als er im Sommer 1515 nach Basel kam, in die Werkstatt des Malers Hans Herbster eingetreten, von dem wir freilich bis heute sicher nur sein dem Ambrosius Holbein zugeschrie-

Ambrosius Holbein
(um 1490—1519?):
Brustbild eines jungen Mannes
mit halblangem Haar und
Barett, 18/24 cm
Silberstift. Basel, Kupferstich-
kabinett

benes Bildnis kennen; ein Bär von einem Mann. Und so ungleich auch die künstlerischen Kräfte in diesem Holbeinkreis gewesen sein mögen, man wird doch jeden einzelnen im Auge behalten müssen. Aus der einen Ausgangsfrage ergibt sich so ein ganzes Fragenbündel. Einzelne Beispiele: Hans Reinhardt, der Direktor des Basler Historischen Museums, der sich seit langem mit all diesen Fragen befaßt, möchte die Kreuztragung in Karlsruhe in die Nähe Hans Herbsters, das Bildnis des Xilotectus in Nürnberg in die Nähe des Sigmund Holbein rücken, die beide mit solcher Zuschreibung an Silhouette gewinnen würden. Als Autor des großen Basler Abendmahls und der beiden Karlsruher Heiligen Georg und Ursula bringt er den älteren Holbein in Vorschlag. Das Kunstmuseum, vor allem der hier zuständige Katalogbearbeiter Dr. Erwin Treu, folgen diesen Vorschlägen nicht vorbehaltlos. Da die erwähnten Werke jetzt alle nach Basel gebracht worden sind, wird die Diskussion im Werkvergleich lebhaft sein.

Im Sommer 1515 kam der jüngere Hans Holbein als erster der Familie nach Basel. Der wenige Jahre ältere Bruder Ambrosius folgt im Winter 1515/16.

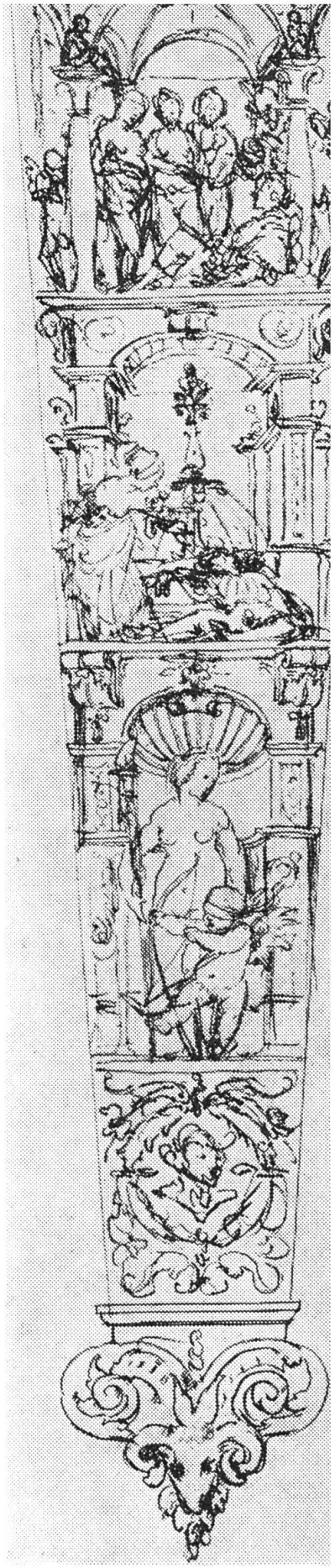
1517 wird Ambrosius Mitglied der Malerzunft «zum Himmel» und 1518 Basler Bürger. Für Hans folgt beides einige Jahre später. 1515 malte Hans die dekorative Tischplatte für den Ratsherrn Hans Baer-Brunner, im folgenden Jahr, für Oswald Geißhüsler, die eine Seite des «Schulmeisterschildes», während Ambrosius die andere Seite übernahm. Geißhüsler, ein gelehrter Theologe und Latinist, der sich Myconius nannte, besaß ein Exemplar des «Lob der Torheit» des Erasmus, in das die beiden Brüder Randglossen zeichneten. Diese kamen Erasmus zu Gesicht, er war erheitert und überrascht, und vermittelte die Bekanntschaft beider Brüder mit dem Buchdrucker Froben. So war der Anfang für die Buchgraphik gemacht. Der Ratsherr Baer hatte einen Schwager, den Geldwechsler Jakob Meyer zum Hasen; als dieser im Sommer 1516 zum Bürgermeister gewählt wurde, als der erste Bürgerliche «aus den Zünften» in diesem Amt, das bisher den Patriziern und Adeligen vorbehalten war, ließ er sich von dem Künstler, mit dem schon sein Schwager zufrieden gewesen war, zusammen mit seiner Frau porträtieren. Hans Holbein wußte die Chance zu nutzen. So war auch dem Maler der Weg zu privaten und öffentlichen Aufträgen geebnet. Sie ließen nicht auf sich warten.

Den Ausstellungstitel genau genommen, müßte die Ausstellung mit diesen Werken einsetzen. Da aber die Kunst Hans Holbeins nicht aus dem Nichts wächst, sondern ihre Wurzeln in der Kunst und Umgebung seines Vaters hat, so sind als Einleitung in möglichster Vollständigkeit Gemälde und Zeichnungen des älteren Holbein versammelt. Kurz nach 1460 muß der Künstler in Augsburg geboren sein. In den Jahren nach 1490 wird er in der Geschichte bekannt als Maler für große Altäre in Süddeutschland, nach spätgotischer Tradition in Zusammenarbeit mit ebenso bekannten Bildschnitzern. Beispiele für diese frühen Werke weist aber Basel nicht vor, weil sie für die jetzige Fragestellung nicht so wichtig sind wie die späteren, wohl um 1510 entstanden Flügel zum Ottilienaltar (aus Prag) und die kurz danach anzusetzenden Flügel des Katharinenaltars (aus Augsburg). Sie zeigen den älteren Holbein sehr schön im Sog der sogenannten deutschen Renaissance. Gotische Ornamentik wird durch südländische, lombardische Importe abgelöst, in den Figuren sucht sich ein neues Körpergefühl seiner selbst zu vergewissern — sucht mehr Eigenschwere anzusetzen. Die Formen und das Komponieren werden — in Grenzen — einfacher. Leider fehlt das für Basel wichtigste Werk in dieser Reihe, der heute in der Münchner Alten Pinakothek aufbewahrte Sebastiansaltar, weil er nicht transportfähig war; an ihm arbeitete der ältere Holbein, als seine beiden Söhne nach Basel zogen. Originalgroße Photographien versuchen das bedeutende Werk zu ersetzen.

Mit der Vollendung des Sebastianenaltars hören die Nachrichten über den älteren Holbein auf. Einzig 1524 wird er in den Künstlerlisten als verstorben bezeichnet. Wo er starb, wie und wo er die Jahre bis zu seinem Tode verbrachte, das alles bleibt bis heute Hypothese. Von Augsburg ging er zunächst ins Elsaß, nach Isenheim. «Daß er dorthin berufen wurde, wo man offensichtlich nur das Beste von auswärts bezog, wie die Erteilung des Auftrags für den Hochaltar des Grünewald bezeugt, daß also nun Holbein eines seiner Werke neben das Wunder des Isenheimer Altars stellen sollte, das erweist, wie hoch der Maler immer noch geschätzt war» (Hans Reinhardt). Anschließend kam er wohl nach Basel, zog dann aber bald weiter, als er — und nicht der Sohn Hans, wie man bisher annahm — 1517 den Auftrag zur Ausschmückung des Hertensteinhauses in Luzern erhielt. Der Vater hätte demnach den Sohn als Gehilfen mitgenommen und sich mit ihm in die Aufgabe derart geteilt, daß er selbst den Schmuck der Innenräume, der Sohn aber die Fassade übernahm. Inzwischen wahrte Ambrosius in Basel das Ansehen des Familiennamens. — In den folgenden Jahren wird der Geschichtsnebel immer dichter: Ende 1519 verschwindet Ambrosius. Starb er früh? War sein früher Tod der Anlaß zur Rückkehr der anderen Familienmitglieder? Die Basler Tätigkeit Hans Holbeins d. J. ist in der folgenden Zeit Jahr um Jahr mit bedeutenden Aufträgen sicher belegt. Wo aber blieb der Vater? Hatte ihn der Sohn nun in seiner Werkstatt aufgenommen, wie vermutet werden kann, wenn es stimmt, daß die Stifterfiguren auf den Flügeln des Oberried-Altars von der Hand des Vaters stammen? Wieder stoßen wir auf eines der Rätsel, die zu entschlüsseln die Ausstellung helfen will.

Der Ruhm des jüngeren Holbein

Hans Holbein war nun Basler Bürger. Die Stadt überträgt ihm die Ausschmückung des Ratssaals, wohl die anspruchsvollste Aufgabe, die sie an einen Maler zu vergeben hatte. Holbein wählte Themen der antiken Geschichte und aus dem Alten Te-



Hans Holbein d. J. (1497—1543): Entwurf für eine Dolchscheide mit drei mythologischen Szenen: Urteil des Paris; Pyramus und Thisbe; Venus und Amor. 28/7 cm. Feder. Basel, Kupferstichkabinett

stament, als Beispiele für gutes und schlechtes Regiment. Vermutlich in diesen Jahren hat er auch die Scheinarchitektur an der Fassade des Hauses «zum Tanz», an der Ecke Eisengasse/Tanzgäßlein ausgeführt. Kein anderer Künstler hatte im Norden um diese Zeit solche Freskoaufträge. Daneben geht die Arbeit für Buchdruck und Kunsthandwerk weiter. 1520/21 malt er den Oberried-Altar, 1521/22 den Toten Christus, 1522 die Solothurner Madonna. 1521 war Erasmus nach Basel gezogen. 1523 beginnt die Reihe der berühmten Bildnisse. 1524 war Holbein in Frankreich, um, wie Reinhardt vermutet, König Franz I. seine Kunst vorzuzeigen und sich als Hofmaler zu empfehlen, und zeichnet bei dieser Gelegenheit in der Kathedrale von Bourges die Grabfiguren des Herzogs und der Herzogin von Berry. In diesen Jahren entstanden auch die Vorzeichnungen zu den berühmten Totentanzholzschnitten. 1526 malt er die «Darmstädter Madonna», für seinen alten Gönner, Bürgermeister Meyer, der inzwischen wegen seines Glaubens von seinem Amt abgesetzt worden war.

Die Wirren der Reformation künden sich an. Das veränderte Zeitklima führt dazu, daß Holbein sich von Basel löst. Im gleichen Jahr 1526 bricht er, von Erasmus mit Empfehlungsschreiben versehen, nach England auf. Dort malt er als bedeutendstes Werk das Gruppenbild der Familie des Thomas Morus, das in Art und Auffassung in dieser Zeit nicht seinesgleichen hat. Das Original ist verloren, aber die Zeichnung von Holbeins Hand, die er Erasmus zudachte, hat sich in Basel erhalten. 1528 kehrt Holbein nach Basel zurück. Er kauft ein Haus an der St. Johannsvorstadt und malt das Bild seiner eigenen Familie, in dem die Tiefe des Schmerzes, den Menschen an Menschen erleben können, ausgemessen ist. 1529 beobachtet er den Bildersturm. Er muß einsehen, daß er sich von der Reformation keinerlei Hoffnungen für seine Kunst mehr machen kann. Seine Gönner verlassen die Stadt. Der Rat gibt zwar den Auftrag, die Fresken im Ratssaal weiterzuführen; aber wenn er damit den Künstler an die Stadt binden wollte, so hatte die Absicht keinen Erfolg. Holbein reist nach Freiburg zu Erasmus mit der Bitte um neue Empfehlungsschreiben für London. Im Herbst 1532 reist er ab. Basel weiß um den Verlust und versucht, den Künstler durch Zusicherung eines festen Jahresgehaltes zur Rückkehr zu bewegen. Aber es ergab sich nur noch ein kurzer Besuch 1538. 1543 starb Holbein an der Pest in London.

Diese englische Zeit, also die Zeit der Kulmination von Holbeins Bildniskunst, liegt außerhalb des Basler Programms. Sie ist in der Ausstellung, abgesehen von «Noli me tangere», nur durch eine Reihe von Bildnisstudien vertreten. Diese Studien sind freilich Wunder der Kunst: «ein totales Bild der in sich ruhenden Persönlichkeit» (Joseph Gantner), wenn der Betrachter vom Gegenstand ausgeht; eine vollkommene Architektur der beruhigten Form, wenn der

Betrachter die künstlerischen Mittel analysiert. Alles, Anlaß, Mittel, Beobachtung und Stil kommen im Bild randscharf zur Deckung. Man spricht von Klassik. Der Autor dieser Bilder stand in den dreißiger Jahren. Im Sinne der Biographie sind also die in Basel entstandenen Werke, die den großen Hauptteil der Ausstellung ausmachen, Jugendwerke. Aber der Betrachter wird nirgends darauf hingestossen. Auch das ist ein Wunder, ein Wunder der Persönlichkeit, die einzig in dem späten Florentiner Selbstbildnis, wohl einer Vorlage für ein geplantes Gemälde und leider von fremder Hand nicht unberührt, uns ein persönliches Dokument ihres Lebens hinterlassen hat. Auch dieses Werk, kurz vor dem Tod begonnen, kam jetzt nach Basel. Also ein Reichtum sondergleichen. Die Anordnung in den Räumen, in der u-förmigen Saalfolge mit den herkömmlichen Holbeinsälen als Scheitel, ist chronologisch; aber ohne Gewaltanwendung des Prinzips. Vor allem haben sich die Beamten des Museums mit großem Erfolg bemüht, Gemälde und Zeichnungen, die zusammengehören, in der Ausstellung auch zusammenzubringen. Mit diesen wechseln ab die Druckgraphik, die Vorlagen für das Kunsthandwerk. Von wichtigen Werken, die ins Programm gehören, scheint keines zu fehlen. Das ist ein Erfolg für die Veranstalter, der nicht groß genug eingeschätzt werden kann. Sie warten nun auf das Echo der Besucher. Möge es intensiv und andauernd sein. Die Ausstellung ist einmalig.

Aus «National-Zeitung» Nr. 256 vom 5. 6. 1960

DIE AKTUELLE SEITE

Frühlingstagung der Gesellschaft Raurachischer Geschichtsfreunde in Oberwil

Der neue Obmann, Herr *K. Löliger,* konnte an dem schönen Aprilsonntag in der Turnhalle in Oberwil zirka 60 Mitglieder aus Basel und Umgebung begrüßen.

Der in Heimatgeschichte und Archivstudien versierte Referent, Reallehrer *Jos. Baumann,* sprach über sein Heimatdorf Oberwil; er machte einen Längsschnitt durch die Geschichte des Dorfes und zeigte dann Sehenswürdigkeiten im Lichtbild.

An die Römerzeit erinnern in Oberwil Funde im sog. Letten, ferner die Hohe Straße und am römischen Heerweg die Wilmatt gegen Therwil, wo jedenfalls an der heute noch ergiebigen Bruderholzquelle der erste Weiler stand. Ein klotziger Grenz- oder Markstein an dieser Stelle heißt heute noch der Römerstein. Das Dorf Oberwil entstand gegenüber, auf dem sonnigen Hang am linken Ufer des Birsigs, um einen zweiten Weiler herum, der etwas höher lag und deshalb der obere Weiler, Oberwiler im Mittelalter und heute Oberwil heißt. Die mittelalterliche Kirche St. Peter und Paul wurde zweimal umgebaut und vergrößert, 1696 und 1896; der dadurch zu nieder gewordene massige Turm wurde im letzten Jahrzehnt aufgestockt und mit den übrigen Bauteilen in Einklang gebracht. Oberwil, das mit den birseckschen Gemeinden zur Reformation übergetreten war, kehrte 1595 unter Fürstbischof Blarer wieder zum alten Glauben zurück.