Zeitschrift: Neujahrsblatt / Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

Herausgeber: Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

Band: 118 (1940)

Artikel: Die künstlerische Kultur von Basel von den Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters

Autor: Kaufmann, Rudolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006936

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: 04.07.2025

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

Die künstlerische Kultur von Basel

von den Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters

Von Rudolf Kaufmann

118. Neujahrsblatt

Herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

1940

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK BASEL

Basel

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn

Inhaltsverzeichnis der früheren Neujahrsblätter.

1. Erzählungen aus der Basler Geschichte in zwangloser Reihenfolge.

*1. 1821. (Bernoulli, Dan.) Isaac Iselin.
2. 1822. (Burckhardt, Jac., Obersthelfer, später Antistes.) Der Auszug der Rauracher.
*3. 1823. (Hanhart, Rudolf.) Basel wird eidgenössisch. 1501.
*4. 1824. (Hagenbach, K. R.) Die Schlacht bei St. Jakob. 1444.
*5. 1825. (Hagenbach, K. R.) Die Kirchenversammlung zu Basel. 1431—1448.
*6. 1826. (Hagenbach, K. R.) Die Stiftung der Basler Hochschule. 1460.
*7. 1827. (Hagenbach, K. R.) Erasmus von Rotterdam in Basel. 1516—1536.
*8. 1828. (Hagenbach, K. R.) Scheik Ibrahim, Johann Ludwig Burckhardt aus Basel.
*9. 1829. (Hagenbach, K. R.) Rudolf von Habsburg vor Basel. 1273.
*10. 1830. (Hagenbach, K. R.) Bürgermeister Wettstein auf dem westphälischen Frieden.
*11. 1831. (Hagenbach, K. R.) Das Jahr 1830, ein wichtiges Jahr zur Chronik Basels.
*12. 1832. (Burckhardt, Abel, Obersthelfer.) Die Schlacht bei Dornach am 22. Juli des Jahres 1499.
*13. 1835. (Burckhardt, Abel, Obersthelfer.) Landvogt Peter von Hagenbach.
*14. 1836. (Burckhardt, Abel, Obersthelfer.) Das Leben Thomas Platters.
15. 1837. (Burckhardt, Abel, Obersthelfer.) Das große Sterben in den Jahren 1348 und 1349.
*16. 1838. (Burckhardt, Abel, Obersthelfer.) Das Karthäuser-Kloster in Basel.
17. 1839. (Burckhardt, Abel, Obersthelfer.) Der Rappenkrieg im Jahre 1594.
*18. 1840. (Burckhardt, Abel, Obersthelfer.) Die ersten Buchdrucker in Basel.
*19. 1841. (Heusler, Abr.) Die Zeiten des großen Erdbebens.
20. 1842. (Burckhardt, Abel, Obersthelfer.) Hans Holbein der Jüngere von Basel.
*21. 1843. (Wackernagel, W.) Das Siechenhaus zu St. Jakob.
22. 1844. (Reber, B.) Die Schlacht von St. Jakob an der Birs.

2. Die Geschichte Basels von den ältesten Zeiten bis zur Einführung der Reformation. in zusammenhängenden Erzählungen dargestellt.

*23. 1845. (Fechter, D. A.) Die Rauraker und die Römer, Augusta Rauracorum und Basilea.
*24. 1846. (Burckhardt, Jacob, Professor.) Die Alemannen und ihre Bekehrung zum Christentum.
*25. 1847. (Streuber, W. Th.) Bischof Hatto, oder Basel unter der fränkischen Herrschaft.
*26. 1848. (Burckhardt-Piguet, Theophil.) Das Königreich Burgund. 888—1032.
*27. 1849. (Burckhardt-Piguet, Theophil.) Bürgermeister Wettstein auf dem westphälischen Frieden.
*28. 1850. (Fechter, D. A.) Das Münster zu Basel.
*29. 1851. (Fechter, D. A.) Bischof Burchard von Hasenburg und das Kloster St. Alban.
*30. 1852. (Fechter, D. A.) Das alte Basel in einer allmählichen Erweiterung bis 1356.
31. 1853. (Burckhardt-Piguet, Theophil.) Die Bischöfe Adelbero und Ortlieb von Froburg.
*32. 1854. (Burckhardt, L. A.) Bischof Heinrich von Thun.
33. 1855. (Hagenbach, K. R.) Die Bettelorden in Basel.
*34. 1856. (Burckhardt, L. A.) Die Zünfte und der rheinische Städtebund.
*35. 1857. (Arnold, W., Professor.) Rudolf von Habsburg und die Basler.
*36. 1858. (Wackernagel, W.) Ritter- und Dichterleben Basels im Mittelalter.
*37. 1859. (Vischer, W.) Basel vom Tode König Rudolfs bis zum Regierungsantritte Karl IV.
*38. 1860. (Heusler, Andr.) Basel vom großen Sterben bis zur Erwerbung der Landschaft. 1340—1400.
*39. 1861. (Burckhardt-Piguet, Theophil.) Basel im Kampfe mit Österreich und dem Adel.
*40. 1862. (Hagenbach, K. R.) Das Basler Konzil. 1431—1448.

Frühere Jahrgänge der Neujahrsblätter sind, soweit sie noch vorhanden, zu beziehen bei Helbing und Lichtenhahn, Buchhandlung, Freiestraße 40.

Die künstlerische Kultur von Basel

von den Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters

Von Rudolf Kaufmann

118. Neujahrsblatt

Herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

1940

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK - BASEL -

E M 47

Basel

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn

* 40,32

Katalog

Hans Boehm · Schweiz. Verlags-Druckerei · Basel

Vorwort.

Die letzten Jahre sind gekennzeichnet durch politische Spannungen und durch die Versuche ausländischer Propaganda, unser Volk durch unschweizerische Ideologien zu verwirren. Die Rückwirkung bestand darin, dass sowohl die militärische als die geistige Abwehrbereitschaft verstärkt wurden. Die Basler Neujahrsblätter haben von jeher durch die Pflege vaterländischer Geschichte das Verständnis für unsere Entwicklung und für unsere schweizerische Eigenart gefördert. Es darf daran erinnert werden, dass durch die Gemeinnützige Gesellschaft jährlich über 300 Exemplare des Neujahrsblattes an Schüler verteilt werden, um in schweizerischem Sinn und Geist auch schon auf die erwachsene Jugend einzuwirken. Es ist uns eine grosse Freude, dass trotz der Ungunst der Zeit auch diesmal das Heft rechtzeitig in die Hand der Freunde heimatlicher Geschichte gelegt werden kann.

Die Darstellung des Verfassers ist aus den Erfahrungen erwachsen, die er als Leiter der Kurse für Kunstbetrachtung am Lehrerseminar und an den höhern Mittelschulen unserer Stadt sammeln konnte. Er hat deshalb Text und Auswahl der Abbildungen so abgefasst, dass sie den Leser vor allem anregen, die Originalwerke an ihrem Standorte aufzusuchen. Mit dem ausgehenden Mittelalter schliesst die Darstellung ab. Sie soll in einem zweiten Heft bis auf unsere Zeit fortgeführt werden.

Die Ausstattung durch zahlreiche Bilder ist uns durch mannigfaches freundliches Entgegenkommen erleichtert worden. Wir sind insbesondere dem Präsidenten der Münsterbaukommission, Herrn Arch. Ernst Vischer, und dem Konservator des Historischen Museums, Herrn Dr. Emil Major, zu herzlichem Danke verpflichtet.

Für die Kommission zum Neujahrsblatt

Der Vorsteher:

Dr. Gustav Steiner.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Unsere Stellung	5
Die vor- und frühgeschichtlichen Werke	10
Das bischöfliche Basel des Früh- und Hochmittelalters	19
Das bürgerliche Basel des Spätmittelalters	34

Unsere Stellung.

Das vorliegende Neujahrsblatt ist den Kunstdenkmälern von Basel gewidmet. Freilich nicht mit der Absicht, dem Leser eine lokale Kunstgeschichte darzubieten, denn ein solches Unternehmen müsste wegen seiner künstlichen Beschränkung des Blickfeldes ein irreführend-dürftiges Ergebnis zeitigen. Die Kunstdenkmäler von Basel sollen vielmehr in unserem Zusammenhange vor allem als kulturelle Zeugnisse auftreten, die lebendigen geistigen Bedürfnissen entstammen und in ihrer Bedeutung mit dem Orte ihrer Bestimmung verbunden geblieben sind. Als Werke der bildenden Künste präsentieren sie eine veranschaulichende, zur Aufnahme durch unsere Sinnesorgane bestimmte Gestaltung der geistigen Triebkräfte. Ihre Wirkung erwächst aus der unmittelbaren ***Wahrnehmung durch die Augen,*** und einzig zum Vertrautwerden mit ihrer ursprünglichen sachlichen Bedeutung bedarf es eines historischen Wissens. So selbstverständlich es auch erscheint, muss es aber gerade heute immer wieder betont werden: Kunstwerke sind da, um betrachtet zu werden, um von den Menschen in ihrer Existenz wahrgenommen und in ihrer Wirkung verspürt zu werden, sie sind vor allem da als Bekundungen eines menschlichen Wollens und dürfen von uns nicht als blosse Bestandteile unseres Besitzes oder als überlieferte Dokumente einer unser eigenes Dasein nicht mehr berührenden Vergangenheit behandelt werden. Durch unsere Augen wenden sich die Werke direkt an unsere geistige Wahrnehmung, an die Seele und unsere Gemütskräfte, und der aus ihrer Wirkung erwachsende Wert beruht nicht auf dem Maße des äusseren Wissens, sondern auf dem Reichtum des inneren Gewinnes.

Der Hinweis auf diese Voraussetzungen hat überdies seine besonderen Gründe. Der moderne Mensch vergisst allzuleicht, dass das Betrachten eines Kunstwerkes sich nicht erschöpft im verstandesmässig dirigierten Feststellen des sichtbaren Tatbestandes, dass es nicht genügt, sich klarzuwerden über das Bildthema und die verwendeten Motive. Zu dieser einseitigen und im Hinblick auf die menschliche Bedeutung der Werke am Wesentlichen vorübergehenden Auffassung haben allgemeine geistige Ursachen und durch sie auch eine bestimmte wissenschaftliche Richtung der Kunstgeschichte vieles beigetragen.

Neben dieser zeitgeschichtlich bedingten Erschwerung der Betrachtung gilt es aber noch einen weiteren Umstand in Rechnung zu stellen. Die uns aus der Vergangenheit überlieferten Kunstdenkmäler von Basel sind nicht einzig zeitlich vom modernen Beschauer getrennt. Hier gilt es vielmehr zu bedenken,

dass ***das heutige Basel nur in einem bedingten Sinne die kulturelle Tradition der Vergangenheit bewahrt hat.*** Es teilt dieses Schicksal mit vielen anderen Städten, die ebenfalls im Verlaufe des 19. Jahrhunderts durch ihr rapides Wachstum eine wesenhafte Veränderung im Aufbau ihrer städtischen Wohnbevölkerung erfahren haben. Im Jahre 1815 zählte Basel 16674 Einwohner, im Jahre 1900 waren es bereits 109810. Infolge dieser bedeutsamen materiellen Veränderung tritt der Nachwuchs der früheren städtischen Bevölkerung sowohl zahlenmässig als auch als Summe geistiger Energien in der nunmehrigen Zusammensetzung der Wohnbevölkerung als Kulturträger immer mehr zurück, und damit schwindet in demselben Masse die zur Aufrechterhaltung einer kulturellen Tradition notwendige organische Verbindung mit der örtlichen Vergangenheit. Diese durch das ganze 19. Jahrhundert das kulturelle Leben Basels charakterisierende Umorientierung ist auch heute noch im Flusse. Sie verdient deshalb besondere Beachtung, weil sie an einem entscheidenden Punkte die allgemeinen Grundlagen unseres geistigen Daseins berührt und unser Verhältnis zu den überlieferten Kunstdenkmälern von Basel mitbestimmt. Denn an Stelle der einstmaligen ***kleinstädtischen Struktur*** tritt das Wesen der ***Großstadt,*** und an Stelle der auf der Scholle geborenen und wirkenden Generationen erscheint ein Geschlecht, das seine ursprünglichen Bindungen aufgegeben hat und erst Wurzel fassen muss im neuen Boden. Und an diesem Punkte sollten wir nicht übersehen, dass es dabei um Werte geht, die wir menschlich als das Höchste schätzen, die in unserer köstlichsten Erinnerung leben: in der dankbaren Erinnerung an das, was wir von den Eltern und von der Gemeinschaft der Familie an geistigem Besitz erhalten haben. Ein Besitztum, von dem wir immer wieder verspüren, dass es zum verlässlichsten Bestand unseres Wissens und unserer Erfahrungen gehört, weil es eben festverwurzelt aus mütterlichem Boden erwachsen ist. Und weil sich für unsere und die kommende Generation ganz allgemein die Notwendigkeit ergibt, auf neuen geistigen Grundlagen das eigene Leben aufzubauen und dem Menschen wieder zu seiner Würde zu verhelfen, so ist es doppelt wichtig zu wissen, unter was für besonderen lokalen Umständen wir diese Arbeit an uns selbst zu leisten haben.

Für diese notwendige menschliche Vertiefung unserer Betrachtung genügt es nicht, einzig an die schöpferische Struktur der Kunstwerke zu erinnern, die sich jedwedem verstandesmässigen Verstehen entzieht. Ebenso wichtig ist die Besinnung auf das, was die Kunstwerke zur Entfaltung ihrer vollen Wirkung von uns verlangen: Dass wir uns nicht begnügen, diese ***Werke als Objekte*** zu kennen und für ihre Obhut zu sorgen, dass wir vielmehr darnach trachten, sie ***als geistige Werte*** zu erfassen und zu respektieren, und dass wir aus diesen menschlichen Zeugnissen der Vergangenheit erlernen, Sinn und Bedeutung künstlerischer Formung unseres eigenen Seins auch in der ***Gegenwart*** zu schätzen. Nur durch Erfüllung dieser doppelten Voraussetzung sind wir ihrer würdig und vermögen wir selbst Werte zu schaffen, die später einmal als kulturelle Werte anerkannt werden.

Die doppelte Verpflichtung erfordert noch eine weitere Abklärung unserer ***Einstellung zu den überlieferten Werten.*** Diese stammen ja aus einer uns grösstenteils organisch fremden Vergangenheit, sind nicht unser eigenes Erbteil

und darum auch nicht unsere unmittelbaren Vorbilder. Es ist nicht unsere Aufgabe, den alten Zustand dogmatisch zu konservieren und damit die Grenzen gegenüber dem heutigen zu verleugnen. Wir sollen uns nicht selbst aufgeben, um in romantischem Traume dem Vergangenen nachzuleben. Dies wären ebenso törichte Selbsttäuschungen wie der eitle Glaube, es vermöge der Mensch alles aus den eigenen Kräften seiner Zeit zu leisten, und sein Tun und Lassen vollziehe sich unabhängig von den Mächten der Tradition. Die Einstellung zur Ueberlieferung wie zur eigenen Aufgabe muss vielmehr ausgehen vom Respekt vor den bestimmenden Kräften des Ortes. Diese schufen letztlich immer wieder das Gemeinsame und alle Zeiten Verbindende, diese formten die zugewanderten Menschen nach den lokalen Bedürfnissen und verliehen ihren Werken das eigenartige Gepräge. Diese bestimmenden Kräfte des Ortes sind als lebendige Bestandteile eines schöpferischen Werdens unserem verstandesmässigen Verstehen und unserem willensmässigen Eingriffe entzogen und damit in ihrer Wirkung und Existenz ebenso geheimnisvoll wie das Werden und die innere Struktur eines Kunstwerkes. Und da alle Kultur auf dem Glauben an den Geist beruht, dessen Vorhandensein und Wirksamkeit nur erlebt, nicht aber nachgerechnet werden kann, so gibt es auch gegenüber dem geheimnisvollen Wirken des Ortes kein vernünftiges Begründen der Ursachen.

Wer guten Willens ist, bereit, sein Bestes einzusetzen für die Gesamtheit, der wird auch bald die Hilfe verspüren, die ihm aus den ***Gegebenheiten des Ortes*** zufliesst. Er wird erleben und innerlich erfassen, wie der Rhein und die Stadt zusammengehören, wie ihre Lage dem Denken und Schaffen dieser Menschen entspricht. Er wird erkennen, wie hier ein mannigfaltig angeregter Geist vernünftig klare Ziele setzt, leicht den Zugang findet zu dem Neuen, das auswärts gewachsen ist und weise abwägend das Solide wählt, um es dem Eigenen zuzufügen. Er wird sich darüber Rechenschaft geben, dass die Sauberkeit der Strassen und die Freude am eigenen Besitz, die korrekte Ueberschaubarkeit der Handlungen und die kühle Berechnung der Möglichkeiten, die nüchtern bescheidene Selbsterkenntnis und die ängstliche Zurückhaltung vor dem Gewaltsamen schliesslich immer wieder auf dieselben bestimmenden Kräfte zurückzuführen sind. Stets wurden diese Menschen und ihre Häuser und Strassen so geformt, dass sie ihrer Eigenart Ausdruck verliehen und gleichzeitig wie naturgegeben aus den Bedingungen der Landschaft erwuchsen. Die günstige Lage am Rhein hat Basel von jeher mit der Ferne verbunden, die umgebenden Hügel und Berge und die hier auslaufenden Täler haben ihm aber gleichzeitig auch eine abgesonderte Stellung auferlegt. Und so ist es durch alle Zeiten ein betontes Eigenwesen geblieben, berufen, als Sammelpunkt einem bedeutenden Verkehr zu dienen, aber immer als Glied und nicht als aktives Zentrum. Ein Punkt von allgemeiner Wichtigkeit und dennoch eine an die Gegebenheiten des Ortes und an die Eigenart der Menschen gebundene Kleinstadt. Eine Kleinstadt, die aus den Bedingungen ihres Wesens das geistige Leben lokal formte, aber auch mit dem Neuen aus der Ferne zu vereinbaren wusste, die deshalb ihren Menschen die Fähigkeit mitzugeben vermochte, am allgemeinen Geistesleben so teilzunehmen, als ob es aus den eigenen Kräften erwachsen würde. Eine Kleinstadt, die es darum auch verstanden hat, sich eine Kultur zu schaffen, in der das Eigene

dominierte und das Fremde so eingeschmolzen wurde, dass das Ganze sich jeweils als eine einmalige Leistung erwies. Dieses kulturelle Leben war seinem Wesen nach unschöpferisch und bedurfte zu seiner Entwicklung stets wieder fremder Anregungen und Träger. Darum hat die Stadt zu allen Zeiten fremde Künstler angezogen und in Dienst genommen, aber nur zur Ausnahme der Welt einen Künstler geschenkt. Was Basel selbst nach aussen zu geben vermochte, entstammte nur in den seltensten Fällen jenen schöpferischen Bereichen, aus denen das kulturelle Schaffen primär erwächst. Es waren vielmehr zur Hauptsache Erzeugnisse eines verstandesmässig praktischen Denkens. Erzeugnisse eines Wirkens, das aus subtil differenzierten geistigen Anlagen entsteht, das eine schöpferische Kultur als Nährboden benötigt und das wohl auch wieder Früchte hervorbringt, aber eben Früchte der Wissenschaft und Gelehrsamkeit, die dem Leben wohl dienen, aber selbst nicht Leben sind. Darum enthüllt jeder Blick auf die kulturelle Vergangenheit Basels ein merkwürdig gegensätzliches Bild: die vorhandenen oder einstmals vorhandenen Denkmäler zeugen zuweilen von einem nur kümmerlichen Ansatze eines kulturellen Reichtums im üblichen Sinne, gleichzeitig aber geniesst die Stadt eine angesehene Geltung dank eigener geistiger Leistungen.

Und so wie im Gesamtbilde die strotzende Fülle fehlt und nur vereinzelte Beispiele das Mitschaffen am Ausdruck des allgemeinen Zeitgeistes belegen, ebenso unterscheiden sich die einzelnen ***baslerischen Kunstwerke*** von den gleichzeitigen auswärtigen Leistungen durch ihre Schlichtheit und Zurückhaltung. Ihr Ausdruck ist zuweilen karg, aber nicht ärmlich, stets gestrafft durch eine ihrer eigenwilligen Absichten bewussten Formung und veredelt durch die Auswirkung eines kultivierten Geschmackes. Diese Merkmale erhalten ihre entscheidende Deutung durch die Tatsache, dass in allen Zügen der schöpferische Wille sich bekundet, eine Idee durch menschliches Fühlen und Denken sinnvoll zu veranschaulichen, einen vor allem geistigen Wert zu schaffen. Und dieses Erfülltsein von eigenem Ausdruckverlangen und die Sicherheit seiner Gestaltung verleihen dem Münster, den spätgotischen Holzbildwerken und dem Stadtbild unserer Strassen und Plätze jenes eigenartige Gepräge und jene innere Selbständigkeit, die alles Baslerische kennzeichnen.

Mögen dabei unter Umständen die Motive der Formung von auswärts stammen, mag der äussere Stil noch so deutlich seine Uebereinstimmung mit dem gleichzeitigen Schaffen an anderen Orten erweisen, mag das Werk die individuelle Arbeit einer ausgeprägten fremden Persönlichkeit sein, für die Charakterisierung der kulturellen Verhältnisse Basels sind solche Erwägungen nicht massgeblich. Denn ***Kultur*** bedeutet nicht schöpferisches Gestalten um des originellen, einmaligen Wertes willen, sondern Vergeistigung und Verlebendigung aller gegebenen Kräfte um des Menschen willen. Ob der Ausdruck eindeutig und überzeugend klar den geistigen Gehalt präsentiert, ob das Werk Mittel und Zeugnis einer Beseelung und Vertiefung des Daseins ist, darum geht schliesslich der Entscheid. Aber damit ist nur nach einer Seite hin der Tatbestand präzisiert. Für die Erfassung des Ganzen einer kulturellen Erscheinung genügt nicht die Betrachtung der sichtbaren Erzeugnisse. Jedes Werk erwächst vielmehr aus dem Bedürfnis der Menschen und bedarf zu seiner Wirkung wiederum der

Menschen. Gerade weil es sich bei der Kultur um die geistige Erscheinungsform der Gemeinschaft handelt, liegt der Nachdruck auf dem allgemein vorhandenen Sinn für den Wert des Geformten und auf dem Verständnis für die vergeistigte Formulierung, also auf der geistigen Beschaffenheit des „Auftraggebers". Darum kann auch der menschliche und der ästhetische Wert eines Kunstwerkes nicht aus einer einseitigen passiven Betrachtung erwachsen, sondern einzig aus einem lebendigen Erfassen des ganzen Wirkungsbereiches, indem eben der heutige Beschauer als Mensch, als Suchender und Empfangender, an die Stelle des ursprünglichen Betrachters tritt. In dieser Bereitschaft zur Hingabe an die geistige Ausdruckskraft und zum Ergriffenwerden durch das Wunder der künstlerischen Gestaltung liegt der Schlüssel zur eigenen Vertiefung. Kultur im weitesten menschlichen Sinne ist kein Zufallsgeschenk, das den einen beschieden und den anderen vorenthalten wird. Ihre Voraussetzungen sind vielmehr allen gegeben, und alle haben die Möglichkeit, durch den Einsatz ihres Willens das Leben zu veredeln und durch bewusstes Einstehen für die geistige Formung sich selbst und die Gemeinschaft zu disziplinieren und kultivieren. Kultur bedeutet stets Begrenzen und Ueberwinden ursprünglich ungebundener Kräfte, erwächst als Tat aus einer geistigen Einsicht und kann nur gedeihen, wenn das Gewissen für die Bedeutung der geistigen Werte wach bleibt.

In diesem Sinne sollten wir den Kunstdenkmälern von Basel begegnen und uns von ihnen beschenken lassen. Dazu braucht es kein besonderes Wissen, und es gilt auch nicht der entschuldigende Hinweis auf das eigene Unverständnis in künstlerischen Dingen. Was es braucht, sollte auch für den heutigen Menschen eine Selbstverständlichkeit bedeuten: Interesse für den geistigen Ausdruck und Respekt vor der menschlichen Leistung. Ueber die Schwierigkeiten vermag die Erfahrung moderner Kultur hinwegzuhelfen durch Beseitigung der Vorurteile gegenüber dem Fremdartigen und durch Ueberwindung der individuellen Grenzen des Geschmackes. Der Entschluss und die Verantwortung liegen aber beim Einzelnen.

Die vor- und frühgeschichtlichen Werke.

Es gehört zu den stolzen Absichten der modernen, geschichtlich denkenden Kultur, das gesamte menschliche Schaffen in die Betrachtung einzubeziehen, um aus den sorgfältig gesammelten Beispielen eine Vorstellung zu gewinnen von den mannigfaltigen Möglichkeiten geistiger Lebensgestaltung. Ein Rückblick auf die europäische Geistesgeschichte der letzten Jahrhunderte lässt erkennen, wie diese Neigung aus interessanten Wandlungen der Einstellung und des Verfahrens schliesslich ihre heutige Orientierung gewonnen hat, wie allmählich an Stelle der äussere Tatsachen vermerkenden Polyhistorie das Erfassen des inneren organischen Wesens der Erscheinungen tritt, und wie das Bemühen immer deutlicher sich darauf richtet, der eigenen Einsicht die ganze Welt, von den frühesten bekannten Zeugnissen aus der Nähe und Ferne bis heute, seelisch zu erschliessen. Der ursprüngliche naive Glaube an eine in ihren Zielen bekannte und alle Menschen gleichmässig umfassende fortschrittliche Entwicklung musste dabei der Erkenntnis weichen, dass dem menschlichen Denken das ordnende Prinzip zur einheitlichen Deutung verschlossen bleibt und dass es sich einzig darum handeln kann, die verschiedenen Erscheinungen in ihrem besonderen Wesen kennenzulernen. Es mag diese skeptische Haltung ein Zeichen unserer Aufsplitterung sein, im tröstlichen Sinne entscheidend für unsere Situation ist aber doch die Tatsache, dass sie dennoch aus dem Glauben erwächst an die Verbundenheit und gleiche Stellung aller Menschen auf der Erde. So gehört unser Interesse letztlich allen Epochen und allen Völkern, und der Titel jenes chinesischen Romans aus dem Beginn der Ming-Zeit (1386—1643): „Alle Menschen sind Brüder" ist eine Gewähr dafür, dass dieses Streben nicht vereinzelt dasteht. Dieses grosse Blickfeld mahnt indessen auch zur Bescheidenheit. Unsere eigene Existenz ist damit verglichen nur ein winziger Punkt und die eigene Gegenwart nur ein vorübergehender Augenblick.

Das Bleibende und Verbindende aller Epochen und Völker liegt in dem gefühlsmässig erfassbaren Ausdruck des Menschlichen. Mögen Erscheinung, Sprache und Sitten sich ändern, mögen Form und Ziele des Denkens verschieden sich äussern, so bleibt doch immer die Verständigung durch das Gefühl bewahrt. Dem seelischen Mitempfinden offenbart sich als Ahnung der Einblick in fremde Bereiche des Bewusstseins, deren Ausdeutung vielleicht für immer verschlossen ist. Und dem Miterleben vorbehalten ist das Erfassen des schöpferischen Ganzen, dessen Geheimnis auf keinem anderen Wege nahezukommen wäre.

Dieser universalen Weisheit bedarf es auch gegenüber den vor- und frühgeschichtlichen Zeugnissen der eigenen lokalen Vergangenheit. Denn auch hier ist der Umfang der wissensmässigen Ueberlieferung und tatsächlichen Feststellung bescheiden, die Deutung zuweilen fraglich, das Menschliche aber immer fasslich.

Die frühesten Zeugnisse menschlicher Wirksamkeit und Siedelung auf Stadtboden bietet nach heutigem Wissen der 1858 beim ehemaligen Hirtenturm in der Nähe der Elisabethenschanze zutage geförderte bronzezeitliche Sammelfund. Unter den Werkzeugen, Waffen und Schmucksachen, die alle etwa der Zeit um 1000 v. Chr. angehören und heute im Historischen Museum aufbewahrt werden, verdient eine ***Armspange*** aus Bronze unsere besondere Aufmerksamkeit. Ihre künstlerische Form wird durch zwei Merkmale charakterisiert: Die Spange ist plastisch massiv gebildet in einfacher, nach aussen vorgewölbter Rundung, und diese körperhaft greifbare Gestalt trägt als Schmuck eine lineare Verzierung auf der Oberfläche. Die regelmässig angeordnete Musterung zeigt verschiedene Motive, und die Gesamtform des Ornamentes beruht auf dem kombinierten Zusammenfügen gleicher Teile in der Breite und verschiedenartiger in der Längsrichtung. Dieser flächige Schmuck findet seine Begrenzung und seinen Halt in der plastischen Form der Spange, und damit präsentiert das Werk eine aus den gegensätzlichen Kräften der körperhaften und flächenmässigen Gestaltung erwachsende künstlerische Einheit. Das darin bekundete Denken liebt einfache Ordnungen, vor allem die leicht überschaubare Abfolge unter sich klar abgetrennter Motive, und auch hier ist wiederum die Gegensätzlichkeit der Neigungen bezeichnend: Der Vereinzelung der Motive steht der unendliche Lauf der Wiederholung und Abfolge entgegen, das Ruhende und das Wachsende, das Abgegrenzte und das Verbindende wechseln miteinander ab, und so wird das geistig streng durchgeformte abstrakte Ornament zum spielerisch leichten Schmuck des Ganzen, aus den scheinbar einfachen Gegebenheiten erwächst eine raffinierte Wirkung. Dieser sichtbare künstlerische Tatbestand vermittelt somit auch einen kulturgeschichtlich interessanten Aufschluss über die nach Rasse und Herkunft unbekannten Besitzer und Verfertiger der Werke. Sie gehören zu jener Bevölkerung Alt-Europas, die vor der Einwanderung der Kelten hier sesshaft gewesen ist und Ackerbau und Viehzucht betrieb. Nach ihrem künstlerischen Ausdrucke zu schliessen, war es diesen Menschen gegeben, das Material in überlegener Weise sich dienstbar zu machen und die von der naiven Schmuckfreude gestellte Aufgabe in kultivierter, abstrakt vergeistigter Form zu lösen. Angesichts solcher Merkmale der bronzezeitlichen Kunst verbietet sich deren Charakterisierung als Leistung primitiver Menschen, denn dieses Wort erweckt allzuleicht irrtümliche Vorstellungen und verwischt das allein entscheidende Bild der geistigen Struktur.

Die nächste bedeutsame Feststellung erlauben die seit 1911 in der Gegend der ehemaligen Gasfabrik durchgeführten Ausgrabungen. Hier befand sich nach Aussage der Funde im 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. eine keltische Siedelung, die von ihren letzten Bewohnern offensichtlich aus eigenem Entschlusse aufgegeben worden ist. Daraus wurde gefolgert, dass es sich um eine Siedelung der damals in der Gegend um Basel ansässigen Rauriker handeln müsse, die im

Jahre 58 v. Chr. verlassen wurde, als sich der Stamm dem Auszug der Helvetier nach Gallien anschloss. Unter den Funden sind Gegenstände aus Bronze und Eisen nur spärlich vertreten. Ein Bronzemesser mit menschlichem Kopf als Griffende ist als gallische Arbeit künstlerisch beachtenswert. Weitaus zahlreicher sind die ***Keramik-Fragmente.*** Die Scherben stammen von mannigfachen Gefässtypen, die überdies drei nach ihrer Herkunft verschiedenen Gattungen angehören, wovon eine als einheimische Arbeit gelten darf, während die zweite importierte Ware aus dem Haeduerlande umfasst und die dritte italischen Ursprungs ist. Dies ergibt im Zusammenhange mit den durch die Ausgrabungen bekanntgewordenen allgemeinen Lebensbedingungen der dorfartigen Siedelung auch eine anschauliche Vorstellung von den kulturellen Verhältnissen der Bewohner. Denn das Vorkommen der verschiedenen Keramik-Gattungen nebeneinander erlaubt den Nachweis ausgedehnter Handelsbeziehungen mit fremden Orten — man vermutet in der Siedelung einen Umschlagplatz für den Export südlicher Weine — und lässt zudem erkennen, dass die importierten Haeduer Gefässe neben der einheimischen Ware dem eigenen Gebrauche dienten. Diese Sitte hatte sich wohl deshalb eingebürgert, weil die Haeduer Gefässe sich der einheimischen Arbeit überlegen erwiesen durch ihre wirksamere formale Durchbildung. Neben den elegant geformten und durch die Bemalung rhythmisch belebten südgallischen Schalen und Krügen erscheinen die einheimischen Objekte zunächst tatsächlich als schwerfällige Gebilde. Es fehlt ihrem Umriss und der Oberfläche der Wandung jene präzise Spannung, welche die Haeduer Arbeiten flüssig und leicht formt und ihnen zugleich den sicheren Ausdruck verleiht. Sie besitzen auch nicht die prickelnde Mannigfaltigkeit im motivischen Aufbau, die Freude an der Verbindung gegensätzlicher Wirkungen ist ihnen fremd, wie überhaupt der Sinn für zugespitzte Formulierungen. Allein man darf aus solchen Vergleichen nicht vorschnell ein Qualitätsurteil ableiten. Denn hinter diesen festgestellten Unterschieden können sich auch eine andere Wesensart und eigenwillige Absichten verbergen. Und das scheint hier der Fall zu sein. Sowohl die von Hand geformten und für den alltäglichen Hausgebrauch bestimmten Gefässe wie die auf der Drehscheibe hergestellten, sorgfältig geglätteten und geschwärzten Näpfe, Schüsseln, Schalen, Töpfe, Krüge und Tonnen zeigen dieselbe Neigung zu weicher Formung, in der das Körperhaft-Massige und der ruhige Verlauf der Konturen und Wölbungen die Wirkung bestimmen. Bei den von Hand geformten bleibt es freilich beim blossen Andeuten dieses Grundgefühles, bei den anderen dagegen ist das Breit-Gerundete, Währschaft-Solide und der ruhige Ausgleich aller Kräfte in künstlerisch kultiviert schlichter Form vereinigt. Und so wird man also beim Vergleich mit den Haeduer Werken diese Schlichtheit und Schwere nicht als Nachteil und Folge der weniger gewandten und sorgfältigen Technik deuten dürfen. Die damit bekundete Verschiedenheit ist vielmehr der eigene Ausdruck eines Naturells, das zwar in den allgemeinen Zügen dem südgallischen Wesen verwandt erscheint, aber anstatt für das Leichte und Elegante eine Vorliebe für das Ruhig-Einfache besitzt. Erst nach dieser Präzisierung stellt sich die Frage nach der Bewertung der künstlerisch-kulturellen Veranlagung der Menschen. Dass ihnen die Freude am Schöngeformten zu eigen war, dafür zeugen neben den eigenen Arbeiten

die importierten Gefässe, und dass diese Freude nicht einzig Ausdruck der naiven Lust für das Fremdartige bedeutet, dafür bietet ein scheinbar geringfügiger, bei der Ausgrabung sorgfältig festgestellter Einzelzug interessanten Aufschluss: Einzelne als Halsstücke bestimmbare Scherben der von Hand geformten einheimischen Ware sind auf der Aussen- und Innenseite mit Glimmer- oder Quarzsand abgerieben. Die in den noch feuchten Lehm eingepressten Sandkörner ergeben eine golden oder weißschimmernde Patina in diskret zarter Tönung. Solche fein abgestimmten Wirkungen an im übrigen unauffälligen Objekten sind stets ein Hinweis auf eine intensive Durchdringung des Bewusstseins mit künstlerischen Bedürfnissen und damit auch ein genügend deutlicher Beweis für die kultivierte Art der Menschen. Mag ihr Schicksal schliesslich unbekannt bleiben, die menschliche Gesinnung dieser keltischen Siedler bei Basel ist uns vertraut durch die Sprache ihrer Kunstwerke, die in bescheidenen Scherben dem Boden wieder entnommen worden sind.

Wie bereits erwähnt, steht die Aufgabe dieser Siedelung vermutlich in direktem Zusammenhang mit dem Auszug der Helvetier nach Gallien. Das Leben ihrer Menschen berührt also wenigstens die Peripherie der lokalen geschichtlichen Ueberlieferung. Aehnlich verhält es sich mit einer in Spuren bis etwa zum Jahre 30 v. Chr. nachgewiesenen keltischen Niederlassung im gegenübergelegenen Klybeckareal. Die dritte, an verschiedenen Orten auf dem Münsterhügel festgestellte keltische Spät-La Tène-Siedelung aber ist unmittelbar verbunden mit der eigentlichen Geschichte Basels und mit den organischen Voraussetzungen des heutigen Stadtbildes. Auch hier wurden Reste menschlicher Wohnungen gefunden. Von entscheidender Bedeutung aber erweist sich die Tatsache, dass zu verschiedenen Malen im Verlauf des rheinseitigen Armes der Rittergasse und hinter der nördlichen Front der Bäumleingasse ein ehemaliger ***Graben*** angeschnitten worden ist. Vom Rheinbord herkommend, erstreckte er sich bis zum Steilhang des Münsterhügels gegen die Freiestrasse, besass eine Tiefe von 5 m und oben eine Breite von 20 m. Seine Anlage verwehrt den einzigen natürlichen Zugang zum Münsterhügel und beweist das Vorhandensein eines grossausgebauten und besiedelten Schutzraumes. Solche Bauten gehören zum regelmässigen Bilde gallischer Stämme. Caesar bezeugt für die benachbarten Helvetier, dass sie vor ihrem Auszuge nicht weniger als 12 befestigte Siedelungen verbrannt hätten. Der Graben vom Rheinbord bis zum Steilhang an der oberen Freiestrasse ist also höchstwahrscheinlich der erhaltene Bestandteil einer befestigten Siedelung (oppidum) der Rauriker, und damit hätten die Kelten den bestimmenden Kern für die Entwicklung der späteren Stadtanlage gefunden und ausgebildet. Auch die Tatsache, dass sich die Römer alsbald nach ihrem Eindringen in unsere Gegend auf dem Münsterhügel festsetzten und diesen in der Spätzeit mit einer Mauer als Befestigung ausbauten, spricht für die Annahme des keltischen Ursprunges. Denn überall, wo es sich für ihre militärischen und zivilisatorischen Bedürfnisse als zweckmässig erwies, haben die Römer die bereits vorhandenen und günstig gelegenen Siedelungsorte übernommen und weiter ausgebaut. Dieser kulturgeschichtlich interessante Tatbestand enthält aber auch wichtige Aufschlüsse über die künstlerisch-städtebauliche Struktur des Altstadtbildes auf dem Münsterhügel. Als

Nachwirkung der keltischen Siedelung ist einzig die Bevorzugung ihrer Lage lebendig erhalten geblieben. Die Erinnerung an die ursprünglichen Dispositionen ist dagegen im Bilde der heutigen Strassen und Plätze völlig verschwunden. An deren Stelle trat die städtebauliche Planung der Römer. Sie ist in wesentlichen Zügen noch in der jetzigen Bebauung erkennbar und also durch alle nachfolgenden Jahrhunderte in bestimmtem Sinne wirksam geblieben. Diese wertvolle, Gottlieb Burckhardt zu verdankende Feststellung soll indessen in ihren Konsequenzen erst bei der Betrachtung des Stadtbildes herangezogen werden. Hier genügt ihre Erwähnung und der Schluss, dass die Römer in bedeutsamer Weise mitgeholfen haben, das geistige Bild der Stadt zu bestimmen.

Die übrigen erhaltenen römischen Spuren treten demgegenüber als bescheidene Provinzleistungen zurück. Weder die Fragmente des aus dem 2. Jahrhundert stammenden und nachträglich als Baumaterial in der spätrömischen Castrum-Mauer verwendeten Kriegerreliefs noch die Reste der übrigen Grabmäler sind künstlerisch besonders beachtenswerte Objekte. Wichtiger im Zusammenhang unserer Betrachtung ist die 1928 an der Bäumleingasse gefundene ***Schüssel in Terra sigillata.*** Sie entstammt nach ihrer Formung und den Motiven einem von den keltischen Keramikbeispielen völlig verschiedenen künstlerischen Denken. Alles ist gestrafft und aufeinander bezogen: Der Aufbau nach unserem Empfinden logisch geordnet, das Einzelne klar und sinngemäss abgesetzt, Gefässform und Dekoration organisch vereinheitlicht. Fuss, Bauchung und Rand sind in ihrer tektonischen Funktion erfasst und dargestellt. Alles ist Ausdruck der bewusst gewordenen inneren Struktur, verbildlicht eine geistig formulierte Gesetzlichkeit. Nichts ist dem Zufall überlassen, überall verspürt man die Wirkung der übergeordneten höheren Einheit des disponierenden Denkens. Alles ist notwendig und bedingt, sehr zum Unterschiede gegenüber den gallischen Formen, die zuweilen wie von einer geheimnisvollen Kraft gebläht erscheinen und in ihrer Weichheit den Reichtum des Unbestimmten bewahren. An Stelle des triebhaften, traditionellen Normen folgenden Gestaltens tritt der überlegte Entschluss, das eindeutig auf das vorgefasste Ziel fixierte Streben. Diese in der Formung sichtbar werdenden Absichten und Eigenarten gehören zu den Wesenszügen des neuen Denkens, das mit den Römern in unsere Gegend gelangte. Es ist die Geistigkeit der antiken Hochkultur.

Unsere Terra sigillata-Schale ist kein Werk der grossen Kunst, keine für sich bedeutende Leistung, und weil ohne Töpfermarke auch nicht von besonderer antiquarischer Wichtigkeit. Dennoch danken wir ihr mannigfaltige Einblicke in die damaligen Verhältnisse. Schon die Bezeichnung ihrer Gattung erinnert an die kulturgeschichtlich interessante Verpflanzung arretinischer Töpfertechnik in die rheinischen Provinzen, und diese Technik selbst ist wiederum ein charakteristisches Merkmal für die römische Umstellung des künstlerisch handwerklichen Schaffens auf serienmässige Massenproduktion. Das einzelne Gefäss, ursprünglich von Hand geformt, später auf der Drehscheibe unter Verwendung einer Schablone hergestellt, wird nunmehr aus fertigen Hohlformen durch Hineinpressen von feuchtem Ton gewonnen. Auch die Dekoration entsteht in demselben Arbeitsgang, indem man auf der Innenseite der Hohlform mit

Formstempeln das entsprechende Negativ anbrachte und auf diese Weise mit einer einmaligen Leistung die Möglichkeit zu beliebiger Wiederholung schuf. Damit aber sind Möglichkeiten geboten, die eine besondere innere Einstellung voraussetzen. Denn das Kennzeichnende liegt nicht in der Massenproduktion allein. Schwierigkeiten der Materialbeschaffung können z. B. auch bei naturvölkischen Verbänden zu einer Konzentration der Herstellung auf bestimmte Orte und dementsprechend zum handelsmässigen Vertrieb der Ware führen. Entscheidend ist, dass die Römer ähnlich wie die Chinesen aus inneren Gründen ihrer Kultur zu einer derartigen Organisation bestimmter Zweige des Kunsthandwerkes gelangt sind. Ausschlaggebend war der Wille, im ganzen Reiche den gewohnten Ausdruck der eigenen Lebensformen vorzufinden, überall die beherrschende und in allem vorbildliche Macht des römischen Geistes zu zeigen, jedwede Art zur Respektierung des verbindenden Gesetzes zu erziehen. Das hatte zur Folge, dass in allen Aesten des kulturellen Lebens sich eine schematisierende Vereinheitlichung bemerkbar machte, die über Rom hinaus auch die schöpferischen Kräfte der unterworfenen Völker ergriff und überpersönlich formte. Das sinngemässe Ergebnis war der Wegfall aller Rassenunterschiede, die Ueberwindung des Besonderen zu Gunsten des Gemeinsamen, und so ist es schliesslich gleichgültig, wer die Stempelform der Terra sigillata-Schale geschaffen und wer den Ton hineingepresst hat, wer sie später besass und gebrauchte, weil alle von demselben Geiste erfüllt gewesen sind.

Die solcherweise in Europa, Nordafrika und Kleinasien gewachsene spätantike Kultur wird immer ein imposantes Beispiel menschlicher Vernunft bleiben. Als sie schliesslich unter dem Ansturm der neu aufgeschlossenen fremden Kräfte zerbrach, da verschwanden wohl alle jene Elemente, welche dem Lebenswillen der nunmehr herrschenden Schicht widersprachen, im übrigen aber blieb mit dem Orte die einstmalige Tradition verbunden und bestimmte auch fürderhin in irgendeiner Form die Gestaltung der Verhältnisse.

Das Schicksal des römischen Basels ist zunächst ungewiss. Es bleibt fraglich, ob die in der Spätzeit mit einer Mauer geschützte Siedelung auf dem Burghügel zerstört oder belassen und allmählich einem neu entstehenden Verbande eingegliedert worden ist. Jedenfalls lehren die Bodenfunde, dass bereits während der römischen Herrschaft sich die Alamannen im heutigen Stadtgebiet festgesetzt hatten. 1915 stiess man bei Strassenarbeiten an der Schwarzwaldallee auf ein alamannisches Gräberfeld, dessen Entstehung durch die gefundenen römischen Münzen in die Zeit von der Mitte des 4. bis in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts datiert werden kann. Die Grabbeigaben, insbesondere der reiche *Silberschatz*, vermitteln eine deutliche Vorstellung von der geistigen Art dieser frühesten alamannischen Siedler. Die als Gebrauchsstücke zur Kleidung gehörigen und den Toten in das Grab mitgegebenen Fibeln (Schliessnadeln), Gürtelschnallen und Haarnadeln sind aus kostbarem Material angefertigt und reich geformt. In ihrem Charakter berühren sie uns fremdartig. Die Gestalt ist klobig-handfest, massiv und schwer in den Bestandteilen wie in der Formung. Das Ganze erscheint zusammengesetzt aus einfachen, in der Fläche gedachten und linear gestalteten Grundformen. Verbindende Uebergänge fehlen. Die Gesamtform entwickelt sich also nicht in unserem Sinne organisch wachsend,

sondern entsteht gleichsam aus der Addition der kontrastierenden einzelnen Teile, und dementsprechend beruht auch die künstlerische Wirkung auf dem schlichten Gegeneinandersetzen der einzelnen Motive. In diesem eigenartigen, den Wert des Einzelnen voranstellenden Zusammensetzen wirkt dieselbe, auch dem heutigen naturvölkischen Schaffen eigentümliche künstlerisch-schöpferische Triebkraft. Damit übereinstimmend ist auch der Charakter der Ornamentik. Jede Form entsteht durch Kerbschnitt oder Ritztechnik als Liniengebilde. Mannigfaltig sind die Muster: gerade Linien, Zickzackbänder, Punktreihen, konzentrische Kreise, Spiralen, fortlaufende Rundungen und schachbrettartige Motive wechseln miteinander ab. Jedes Motiv ist einzeln eingebunden in die flächige Begrenzung der Teilform, deren Wert damit gleichzeitig gesteigert wird, besitzt einen festen Halt und vereinigt sich mit den anderen zu einer klar geordneten Abfolge. Es gehört weiterhin zur sinnvollen Einheit des Ganzen, dass die dicht gedrängt die Oberfläche bedeckenden Ornamente in ihrer abstrakten Struktur der Form des Objektes entsprechen. Und es entsteht so letztlich durch die sichere Disposition der Ornamente eine zum Kunstwerk gewordene Zweckform. Der eigenartige Reiz liegt im Zusammenspiel der Oberflächenwirkung mit der magischen Ausdruckskraft des Metalles. Wie sehr dies einer bestimmten künstlerischen Absicht entspricht, ergibt sich aus dem Vergleich einer alamannischen Fibel mit einer römischen. Beiden gemeinsam ist die zweckdienliche Formung, aber wie verschiedenartig ist die jeweilige Lösung! In körperhafter, die drei Dimensionen klar disponierender Weise erfolgt in logischer Ordnung der Aufbau der römischen Fibel. Die Teile wie das Ganze sind sachlich präzis und künstlerisch betont einheitlich durchgeformt. Aus allem verspürt man die Wirkung des vernünftig-überlegenen, vom Naiv-Ursprünglichen distanzierten Denkens, das nicht andeuten, sondern präzisieren will und sein Genügen findet im gewandt konkreten Formulieren. Demgegenüber erscheint beim alamannischen Stück die zweckdienliche Dreiteilung in Kopfstück, Bogen und Zunge phantastisch ausgedeutet, die Zweckbestimmung durch das geistig wirksame Spiel der Zierformen verdeckt, und an Stelle der zusammenfassenden römischen Körperlichkeit tritt die Fläche als vereinheitlichender Faktor.

Der alamannische Silberschatz von der Schwarzwaldallee zeigt einen auffallenden Reichtum an Fibelformen. Der allgemeine frühgeschichtliche Fibeltypus erscheint hier in verschiedenen Sonderformen, die vermutlich auf einzelne Stämme oder Gegenden zurückzuführen sind. Wie weit dies für die damalige Zeit noch zutrifft, wie gross demzufolge der Anteil der importierten Stücke ist, und in welchem Umfange andererseits die verpflanzten Typen an anderen Orten ebenfalls hergestellt wurden, lässt sich nicht mehr feststellen. Wesentlicher ist die Tatsache, dass die damaligen Besitzer die mannigfaltigen Formen hinnahmen, was wiederum vermuten lässt, dass sie die Verschiedenartigkeit zu schätzen wussten. Vermittelt somit der Formenreichtum eine Vorstellung von der allgemeinen geistigen Regsamkeit, so bezeugen andererseits die verschiedenen Fibeln das kultivierte Bedürfnis nach ausgesuchtem wertvollem Schmuck. Aehnliche Feststellungen erlauben die 1933 und 1934 in Kleinhüningen gemachten Ausgrabungen, die zur Freilegung von über 180 Gräbern führten und den

Einheimische gallische Keramik

Importierte Haeduer Keramik

Funde auf dem Areal der ehemaligen Gasfabrik

Historisches Museum Basel

Alamannische Bodenfunde:

Schwarzwaldallee
(ehemaliger Gotterbarmweg)

Kleinhüningen

Kleinhüningen

Kleinhüningen

Kleinhüningen

Schwarzwaldallee
(ehemaliger Gotterbarmweg)

Historisches Museum Basel

bisher bedeutendsten alamannischen Fund aus dem Stadtgebiet darstellen. Unter den zahlreichen Grabbeigaben treten hier besonders die ***Goldarbeiten*** hervor. Es sind nur wenige Stücke. Die Kostbarkeit des Materials und die sorgsame Formung charakterisieren sie als wertvolles und offenbar auch seltenes Besitztum. Durch die Verwendung von Almandin-Steinen sind sie überdies als burgundische Arbeiten gekennzeichnet. Die Seltenheit und fremde Herkunft erhöhen aber nicht allein ihre antiquarische Bedeutung. Gegenüber den anderen Fibeln aus Kleinhüningen und von der Schwarzwaldallee sind Unterschiede zu bemerken, die auf neuartige Wesenszüge hinweisen. Ihren eigenen künstlerischen Ausdruck haben sie zum Beispiel in den grossen Fibeln gefunden. Diesen ist wohl auch die massive Schwere eigentümlich, im übrigen aber sind sie körperhaft geformt und der Aufbau in den drei Dimensionen ist einheitlich entwickelt, so dass eine geschlossene plastische Grundform entsteht. Durch die Verwendung von farbigen Steinen in Goldfassung erhält die körperhafte Gestalt in der Frontseite zugleich eine malerische, flächenmässige Wirkung. Die Komposition vereinigt also verschiedenartige Kräfte und nimmt eine besondere Stellung ein zwischen den einzeln gesehenen flächenhaften Formen der naturvölkischen Kunst und den zusammengefassten körperhaften der antiken Hochkultur. Diese Mischung ist das Ergebnis einer intensiven Berührung der beiden Kulturkreise, und das Beispiel ergänzt sinngemäss das historisch überlieferte Bild vom Schicksal der frühzeitig romanisierten Burgunder. Die ungebrochene Kraft des künstlerischen Ausdruckes beweist deutlich, dass die Wandlung des Wesens sich organisch vollzog. Denn die neue Form beruht auf der Erkenntnis und selbständigen Verwendung überlegener Möglichkeiten der Disposition und unterscheidet sich vom römischen Vorbild durch die Bewahrung der ursprünglichen, naiv-spannungslosen Schwere des eigenen Wesens, sowohl im Körper wie im Umriss und in der Aufteilung der Fläche. Die geheimsten Regungen aber offenbart die vornehme, kraftvoll bemessene Pracht der leuchtenden Steine in Verbindung mit der klaren Ordnung der rahmenden und den Aufbau bildenden zierlichen Linien der Goldfassung. In eigenartiger Weise spielen hier ineinander die ursprüngliche Freude am Farbig-Lebendigen und am kostbaren Material und der seiner geistigen Absichten bewusste formende Wille. Und darum besitzt das Neue neben seiner überlegenen Einheit auch die archaische Einfachheit des Erstmaligen, die im Vergleich zu dem raffinierten Reichtum der Silberfibeln geradezu schwerfällig wirken müsste ohne die durchgehende schlichte Klarheit der Struktur. Und noch etwas zeichnet das Neue aus: Es ist kein Spätling einer Mischkultur, sondern der Beginn jener Entwicklung, die im Frühmittelalter unter der Herrschaft der Merowinger zum Ausdruck des abendländischen Wesens führte.

In diesen allmählichen Uebergang von den naturvölkischen Lebensformen zu den archaischen der abendländischen Kultur gehört auch das zeitlich späteste, 1931/32 freigelegte ***alamannische Gräberfeld am Bernerring.*** Durch eine ostgotische Silbermünze aus der Mitte des 6. Jahrhunderts ist die Benützung der Grabstätte bis zu dieser Zeit gesichert. Die Zusammensetzung der Grabbeigaben ergibt ein von den übrigen Fundstellen verschiedenes Bild: Die Schmuckstücke aus kostbarem Metall treten zurück, statt dessen überwiegen

nunmehr eigentliche Gebrauchsstücke, wie Messer, Nähnadeln, Scheren und Spinnwirtel in den Frauengräbern, Spatha (germanisches Langschwert), Schild, Messer in den Männergräbern. Auch Keramik wurde den Toten mitgegeben. Dabei handelt es sich nicht um einen blossen Wechsel der Sitten, die entscheidende Veränderung scheint aus anderen Lebensformen erwachsen zu sein. Darauf deutet ebenso der verschiedene Charakter der Schmuckstücke. Beliebt sind jetzt Halsketten aus Glasperlen, die in ihrer bunten Reihung die rustikale Freude an frischen und einfachen Farbwirkungen verraten und durch die schlichte Feinheit der Bestandteile das primitive Gepräge aufwiegen. Die Vorstellung von der Wesensart der Siedler wird vervollständigt durch die gefundenen Glasgefässe, die Reste eines bronzenen Beschlagbleches von einer Holzkassette und die Fassung eines Holzeimers. Die künstlerische Formung strebt hier nach neuen Wirkungen: Regelmässige Teile werden einer Gesamterscheinung untergeordnet als dienende Glieder der Struktur und Dekoration. Diese Vereinheitlichung gehört zum schöpferischen Ausdruck eines disponierenden Denkens, dessen Schönheitsideal sprechend und dessen Gesetzlichkeit der modernen Vernunft zugänglich geblieben sind über alle trennenden Züge hinweg. Darin bekundet sich das Verbindende der abendländischen Kultur. Aber wiederum sind es Zeugnisse von Menschen, die einstmals in unserer Gegend lebten, hier wirkten und ihr Dasein erfüllten, ohne andere Spuren zu hinterlassen als die Wertschätzung für die Gegenstände des Alltages und für den irdischen Schmuck ihrer Erscheinung. Nirgends ist der Wille zu verspüren, die Einrichtungen und Verhältnisse der eigenen Gegenwart für die Zukunft bestimmend festzulegen und zu überliefern. Ihr Tun und Lassen wurde nicht geschichtlich, dem äusseren Leben fehlt die monumentale Erinnerung. Dennoch spricht aus ihrem Werden, Sein und Vergehen die Grösse des menschlichen Schicksals. Winzig ist seine Bedeutung in der Ueberlieferung der Welt, und doch war es unendlich reich und vom Wunderbaren erfüllt. Seine Kraft drang nicht nach aussen, denn das Ziel lag in der Verinnerlichung des schlichten Ablaufs des Geschehens.

Frühmittelalterliches Kapitell

Historisches Museum Basel

Die goldene Altartafel

Paris, Musée Cluny

Das bischöfliche Basel des Früh- und Hochmittelalters.

Die geschichtliche Ueberlieferung Basels beginnt mit der Ausbreitung des Christentums. Diese lokalgeschichtliche Tatsache ist das getreue Widerspiel der allgemeinen europäischen Verhältnisse. Wie überall in den Ländern ausserhalb des eigentlich griechisch-römischen Lebensbereiches erwuchs auch hier erst aus den gemeinsamen neuen religiösen Grundlagen ein Bestandteil der abendländischen Kultur, der durch seine Interessen über Zeit und Ort hinausstrebte, und dessen Spuren Etappen sind in einer bis zur Gegenwart reichenden Entwicklung. Die solchermassen durch historisches Wissen gesicherte Verbindung mit der Vergangenheit setzt freilich nur allmählich und lückenhaft ein. Von der erstmaligen Erwähnung Basels als Bischofssitz in den Notitia Galliarum zu Beginn des 5. Jahrhunderts bis zu den Zeugnissen aus dem 11. Jahrhundert, welche erstmals eine wirklich greifbare und umfassende Vorstellung vom städtischen Leben erlauben, verstreicht eine lange, einzig mit spärlichen Anhaltspunkten ausgestattete Zeit. Die auf schriftlichen Quellen fussende Geschichtsschreibung Basels wird sich infolgedessen mit der Feststellung Rudolf Wackernagels begnügen müssen: „Die Geschichte der Stadt Basel, als das bewusste und eigenartige Leben eines ausgebildeten Individuums verstanden, wird erst spät erkennbar und darstellbar."

Allein die lokale Vergangenheit bietet in den erhaltenen Kunstwerken noch andere, nicht weniger wichtige Aufschlussmöglichkeiten über die ehemaligen Lebensverhältnisse. Vor allem der *Steinsarkophag* des im Jahre 917 von den heidnischen Ungarn erschlagenen Bischofs Rudolf II. erlaubt interessante Einblicke in die damalige Beschaffenheit des künstlerischen Denkens und Handelns. Kasten und Deckel sind aus verschiedenem Material und stammen aus verschiedener Zeit. Die Grabstätte wurde also in behelfsmässiger Form ausgeführt. Ein beredtes Zeugnis für die Not jener Tage! Die erneute Verwendung des Kastens deutet aber auch darauf hin, dass zu Beginn des 10. Jahrhunderts die alte Kunstform noch gebilligt worden ist und mit ihrem Gepräge auch den eigenen Intentionen der Zeit zu entsprechen vermochte. Die einstmals wirksamen Kräfte und massgeblichen Ziele sind in ihrer organischen Funktion lebendig geblieben. Darum lohnt es sich umsomehr, das Werk einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Durch Herausschlagen aus einem Stein wurde die einfache kubische Kastenform gewonnen und damit die Absicht bekundet, ein willensmässig klar disponiertes räumliches Gebilde zu schaffen. Die Aussenseiten sind durch parallel geordnete wagrechte Linien, welche durch fünf

senkrecht eingefügte Bänder in vier Felder unterteilt werden, flächenmässig so geschmückt, dass die räumliche Grundform des Sarkophages dominiert und die lineare Ornamentik als schlichte Ergänzung das Gesamtbild vervollständigt. Der Stein wird einer übergeordneten formalen Gestaltung unterworfen und die Form zum sinngemässen Ausdruck des Materials erhoben. In dieser Distanzierung von der unmittelbaren Gebundenheit an die Bedingungen des Werkstoffes bekundet sich das allmähliche Herauswachsen aus den naturvölkischen Grundlagen des künstlerischen Schaffens. Auf dem Boden Basels sind solche Beispiele für die keimenden Ansätze der mittelalterlichen Hochkultur selten. Werke aus der Nachbarschaft bezeugen aber deutlich, dass der Sarkophag des Bischofs Rudolf II. keine vereinzelte, sondern eine typische Erscheinung darstellt. Das in Herznach im Kanton Aargau zum Vorschein gekommene und inschriftlich als Stiftung des Basler Bischofs Landelous bezeugte ***Steinrelief*** mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Stephanus und Longinus (heute in der antiquarischen Sammlung in Aarau) zeigt als Arbeit des späten 10. Jahrhunderts innerlich verwandte Züge in der formalen Disposition, die ihrem Charakter nach als Reminiszenzen eines naturvölkischen Schaffens zu deuten sind. Auch hier bestimmen einfache, abstrakt dem Material aufgezwungene Grundformen die künstlerische Gesamtwirkung. Durch das Stehenlassen eines bandartigen Rahmens wurde ein rechteckig vertieftes Feld in der Steinplatte für die figürliche Darstellung gewonnen. Die Szene erhält auf diese Weise eine gedanklich gewollte Begrenzung, deren Bedeutung als sichernder Halt durch die figürlichen Ueberschneidungen des Rahmens noch besonders betont wird. Dieser der modernen ästhetischen Funktion des Rahmens widersprechende und im Frühmittelalter häufig zu beobachtende Zug entspricht dem naturvölkischen Bestreben, Flächenfüllungen stets sichtbar mit der Struktur der Umrahmung zu verbinden. Was also zunächst befremdlich und primitiv erscheint, lässt bei näherem Zusehen eine sinnvolle Bedeutung und natürliche Begründung erkennen, und ebenso gewinnt das Neue eine vermehrte Wichtigkeit. Erstmals ist hier im Sinne des heutigen Beschauers eine bewusste logische Ordnung der Teile und deren formale und szenische Vereinheitlichung zu einem gleichzeitig überschaubaren Gesamtbild festzustellen. In der Struktur des Denkens und in der Formung des Ausdruckes haben sich entscheidende Aenderungen vollzogen.

Das Ausmass dieser Wandlung bezeugen wohl am eindrücklichsten die zwei ***frühmittelalterlichen Kapitelle*** im Historischen Museum. Die beiden in ihren Dimensionen, im Material und in der Bearbeitung übereinstimmenden Architekturteile sind zwar an verschiedenen Orten in der Stadt gefunden worden, stammen aber sicherlich aus demselben ursprünglichen Ganzen, vielleicht einem Ziborienaltar. Ihr grosser künstlerischer Wert bekundet sich vor allem in der feinbetonten Nachdrücklichkeit der klaren räumlichen Entwicklung der Kapitellform. Sie sind der kultivierte Ausdruck eines Empfindens, das schlichte Grundformen liebt und in diesem einfachen Rahmen den ganzen Reichtum der eigenen Geistigkeit zu entfalten vermag. Zu der primären körperlich-plastischen Wirkung, deren Charakter durch die Betonung der einfachen Grundform eindeutig abstrakt bleibt, tritt in reizvollem Gegenspiel der Reliefschmuck der Oberfläche hinzu. Bis ins Letzte ist die Fläche ausgefüllt, aber nirgends

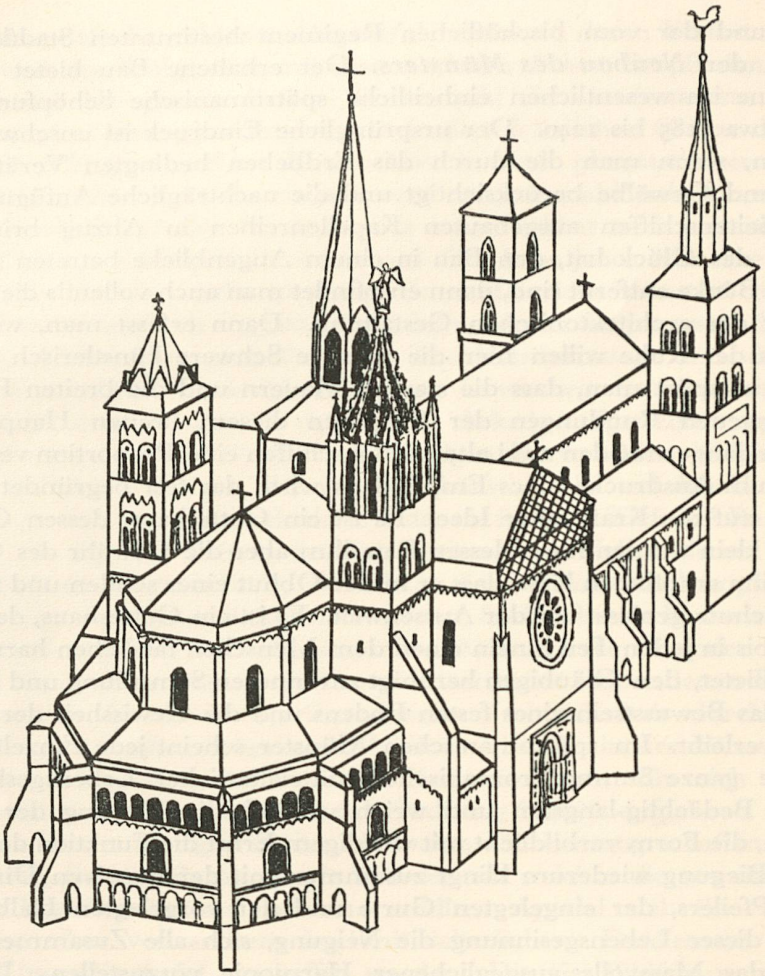
überladen oder gedrängt, überall sind vielmehr mit wunderbarer Sicherheit die Palmetten so eingeordnet, dass die Teile und das Ganze ein lebendig-lockeres Gefüge darstellen. Und der Schmuck bleibt im Rahmen seiner Funktion: die Füllungen bewahren nach aussen den streng flächigen Zusammenschluss, bilden so die reich durchgeformten Wände des Körpers und damit die sinngemässe Vollendung der architektonischen Form. Alles zeugt von einer beachtenswerten Reife des künstlerischen Gestaltens, ist der Niederschlag einer reich differenzierten frühmittelalterlichen Geistigkeit und gleichzeitig wohl auch ein glaubwürdiger Hinweis auf die Qualität und das Niveau der künstlerischen Kultur in Basel am Ausgang des ersten Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung.

Mögen die beiden Kapitelle auch nur allgemein gehaltene Aussagen über die damalige Stadt bieten, in dem für uns wichtigsten Punkte bestätigen sie die übrigen Ueberlieferungen: ihre künstlerische Bedeutung ist keine zufällige Erscheinung, sondern entspricht derjenigen der zeitlich nächstverwandten Werke aus der Vergangenheit Basels. Alles was vom hochmittelalterlichen romanischen Münster und seiner Ausstattung erhalten geblieben ist — es sind nur Fragmente — zeugt von einem ähnlich ausgeprägten Sinn für abgeklärte und aus überlegener Erfahrung erwachsene Leistungen. Sowohl die geistige Komposition wie die technische Ausführung weisen eine Vollendung auf, wie sie nur an Orten zu treffen ist, die mit den schöpferischen Kräften ihrer Zeit in enger Verbindung stehen und aus umfassendem Ueberblick ein sicheres Urteil über das jeweils Beste zu erlangen vermögen. Die unteren Geschosse des Georgsturmes, die Aposteltafel und die Vincentiustafel an den Querhauswänden in den beiden äussersten Seitenschiffen und die goldene Altartafel im Musée Cluny in Paris sind uns deshalb gleichermassen wertvoll als künstlerische Kostbarkeiten wie als wichtige Aussagen über die politische und kulturelle Bedeutung der damaligen Stadt Basel. Die Teilnahme Kaiser Heinrichs II. an der Weihe des Münsters am 11. Oktober 1019 und seine grosszügige Stiftung der goldenen Altartafel in die bischöfliche Kathedrale sind deutliche Beweise für die politische Wichtigkeit der 1006 von König Rudolf von Burgund als Pfand an das Reich übergebenen Grenzstadt. Die geistig-künstlerische Qualität der damals entstandenen Werke aber besagt weiterhin, dass diese Stadt zudem ein eigenes kulturelles Gepräge trug und auch in diesem Sinne eine über ihre Grenzen hinausreichende Bedeutung besessen haben muss. Und da das künstlerische Denken aus denselben Grundkräften erwächst, die alles Tun und Sein einer Zeit bestimmen, lässt sich aus dem Charakter der Formung auch ein Einblick gewinnen in die geistig-seelische Verfassung der damaligen Menschen. Begnügen wir uns mit der Feststellung, dass die ***unteren Geschosse des Georgsturmes*** in ihrer kubischen Proportion und in der dekorativen Durchformung der Wände mit Blendarkaden ein künstlerisches Empfinden bekunden, das im Ausgleich der mitwirkenden Kräfte der Höhe, Breite und Tiefe, wie im klaren, bestimmten und dennoch zurückhaltenden Aussprechen einer vor allem kubisch-geschlossenen Erscheinung, das Zeugnis einer in ihren Mitteln und Möglichkeiten abgeklärten Gesinnung liefert. Die architektonische Gesamtform des „Heinrichs-Münsters" ist nur vermutungsweise bekannt. Wahrscheinlich war es eine dreischiffige flachgedeckte Kreuzbasilika mit Krypta und zwei Fassadentürmen. Für diesen

Bau war einstmals die ***goldene Altartafel*** bestimmt, deren Verlust umsomehr bedrückt, weil der Basler stets mit einem schmerzlichen Empfinden wird feststellen müssen, dass gerade diesem Werke wohl die wundersamste Wirkungskraft romanischer Geistigkeit innewohnt. In dem feierlichen Glanze des Goldes, in der dem Alltag entrückten Kostbarkeit, in dem phantastischen Reichtum der Erscheinung, in der gleichermassen aus Festigkeit und Zartheit erwachsenden Formung, in allem lebt der Ausdruck des unverrückbar nach jenseitigen, überirdischen Zielen orientierten Denkens und Glaubens jener Menschen, die sich dem Jüngsten Gerichte nahe glaubten. Im „Heinrichs-Münster" befand sich auch die ***Aposteltafel***, bis 1853 war sie in der vorderen Krypta unter der Vierung angebracht. Ueber ihre ursprüngliche Zweckbestimmung und damit auch über ihren ehemaligen Standort besteht keine Gewissheit. Soviel scheint indessen sicher zu sein, dass die drei je unter einer Arkade aufgestellten Apostelpaare nur die erhaltene eine Hälfte der einstmaligen Komposition bilden. Charakteristisch und wesentlich ist die strenge, künstlerisch nachdrücklich betonte Flächigkeit der obersten Reliefschicht, mit der die fassliche Tiefe der Raumschicht, in welcher die Apostel stehen, deutlich kontrastiert. Neben dieser grundsätzlichen plastischen Disposition ist alsbald das feine Zusammenkomponieren der Figuren mit der Arkadenstellung zu verspüren, fasslich in den bewusst geformten Ausdruckswerten der durch die schlanken Säulchen voneinander getrennten und durch die leichten Bogen wiederum miteinander verbundenen Paare. Das diesen Personen Gemeinsame, ihre innere Verbundenheit durch das eine Bekenntnis und dieselbe Aufgabe, ist bildhaft wirksam in der höheren Einheit der zusammenfassenden Architektur. Aus einzelnen, für sich greifbaren Elementen ist das Ganze in schlichter Ordnung logisch aufgebaut. Ruhe und Klarheit des Gesetzmässigen in der bildhaften Erscheinung schaffen die innere Voraussetzung für die überzeugende Würde, mit welcher die von ihrem hohen Amte des Verkündens und Lehrens erfüllten Apostel sich dem Beschauer präsentieren. Aus verwandtem hochmittelalterlichem Denken ist schliesslich auch die ***Vincentiustafel*** geschaffen worden. Die vier Bildfelder mit der Darstellung des Martyriums des Diakons Vincentius sind auf zwei Werkstücke verteilt, die bis 1853 am nördlichen und südlichen Abstieg zur Krypta eingemauert waren. In dem unvermittelten Zusammenfügen zeitlich und örtlich verschiedener Szenen aus dem Verlauf der Marterung wird die mittelalterlich abstrakte Natur der Verbildlichung offenbar. Das für den Gläubigen vor allem wichtige tatsächliche Geschehen, die ermahnende und vorbildliche Bedeutung des Vorganges sollen dem Beschauer eindrücklich vermittelt werden. Darum wird überall in der Erzählung die lehrhafte Vereinfachung auf das grundsätzlich Wichtige vollzogen, das Zufällige und vom Hauptthema Ablenkende des Wirklichkeitsbildes vermieden, die realistische Begründung der Zusammenhänge dem Beschauer vorenthalten. Der Deutlichkeit des geistigen Ausdruckes entspricht im Formalen die Klarheit der Disposition und Sicherheit des unauffällig leichten Zusammenfügens der Elemente, und insgesamt ist alles Zeugnis eines gereiften künstlerischen Schaffens.

Die Zeit um 1000 hat in der Kultur der nachfolgenden Jahrhunderte eine würdige Fortsetzung gefunden. Ihr Hauptwerk auf Basler Boden wurde, dem

Zeitgeiste und der vom bischöflichen Regiment bestimmten Stadtkultur entsprechend, der ***Neubau des Münsters.*** Der erhaltene Bau bietet in seinem Inneren eine im wesentlichen einheitliche spätromanische Schöpfung aus der Zeit von etwa 1185 bis 1240. Der ursprüngliche Eindruck ist unschwer wiederzugewinnen, wenn man die durch das Erdbeben bedingten Veränderungen im Chor und Gewölbe berücksichtigt und die nachträgliche Anfügung der zu äusseren Seitenschiffen ausgebauten Kapellenreihen in Abzug bringt. Und wenn man das Glück hat, den Bau in einem Augenblicke betreten zu dürfen, in dem die Bänke entfernt sind, dann empfindet man auch vollends die ursprüngliche Kraft der architektonischen Gestaltung. Dann erfasst man, wie um des Eindruckes der Ruhe willen hier die massive Schwere künstlerisch notwendig ist. Dann verspürt man, dass die starken Mauern und die breiten Pfeiler und die gedrungenen Rundungen der Emporen diesem breiten Hauptraum im Zusammenklange mit den zwei alten Seitenschiffen eine Proportion verleihen, in der alles zum Ausdrucke eines Empfindens wird, das fest begründet ist in der Zuversicht auf die Kraft einer Idee. Es ist ein Gotteshaus, dessen Grösse den Menschen klein werden lässt, dessen Bau ihm aber die Gewähr des Geborgenseins gibt, ihn empfinden lässt, dass er in der Obhut eines soliden und mächtigen Gebildes Schutz geniesst vor der Aussenwelt. Es ist ein Gotteshaus, das in seiner Formung bis in jeden Teil hinein einen dem Menschen fasslichen harmonischen Ausgleich bietet, den Gläubigen beruhigt zur inneren Sammlung und Besinnung und ihm das Bewusstsein eines festen Bodens und die Gewissheit der göttlichen Allmacht verleiht. Im spätromanischen Münster scheint jede Einzelform noch einmal die ganze Summe romanischer-mittelalterlicher Lebensgesinnung zu enthalten. Bedächtig-langsam und weich verläuft die Biegung der Arkaden-Spitzbogen, die Form verbildlicht mit würdigem Ernst die Funktion des Tragens, und diese Biegung wiederum klingt zusammen mit der massiven Dimensionierung des Pfeilers, der eingelegten Gurte und der vorgelegten Halbsäule. Es entspricht dieser Lebensgesinnung die Neigung, sich alle Zusammenhänge in ideal auf das Massvolle ausgeglichener Harmonie vorzustellen. Um dieser Neigung willen kämpft der Gottsuchende Parzival und leidet Tristan. Und diese Neigung ist in der ganzen Architektur des spätromanischen Münsters zu verspüren, in der Proportionierung des Raumes wie in der Gliederung der Wände. Durch die jedem zweiten Pfeiler vorgelegten Bündel der Dienste wird die Langhauswand in drei Abschnitte gegliedert, welche unten je zwei Arkaden und über dem trennenden Schachbrett-Gesims zwei Emporen und darüber zwei Fenster enthalten. Wie klar und gleichmässig intensiv verläuft diese Ordnung der verbindenden und der trennenden Elemente. Wie sicher sind Form und Grösse der Teile aufeinander abgestimmt, und wie wohltuend wirkt die alles umfassende Geistigkeit des Formens, die bis in die Schichtung der Quader reicht und im Fugenschnitt der einzelnen Steine die letzten Akzente setzt. In dem festgefügten Rahmen, der Schutz gewährt nach aussen und von der Enge und Bedrückung des Irdischen befreit, wird die Strenge des alles beherrschenden Geistes durch die Weichheit des harmonischen Ausgleiches der Kräfte so gemildert, dass der Mensch der majestätischen Allmacht Gottes mit gemessener Ruhe begegnet, bereit, sein Schicksal zu tragen im Vertrauen



Das spätromanische Münster am Ende des 13. Jahrhunderts.
Rekonstruktion von Hans Reinhardt nach dem in Kopie (Hist. Museum Basel) überlieferten ältesten Stadtbild von Basel.

auf die Gnade und in der Gewissheit, dass der gute Wille zum Ziele führen muss. Darin liegt ja das Unterscheidende gegenüber dem lastenden Ernst der vorangegangenen Weltgerichtsstimmung des früheren Mittelalters und auch gegenüber dem jähen Schwung der zur Leidenschaft gesteigerten Sehnsucht der Gotik nach Ueberwindung des Irdischen, dass die klassische Zeit um 1200 die düstere Schwere zur sinnvollen Last vergeistigt und das eigene Suchen und Sehnen massvoll begrenzt, weil Gott nur der zu dienen vermag, der sich ihm würdig unterstellt und die Verantwortung für das eigene Tun übernimmt. In diesem ritterlichen Ideal der Tapferkeit und in diesem Mut zur freigewählten Beschränkung liegen die allgemeinen Wesenszüge der klassischen Zeit, so wie sie Wolfram von Eschenbach ausspricht in den ersten Versen des Parzivals: „Ist zwîvel herzen nâchgebûr, / daz muoz der sêle werden sûr", und Walther von der Vogelweide

in dem Spruche: „Wer sleht den lewen? wer sleht den risen? / wer überwindet jenen und disen? / daz tuot jener, der sich selber twinget / und alliu siniu lit in huote bringet."

Erst nachdem man mit dem Bau menschlich so vertraut geworden ist, bereitet es Gewinn und Genuss zugleich, aus den vorhandenen Bestandteilen das ursprüngliche Gesamtbild des spätromanischen Münsters in der Vorstellung zu bilden. Hans Reinhardt hat, auf den exakten Forschungen Karl Stehlins fussend, eine wissenschaftliche Rekonstruktion geboten, die den künstlerischen Charakter der Gesamtanlage in den Hauptzügen erkennen lässt. Der spätromanische Bau war demnach eine dreischiffige Basilika mit Querhaus, Chor und Umgang, zwei Westtürmen und zwei den Chor flankierenden Osttürmen (das Untergeschoss des nördlichen ist von der Pfalz her noch heute sichtbar). In der Aussenansicht sind alle im Innern sichtbar gewordenen charakteristischen Züge wiederzufinden: das klar begrenzende und massive Bauen, das im ganzen eine reiche und überschaubare sinnvolle Gliederung präsentiert und dem einzelnen Teil seine in der eigenen Substanz begründete Bedeutung belässt. Ein Bauen, das die Festigkeit des Willens in der eindeutigen Planmässigkeit, und das die Feinheit des Empfindens in der kultiviert differenzierten Abstufung des Durchformens bekundet. Nicht weniger deutlich ist die Harmonie der gleichzeitig auf das festbegrenzte Bestehende wie auf das einzig im Empfinden Lebendige gerichteten Kräfte aus dem Grundriss zu ersehen. Wohllautend ist das Verhältnis der Breite des Hauptschiffes zu derjenigen der Seitenschiffe und ebenso das Zusammenklingen des gedrungenen Langhauses mit dem Querschiff. Beruhigend wirkt das Fortführen der Aussenmauern des Langhauses im Umriss des Chorumganges. Wohllautend und beruhigend ist der Eindruck, weil die schöpferische Disposition alles gleichzeitig erfasst und Inneres und Aeusseres homogen gestaltet. Um an einem Beispiel den erlebnismässigen Zugang anzubahnen, möge sich der Beschauer mit der architektonischen Form der ***Krypta*** vertraut machen. Ihre Zweckbestimmung ist zwar verändert worden, die ursprüngliche Disposition lässt sich aber aus den erhaltenen Teilen erkennen. Auf den noch vorhandenen Stufen stieg man aus dem Querhaus in den ursprünglichen Chorumgang hinab, während man die Krypta selbst auf der einstmals in der Mittelachse des Langhauses gelegenen Treppe betrat. Zum Chorhaupt gelangte man über die beiden seitlich angeordneten Treppen. Aus der Tiefe des Chorumganges war der Blick frei in den Chor. Dieser innere Zusammenschluss der Teile wurde durch das nach dem Erdbeben eingezogene Gewölbe entzweigeschnitten und damit das untere Geschoss zu einem Kellerraum degradiert. Aber noch heute ist die künstlerische Wirkung der radial vom Zentrum der „hinteren" Krypta (die zwischen 1241 und 1254 angefügte und 1852 abgebrochene „vordere" Krypta lassen wir ausser Betracht) ausstrahlenden Wandpfeiler ersichtlich. Auf ihnen ruhte ehemals ein freischwebendes zentrales Gewölbe, denn die viereckigen Pfeiler sind nachträglich eingebaut worden. Durch die architektonische Orientierung der Wandpfeiler und Tonnengewölbe nach der Raum-Mitte hin ist also die Zweckbestimmung des Ortes sinnenhaft deutlich gemacht worden, und wie bei allen übrigen Bauteilen des Münsters in überlegen vergeistigter künstlerischer Form: Der Blick des Gläubigen wird aus dem Chorumgang immer wieder

auf das durch den Kultus gegebene geistige Zentrum in der Mitte der Krypta hingelenkt, und zwar in einer bezwingenden, aber dennoch nicht aufdringlichen Weise, weil eben die Gesamtanlage künstlerisch-schöpferisch klar disponiert und nicht verstandesmässig zusammengesetzt ist, und dies letztendlich, weil das Schaffen einer solchen Gesamtanlage für das damalige Denken und Fühlen das Erfüllen eines geistig-menschlich wichtigen Anliegens bedeutete. Auch dieser Einblick lässt verspüren, dass unser spätromanisches Münster aus einem geistigen Milieu erwachsen ist, in dem das Bewusstsein für die Ausmasse und die Fähigkeit zum Erkennen der Zusammenhänge in ebenso gereifter und ausgebildeter Form vorhanden waren wie die künstlerisch-schöpferischen Kräfte zum Gestalten des entsprechenden Ausdruckes. Ein solches Milieu bedeutet Kultur, und sein Zeichen ist: dass alle Werke in organischer Harmonie gleichzeitig geistigen Ausdruck und sinnenhaft fassliche Form darstellen.

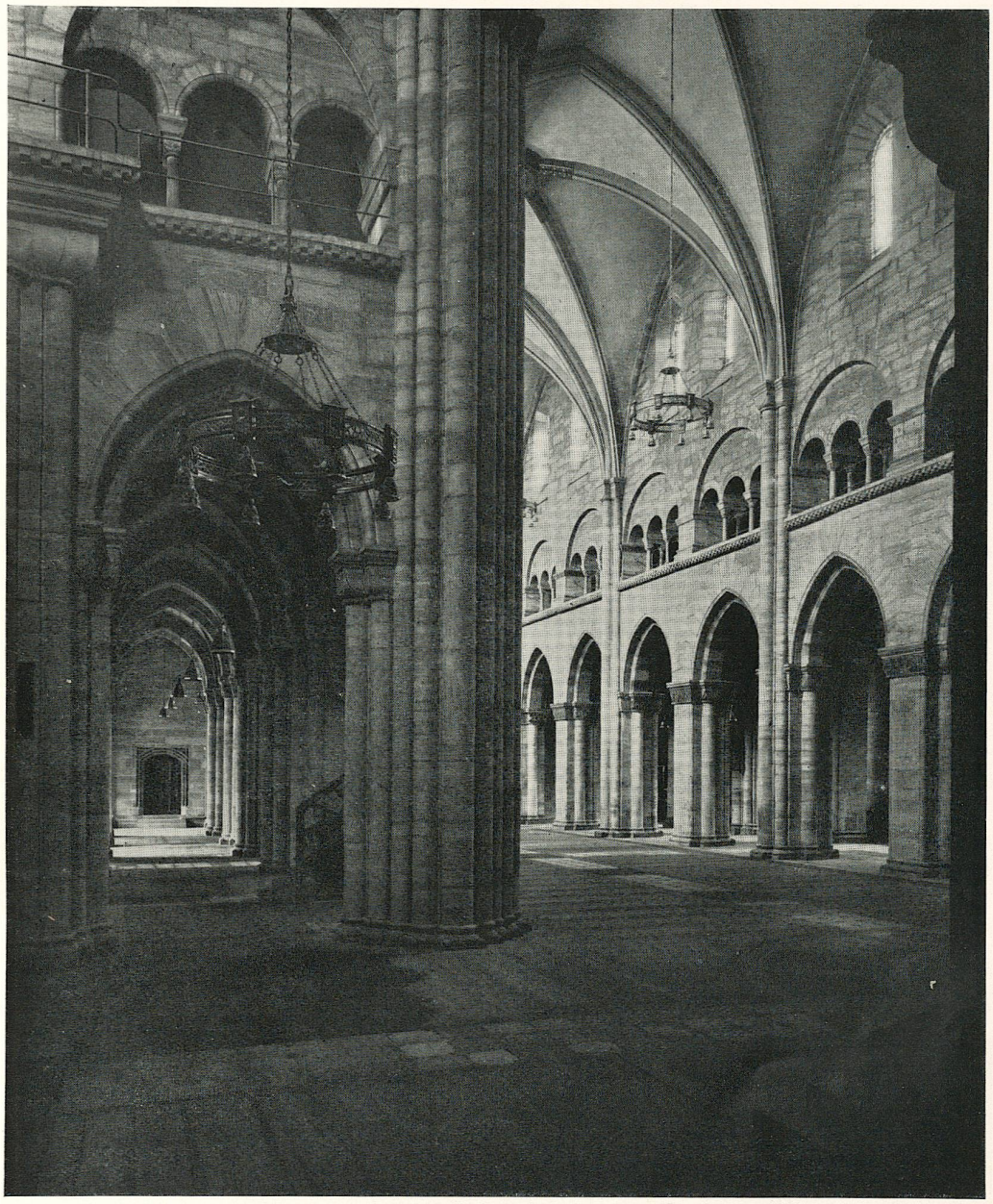
Zur baulichen Kunstform des spätromanischen Münsters gehört auch das Bild der ***Galluspforte.*** In Bezug auf den architektonischen Zusammenhang mit der Gesamtanlage bietet die reiche, etwa um 1185 entstandene Portal-Ausbildung an dieser Stelle des Baues eine Ueberraschung, die noch verstärkt wird durch die Wahrnehmung der andersartigen Kräfte, welche in der Formung des Portales zum Ausdruck gelangen. Gegenüber der sonst überall auf eine grosse und zusammenhängende Erscheinung des Hauptsächlichen tendierenden architektonischen Disposition befremdet hier das Abgleiten der formenden Kräfte in einen detaillierenden Reichtum. Dieser Reichtum des Einzelnen ist unvermittelt, ohne organische Zwischenglieder der baulichen Gesamtform eingeordnet, und diese mangelnde Verbindung ist Zeugnis einer Schwäche der beteiligten Kräfte. Bis zu einem gewissen Grade finden diese sinnenhaften Wahrnehmungen des künstlerischen Tatbestandes eine erklärende Deutung durch Feststellungen des Baubefundes. Ansatzspuren machen eine erst nachträgliche Einfügung des Portales an dieser Stelle wahrscheinlich. Wo das Portal früher stand, ob es überhaupt jemals an einer anderen Stelle eingebaut gewesen ist, diese Fragen gehören in den Bereich fachwissenschaftlicher Vermutungen. Im vorliegenden Zusammenhang ist es einzig wichtig, die bestimmenden Kräfte zu verspüren, die dem Portal seine eigenartige Gestalt verliehen haben. Und da wäre die Möglichkeit einzuräumen, dass ursprünglich das Portal in einer anderen Weise, eben mit Hilfe verbindender Glieder, in die Gesamtform des Münsters hineingeplant war. Eines aber ist jedenfalls der erhaltenen Portal-Anlage als Gewissheit abzulesen: das Bestreben, hier alle Kräfte und Absichten in einem eigentlichen Schaustücke zu konzentrieren. Bei der Betrachtung der Pforte selbst ist freilich wieder eine ähnliche Feststellung zu machen wie vorher bei ihrer architektonischen Eingliederung in den Gesamtbau. Die Erinnerung an die vornehme Schlichtheit und Beschränkung der Motive an den Innenwänden des Langhauses und die Erinnerung an die überlegene Zusammenordnung der Einzelteile, der Pfeiler, Arkaden, Dienste, Gesimse und Emporen zu einem würdigen Gesamtspiel, diese Erinnerungen lassen uns zunächst hier eine Häufung verspüren, ja sogar ein loses Nebeneinander unverbundener Elemente. Die vorspringenden äussersten seitlichen Teile sind nicht organisch mit dem Ganzen gewachsen, sondern unvermittelt eingefügt. Nach allem, was

die Forschung bis heute gefunden hat, darf man annehmen, dass auch tatsächlich das Ganze nicht eine ursprüngliche Einheit darstellt. Es sind hier vielmehr nachträglich verschiedenartige Teile miteinander verbunden worden, eben das dreifach abgestufte Rundbogenportal mit den beiden äussersten seitlichen Aufbauten. Diese Erklärung drängt sich auch aus der Bewertung der künstlerischen Qualität der Einzelarbeit geradezu auf.

Doch bevor diese Fragen hier weiter abgeklärt werden können, ist dem dargestellten Thema die notwendige Aufmerksamkeit zu widmen. Der mittelalterlichen Denkart entsprechend, wird in symbolischer Verbildlichung auf das Jüngste Gericht hingewiesen, daneben erscheinen in den unteren seitlichen Tabernakeln die Werke der Barmherzigkeit, beide Darstellungen fussend auf den Bibelworten Matthäus 25, 31: „Wenn aber des Menschen Sohn kommen wird in seiner Herrlichkeit, und alle heiligen Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Stuhl seiner Herrlichkeit", und Matthäus 25, 35: „Denn ich bin hungrig gewesen, und ihr habt mich gespeist. Ich bin durstig gewesen, und ihr habt mich getränkt. Ich bin ein Gast gewesen, und ihr habt mich beherbergt." Gewiss bestehen auch in mittelalterlichem Sinne gedankliche Beziehungen zwischen diesen beiden Bildthemata, ihre unmittelbare Zusammenordnung zu einer Bildeinheit wie bei der Galluspforte behält indessen etwas Gezwungenes, und es ergibt sich somit auch aus dem thematischen Tatbestand die Wahrscheinlichkeit einer Kompilation. Umsomehr entschädigt nun für die mangelnde Einheit der geistigen Disposition der Genuss der künstlerischen Einzelarbeit. Die Schönheit der Flächenverhältnisse im oberen Teil des Bogenfeldes, also im ***Tympanon,*** wird begleitet von einem wohlgeformten Zusammenspiel des Feldes mit dem begrenzenden Bogen und ergänzt durch das feine, prägnante und doch versöhnliche Absetzen des Bogens gegen die Fläche. Dazu kommt die differenzierte Behandlung des Bogens: durch Profilierung im inneren Teil, durch anschliessendes leeres Band und durch Abschluss an der Peripherie mit laufender Ranke. Diesem Empfinden entspricht auch die kraftvoll bestimmte und maßvolle Klarheit des unteren Abschlusses gegen den Türsturz. Indessen überrascht an dieser Stelle die Härte, womit jeweils die letzte Jungfrau in den ausgesparten Raum der Bogenstellung disponiert worden ist. Der formalen Vergeistigung steht die figürliche ebenbürtig zur Seite. Wirksam betont als Mittelfigur sitzt Christus mit Siegesfahne und Buch als repräsentative Erscheinung auf einem Faltstuhl, zu seiner Rechten Petrus mit dem knienden Stifter, zu seiner Linken Paulus mit der Stifterin und einem Cherub. Es herrscht eine beschauliche Ruhe in der Zusammenordnung der einzelnen Figuren. In allem ist ein schöpferischer Geist lebendig, der dem Denken und Disponieren des spätromanischen Münster-Baumeisters menschlich so nahe verwandt ist, wie dies bei gleichgerichteten Zeitgenossen einer Epoche der Fall zu sein pflegt. Die geistige Verwandtschaft erstreckt sich auch auf die Feinheiten des plastischen Empfindens, z. B. wie der Reliefgrund und die plastische Oberfläche des Bogenfeldes durch das Kontrastieren mit kubischen Elementen zwar in ihrer Funktion als Flächen charakterisiert, aber nicht abstrakt-streng vom übrigen abgesondert werden. Figuren und Architekturteile sind vielmehr, sehr zum Unterschiede gegenüber der Aposteltafel, mit dem Ganzen durch ein sinnenhaft-plastisches Empfinden

verbunden. Diese Eigenart entspricht jenem analogen Empfinden, das an den Langhaus-Wänden durch Schachbrett-Gesims, Dienste und Emporenbogen die architektonische Gliederung vollzieht. Und es entspricht diesem Sinne auch die kubisch-plastische Gliederung in der dreifachen Abstufung der Bogenstellung, wobei wiederum die anorganische Anstückung der äussersten Seitenteile als störend verspürt wird, denn der Rhythmus endet seitlich in einem Leerlauf. Im übrigen herrscht aber das glückliche Gefühl des romanischen Reichtums. Das prunkvolle Schaustück entspringt einem natürlichen Bedürfnis. Die Eigenart der Fülle erwächst aus dem Zusammenfügen einzeln geformter Sonderteile. So sind die Säulenschäfte entweder gedreht, vertikal profiliert oder bestehen aus einem einfachen Rundschaft, ebenso haben die Kapitelle eine verschiedene Formung erhalten, und alles ist miteinander lebendig verbunden durch das Ornamentband der Akanthusblätter am abgestuften Gesims. Das Gesamte bietet einen harmonischen Ausgleich der verbindenden und der trennenden Kräfte zu einem ruhig-bestimmten konkreten Dasein.

In eine andere Sphäre führt die Betrachtung der seitlichen ***Tabernakel-Plastik.*** Die Darstellung des Krankenbesuches aus der Folge der Werke der Barmherzigkeit ist wuchtiger und körperhafter, die figürliche Darstellung unvermittelt zusammengefügt. Es fehlt die überlegene Zurückhaltung und der Sinn für ausgleichende Uebergänge, statt dessen ist ein Vorlautwerden der kubischen Interessen bis zu begrifflicher Deutlichkeit wahrzunehmen. Diese Feststellung ist nicht unwichtig, denn sie enthält einen Fingerzeig, wie man sich die Zusammenstückung der ganzen Portalanlage zu denken hat: in einer anderen Sphäre, und vielleicht auch in einer anderen Zeit, in der das sinnenhafte plastische Interesse zur Begrifflichkeit des Kubischen geworden ist. Zu analogen Schlüssen führt die Betrachtung der zum Jüngsten Gericht ***Auferstehenden*** in den Zwickeln oberhalb der Portalrundung. Die am Bau erhaltenen Figuren sind wohl nur Fragmente, ihre jetzige Zusammenordnung mit dem Portal ist sicherlich von jenen vollzogen worden, die auch die seitliche Erweiterung zur rechteckigen Portalanlage ausgeführt haben. In denselben künstlerischen Bereich gehören die beiden zum Jüngsten Gericht blasenden ***Engel*** und die unter ihnen eingeordneten Statuen des ***Johannes des Täufers*** und eines ***jugendlichen Diakons*** (vielleicht Johannes der Evangelist oder der Märtyrer Stephanus). Vor allem die letzteren Werke zeigen in der plastischen Durchformung ihrer Erscheinung, wenn auch künstlerisch verfeinert, dieselben Wesenszüge, die z. B. für die Darstellung des Krankenbesuches charakteristisch sind: Ein bis zu scharfer Bestimmtheit getriebenes Abgrenzen und Aussondern der einzelnen Teile, die räumliche Deutlichkeit der plastischen Erscheinung wird weniger sinnenhaft, sondern abstrakt-gesetzlich herbeigeführt. Die Statue des Täufers ist daher in strengrechtwinklig orientierter Frontalität aufgebaut; dieser Grundzug bleibt bis in die Härte verspürbar, mit welcher der Kopf vom Hintergrund des Nimbus abgesetzt worden ist. Gleichsam wie eine Erinnerung lebt in den beiden Heiligenfiguren der überlegene sinnenhaft-plastische Zusammenschluss der körperlichen Erscheinung zu einheitlicher Oberflächenwirkung, so wie er im Bogenfeld zutage tritt. Im Grunde aber sind andere Kräfte entscheidend geworden, die in der wachen Gebärde der Kopfhaltung und in der aller



Das spätromanische Münster:
Blick vom südlichen Querhaus in das Langhaus

Das spätromanische Münster

Galluspforte: Kapitelle des rechtsseitigen Portalgewändes

stilisierenden Zurückhaltung entbehrenden Formung des Halses ihren Ausdruck gefunden haben.

Demgegenüber bedeutet die Betrachtung der ***Evangelisten-Statuen*** an den Portalgewänden die glückliche Rückkehr in den Bereich der künstlerischen Hauptleistung. Bereits im äusserlichen Motiv der Zusammenordnung von jeweils zwei Gestalten mit drei vorgelagerten Säulen kommt wiederum jenes feine Empfinden zur Geltung, das mit seinem Sinn für zurückhaltenden Ausdruck zugleich die Fähigkeit zu einer um so intensiveren intimen Verlebendigung des Motives verbindet. Jedem aufgeschlossenen Beschauer wird sich als Erlebnis einprägen, wie die Evangelisten zwischen den Säulenschäften hindurch in Erscheinung treten, den Besucher vor dem Portal empfangen und ihn still ermahnen. Zu dieser harmonischen Abstimmung des Gesamtmotives tritt die reiche und weiche Ausformung im einzelnen hinzu, wiederum klar und diskret prägnant, ohne Schärfe und Willkür, alles dem sinnenhaften Erfassen und geistigen Nachwirken überlassend. Versöhnlich wirkt die Rundung der plastischen Oberfläche dem deutlichen Gefühl der würdig-ernsten Abgeschlossenheit der geistigen Existenz nach aussen entgegen. Fein und intim ist die körperhafte Erscheinung der Evangelisten als symbolisches Bildnis charakterisiert durch die schwebende Existenz und unwirkliche Schmalheit der Figuren. Durch die leise Andeutung einer lehrenden Gebärde wird ihre sinnbildliche Bedeutung eindrücklich, wohltuend wirkt die aus dem Reichtum des einzelnen erwachsende schlichte Gesamthaltung. Diese Evangelisten-Statuen sind Meisterwerke der romanischen Kunst.

Aus dem Vergleich mit Aposteln vom ***Portal des Kapitelsaales von Saint-Etienne*** in Toulouse ist zu erkennen, dass ihre ernste Ruhe, ihre würdige Sicherheit und überlegene Distanz einen eigenartigen Wesenszug darstellt. Deutlich hebt sich in den südfranzösischen Werken die bis zu momentaner Lebhaftigkeit und Aktivität gesteigerte Beweglichkeit der Schilderung als ein dem Midi eigenartiges Element ab, nicht minder charakteristisch ist die sinnenhaft konkrete Körperlichkeit jener Gestalten. Andererseits darf aber das übereinstimmende Bedürfnis nach reich ausgestatteter und zierlich differenzierter Schilderung nicht übersehen werden. Allein die Lebhaftigkeit und Aktivität des Ausdruckes sind nicht die einzigen charakteristischen Elemente der romanischen Plastik von Toulouse. An demselben Portal von Saint-Etienne finden sich noch andere Apostel-Figuren, die im Gegenteil durch ihre betont ruhige Haltung den Vergleich mit den Basler Statuen noch eingehender formulieren lassen. Durch die vom ehemaligen Sockel überlieferte Inschrift werden die Apostel Andreas und Thomas als Werke eines Meisters Gilabertus bezeugt. Und bei diesen Figuren erweitert sich nun der Vergleich zu einer über volksmässige Verschiedenheiten hinausgehenden Unterscheidung des kulturellen Milieu von Toulouse und Basel. Es ist keine Frage, dass am Troubadour-Hofe der Grafen von Toulouse eine intensivere Konzentration der schöpferischen Kräfte und Möglichkeiten stattgefunden hat, die schliesslich auch die romanische Neigung zu schlichter Ruhe und abgemessener Würde bis zum Letzten mit Reichtum zu erfüllen wusste, ohne die Grundlagen zu zerstören oder zu verleugnen, und dass statt dessen im bischöflichen Basel die weniger zahlreichen

Kräfte und Möglichkeiten eine naturgemäss einfacher gebliebene Formulierung der schlichten Ruhe und der Würde gefunden haben. Man darf aus einem solchen Vergleiche nicht mehr herauslesen wollen, als der wissenschaftliche Tatbestand erlaubt. Das entscheidende Ergebnis ist die Feststellung, dass in den Evangelisten an der Galluspforte ein örtlich gebundener Sondergeist seinen eigenen und organischen Ausdruck gefunden hat. Gerade der Vergleich mit den bis zu letzter Feinheit und überquellendem Reichtum ausgereiften Toulousaner Statuen erweist, wie sehr im Grunde die Basler Evangelisten nach einer anderen Geistesrichtung hin orientiert sind, wie wenig hier eigentlich der symbolische Ausdruck des Jenseitigen im Irdisch-Konkreten verhaftet ist, wie nachdrücklich die Reinheit der ausschliesslich geistigen, absoluten Bedeutung des Symboles in der Sphäre der unkörperlichen mittelalterlich-abstrakten Vorstellung geblieben ist, eben so, wie sie dem Norden stets zu eigen war.

Die Betrachtung eines ungefähr gleichzeitigen italienischen Werkes vermittelt neue Anhaltspunkte zur Charakterisierung der allgemeinen nordischen Züge in den Basler Figuren. Das 1178 datierte Relief des ***Benedetto Antelami*** im Dome von Parma enthält in der Darstellung der Kreuzabnahme die typischen italienischen Elemente: den bis zu körperhafter Deutlichkeit verdichteten plastischen Willen, die bis zur Spannung gesteigerte Energie des kubischen Ausdruckes und deren primär sinnenhafte Wirkung, den Sinn für die grosse Form in der Begrenzung des Kubisch-Plastischen und schliesslich das Entwickeln der plastischen Formen aus den Bedingungen des plastischen Körpers heraus. In den Basler Figuren erscheinen dagegen umgekehrt die plastischen Formen wie von aussen her auf einen unkörperlichen und unwirklichen Stoff aufgetragen, und dies verleiht den Evangelisten an der Galluspforte ihr überirdisches und unwirkliches Aussehen.

Nach der allgemeinen Unterscheidung vom ungefähr gleichzeitigen südfranzösischen und italienischen Wesen ist es gegeben, die Basler Figuren auch in einen Vergleich zu setzen mit Werken der deutschen romanischen Kunst. Die Propheten Jonas und Hosea aus dem ***Georgenchor des Bamberger Domes*** sind zwar zeitlich später entstanden, etwa um 1235, für eine auf das Grundsätzliche beschränkte Gegenüberstellung dürfen sie aber trotzdem herangezogen werden. In Bamberg bekundet sich wiederum eine andere Welt, die vor allem durch die Aktivität und Energie des seelisch-menschlich gewordenen Ausdruckes der Köpfe und durch die Lebhaftigkeit der zu selbständigen Ornamenten entwickelten Gewandfalten ihr eigenes Wesen bezeugt. Im Unterschiede zu den südfranzösischen Werken ist hier dem abstrakt-geistigen Disponieren der Vorrang eingeräumt und die bisherige romanische Harmonie gesprengt. Gegenüber den Basler Evangelisten erscheint hier alles unruhiger, gewalttätiger, unausgeglichener, leidenschaftlicher, mit anderen Worten irdisch-menschlicher bedingt. Das spätere Datum spielt dabei sicherlich mit, und die besonderen Kräfte der verschiedenen Länder sind in ihrer Auswirkung offensichtlich.

Allein die mittelalterliche Kultur mit ihrer nach dem Jenseits orientierten geistigen Einstellung kennt noch andere schöpferische Kräfte, die für uns fasslich werden in der wesenhaften Eigenart künstlerischer Persönlichkeiten,

Das spätromanische Münster

Galluspforte: Die Evangelisten Markus und Lukas am rechtsseitigen Portalgewände

Das spätromanische Münster

Kapitell aus dem Chorumgang mit der Darstellung von Pyramus und Thisbe

etwa eines Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide oder Gottfried von Strassburg. Und eine solchermassen mittelalterlich ausgereifte Persönlichkeit hat sich in den Evangelisten der Galluspforte ihren Ausdruck geschaffen. Schlichte Form als Zeugnis einer überlegenen Zurückhaltung, die sich einzig im Bereich der Kapitelle und des abgestuften Gebälkes etwas auftut. Sinngemäss entspricht dieser Schlichtheit und Zurückhaltung ein reich differenziertes Empfinden für die Zusammenhänge des Ganzen und ein ausgeglichener Sinn für die Bedeutung des Einzelnen im Ganzen. Die Würde der geistigen, unwirklichen Erscheinung, des symbolisch-religiösen Ausdruckes, ist mit derselben vornehmen Gesinnung manifestiert wie die Feinheit der stofflichen Charakterisierung der Gewänder, der Köpfe und der Hände.

Es gehört zu unserem Schicksal, die mittelalterlichen Werke nicht mehr in ihrer ursprünglichen Bedeutung erfassen zu können. So tritt für den heutigen Beschauer naturgemäss das einstmals ausschlaggebende Interesse für das religiöse Thema und für den gläubigen Inhalt der Darstellung zurück, und es besteht für die moderne, vorwiegend ästhetisch orientierte Betrachtung die Gefahr der Veräusserlichung. Dieser Bedingtheit des Wahrnehmungsvermögens muss man sich stets bewusst sein, vielleicht gerade dann am meisten, wenn es sich scheinbar um selbstverständliche Gegebenheiten handelt, wie zum Beispiel um den ***Schmuck von Kapitellen.*** Auf den ersten Blick scheinen die Pfeilerfriese in der Krypta einzig ein wohlgefälliges und vergnügliches Spiel aus Ranken und figürlichen Darstellungen zu enthalten, und man ist leicht geneigt, darin die fast zufällige Bekundung eines künstlerischen Schmuckbedürfnisses zu erkennen. Erst die Vertrautheit mit mittelalterlicher Denkart und Vorstellungswelt eröffnet aber in diesem Falle das Verständnis für die geistige Bedeutung der Schöpfungen. Die nach unserem Empfinden zuweilen etwas derb-komischen figürlichen Darstellungen sind weder Erzeugnisse einer ungezügelten Künstler-Phantasie, noch sind sie um ihrer Eigenbedeutung willen da. Die zum Geigenspiel tanzenden Hasen und Hunde, die Sauhatz, die Hirschjagd, die Kämpfe von Ungeheuern und die Fabel vom kranken Löwen haben in dem kirchlichen Raum ihren Platz gefunden, weil sie eine bildhafte Veranschaulichung von Lehren bieten, welche das gebildete mittelalterliche Denken als abstrakte Erkenntnisse formulierte und durch Uebertragung auf reale Erscheinungen allgemein zugänglich zu machen versuchte. Aus derselben Absicht erklärt sich der Wechsel von alttestamentlichen Darstellungen und Schilderungen aus zeitgenössischen Dichtungen im figürlichen Schmuck der Kapitelle des jetzigen Chorumganges. Der symbolische Wert der Darstellung des Sündenfalls und der Opferung Isaaks ist ohne weiteres ersichtlich, dass aber in der gleichen Reihe unmittelbar darauf die Geschichte Dietrichs von Bern folgt, mit der Schilderung, wie Dietrich Sintram aus dem Rachen des Ungeheuers befreit, und am dritten Kapitell das tragische Sterben von Pyramus und Thisbe dargestellt ist, diese verwunderliche Mischung erhält ihre Begründung erst aus der typisch mittelalterlichen Verwertung der Themata. Pyramus erscheint als die allegorische Verbildlichung von Christus, Thisbe als die Seele, und im Löwen verkörpert sich der Teufel, der die Seele verfolgt und von Christus überwunden wird. Im ganzen Bau, in seiner architektonischen Form wie in

seinem plastischen Schmuck, ist somit bis in die letzte Einzelform das Bestreben herrschend, alles zum Ausdruck der religiösen Idee zu gestalten, erlebnismässig mitreissend durch das künstlerische Empfinden des Werkmeisters, lehrend, mahnend und überzeugend durch das theologische Programm der figürlichen Darstellungen.

Wohl die grösste Unbilligkeit gegenüber dem mittelalterlichen Denken stellt die Mutmassung dar, der mittelalterliche Mensch habe es mit der Erfüllung seiner religiösen Verpflichtungen sicherlich nicht so ernst gehalten, wie seine Werke es zu bekunden scheinen. Schon die alleinige Tatsache, dass an den romanischen und gotischen Kathedralen Generationen von Menschen gebaut haben, wovon die ersten die Vollendung gar nicht erwarten durften und die letzten gehorsam vollendeten, was andere vor ihnen geplant, begonnen und weitergeführt hatten, schon daraus ist das Ausmaß des ernsten Vorsatzes zu entnehmen und die Kraft der inneren Ueberzeugung zu verspüren. Aber dieses Festhalten am vorgefassten Ziel ist indessen nicht einzig Beweis für die tiefe seelische Begründung der Tat, vielmehr ganz allgemein ein bezeichnender Wesenszug des mittelalterlichen Menschen. Aus dieser organischen Bedingtheit erklärt sich letztlich die einheitliche Wirkung aller jener Schöpfungen, deren Entstehung sich über Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte erstreckte. Auch unser Basler Münster ist ein solches Zeugnis. Sein ***Westportal*** aus dem späten 13. Jahrhundert, ursprünglich als Bestandteil der Vorhalle zwischen den Türmen errichtet und nach dem Erdbeben in vereinfachter Form in die Westfront eingebaut, vollendet in gotischem Ausdruck die Intentionen des romanischen Baumeisters aus dem späten 12. Jahrhundert. Und was für die damalige baslerische Kultur bedeutsam ist, auch dieses vorläufige Schlussglied (denn immer noch fehlte der Ausbau der Westtürme) ist aus der vornehmen bischöflichen Tradition erwachsen als Werk einer künstlerisch ausgereiften Persönlichkeit. Mag deren Originalität durch das Festhalten an typischen Formen oder durch die Schwäche der schöpferischen Kräfte beeinträchtigt worden sein — denn die geistige Konzeption der ursprünglichen Portalanlage ist von auswärtigen, in Strassburg und Freiburg wirksamen Ideen abhängig — so besitzt eben doch das Geleistete einen reinen Klang und die schöne Klarheit eines überlegenen und beseelten künstlerischen Schaffens. Wer sich die Mühe nimmt, die in den Archivolten wohl erhaltenen Propheten, Heiligen und psallierenden Engel, die Blumenranken in der zweiten Hohlkehle und das Weinlaub mit den Trauben in der innersten Archivolte eingehend zu betrachten, der wird hier nochmals die ganze Freude des Mittelalters am zierlich unterteilten Reichtum abstrakter Vorstellungen erleben, und er wird selbst das Glück mitgeniessen, das aus der künstlerisch-sinnenhaften Verlebendigung dieser Vorstellungen erwächst. Die Seelen in Abrahams Schoße und der Engel mit den Marterwerkzeugen wenden sich dem Eintretenden entgegen, leiten seine Aufmerksamkeit auf das eigentliche Thema des Portalschmuckes, auf die jubilierende Verherrlichung der göttlichen Gnade, deren symbolischer Ausdruck sie selbst als die bekrönenden Teile des Bogens in vornehmer Zurückhaltung darstellen. Ein froher Gesang und ein beseligtes Verkünden des überirdischen Glückes, ein beschwingtes Gefühl kindlich-reiner Heiterkeit formt den bildlichen Schmuck. Die Pforte wird zum Gleichnis.

Westportal des Münsters
Gotische Archivoltenfigur: Erythräische Sibylle

Chor der St. Albankirche

Alte Aufnahme

Ihre Bildpredigt ist auf einen anderen Ton abgestimmt als an der Galluspforte. Sie ist leidenschaftlicher und befreiter, sie ist gegenständlicher und momentan bestimmter, sie ist gleichzeitig gefälliger, weil ihr Wohllaut sich an das irdische Empfinden wendet und aus dem gefühlsmässigen Miterleben die Erkenntnis der göttlichen Dinge erstreben will. Es besteht ein grosser Unterschied gegenüber der ernsten Ruhe der dem Alltag entrückten und unverwandt auf die Ewigkeit eingestellten Evangelisten der romanischen Galluspforte, und dennoch sind beides Aeusserungen derselben mittelalterlichen Welt. Kundgebungen von Menschen, die damit ihr Letztes aussprachen und deren Vermächtnis lebendig geblieben ist, dank ihrer Grösse und Klarheit des Geistes.

So erscheint das Basler Münster in allen Teilen als eine menschlich-künstlerische Leistung, die von einem fein differenzierten und bis ins Letzte kultivierten Geiste beseelt und aus den besten, auf das Grosse gerichteten Kräften der damaligen Zeit erwachsen ist. Das Gesamtwerk besitzt einen ausgesprochenen Charakter, und alle Teile vermitteln die intensive Wirkung harmonisch ausgeglichener, homogener Werte. Im einen wie im anderen sind die organisch-eigenwüchsigen Kräfte das Entscheidende. Ob dieses schöpferische Vermögen dem eigenen Boden entstammte oder nach Basel verpflanzt worden ist, ändert nichts an der Tatsache, dass eine solche Leistung eben ein entsprechendes kulturelles Milieu, einen geeigneten Nährboden zur Voraussetzung hat. Mit diesen scheinbar selbstverständlichen Feststellungen und Folgerungen ist aber ein Einblick gewonnen in einen Abschnitt der städtischen Vergangenheit, welcher sonst kaum greifbar ist.

Das bürgerliche Basel des Spätmittelalters.

Zahlreicher erhalten sind die Spuren des spätmittelalterlichen Basels. Sie ergeben das Bild einer bürgerlichen Stadt. Die noch vorhandenen Monumente — es sind vor allem die Pfarr- und ehemaligen Klosterkirchen, die Stadttore, die Strassenzüge der Altstadt und eine Reihe von Einzelbauten — zählen glücklicherweise nicht nur als vereinzelte antiquarische Werte, sondern bilden auch heute noch die charakteristischen Züge des ***Stadtbildes.*** Und zwar in einem viel grösseren Masse, als man gemeinhin annimmt. Denn es kommt für die Wertung des Stadtbildes nicht einzig die Anzahl der Monumente in Betracht, eine solche Beurteilung bleibt zwangsläufig auf äusserliche Feststellungen beschränkt, die charakteristischen Züge sind vielmehr innerlicher Art. Sie finden ihren Ausdruck zum Beispiel in einer durchgehenden besonderen Ausnutzung der Bodenverhältnisse, in übereinstimmender Lösung aller jener Probleme, welche der Verständigung und der Zusammenarbeit verschiedener Menschen bedürfen, ohne dass hierbei eine spezielle gesetzliche Regelung als Wegleitung dienen könnte. Die charakteristischen Züge sind fernerhin in der Struktur der einzelnen Werke zu finden. Man wird immer wieder die Beobachtung machen, dass durch alle Zeiten hindurch und also unabhängig von den Stilformen der einzelnen Epochen gewisse formale Eigentümlichkeiten stets wiederkehren. Bei allen diesen Merkmalen handelt es sich zumeist um heute wenig wirksame, unscheinbare Aeusserungen, welche daher umsomehr der Gefahr ausgesetzt sind, durch Unachtsamkeit zerstört zu werden, ohne dass ein bewusst aus den Bedingungen des Ortes gestaltender Wille einen entsprechenden neuen Wert schaffen würde. Darum ist gerade diese Unachtsamkeit vor allem schuldig an der Verödung des Stadtbildes, die unleugbar seit der Mitte des letzten Jahrhunderts sich in Basel breitmacht. Die Beschäftigung mit den charakteristischen Zügen dient infolgedessen nicht einzig einer gerechten Wertschätzung der einzelnen Objekte, sondern darüber hinaus der Erkenntnis jener maßgeblichen Faktoren, die bei der Entwicklung des modernen Stadtbildes sinngemäß beachtet werden müssen.

Wesentlich für das Stadtbild ist in erster Linie die ***örtliche Lage der Monumente.*** Und da ist es sicherlich kein Zufall, dass sowohl die vermutlich älteste Pfarrkirche St. Martin als auch das bischöfliche Münster eine dominierende Stellung auf dem Burghügel einnehmen und die Stadtsilhouette charakteristisch bestimmen. Vom Rhein her wie aus dem Birsigtal beruht die Wirkung beider Bauten nicht einzig auf ihren Grössenverhältnissen, der entscheidende Anteil erwächst vielmehr aus der bewussten künstlerischen Auswertung der Lage im

Dienste der gotischen Bau-Ideen. Aus dieser Verbindung haben St. Martin, das Münster, und übrigens auch St. Peter und St. Leonhard, jenen Ausdruck des über alles Emporwachsenden und des Majestätisch-Hinaufstrebenden erhalten. Neben der allgemeinen örtlichen Lage ist die spezielle Situation nicht weniger bedeutsam. So entfaltet das Münster wohl den eigenartigsten Reiz in seiner Lage am Münsterplatz. An einer Platzecke steht der Bau, am oberen Ende der rheinwärts gelegenen Langseite, nicht in der Mitte und in keiner Weise die übrige Bebauung zentrierend, sondern sich mit Würde in das Ganze einfügend. Auch dies ist kein Zufall. Neben verpflichtenden Ueberlieferungen ist es vor allem das Ergebnis eines weisen künstlerischen Disponierens, denn einzig auf diese Weise liess sich eine den Platz beherrschende Wirkung erzielen, welche nicht bereits vernünftig-logisch gegeben war. Vernunftmässiges Denken hätte als Bauplatz die Platzmitte oder eine Seitenmitte gewählt, die jetzt vorhandene Freiheit und Lockerheit der Disposition und damit auch die Lebendigkeit in der Gesamtordnung wären verschwunden und das Ganze zu logischer Regelmässigkeit erstarrt. Wenn die Vermutung berechtigt ist, dass früher an Stelle des Münsters sich ein römischer Bau befand, dann hat sich das mittelalterliche Denken durch das Vorschieben des romanischen Münster-Baues vom römischen Denken soweit distanziert, als ihm dessen schöpferischer Sinn für Regelmässigkeit fremd gewesen ist, und es hat andererseits auf diese Weise die Möglichkeit gefunden, die mit dem Platze verbundenen Ueberlieferungen mit seiner Neigung zum Irrationalen und Phantastischen zu verknüpfen. Denn damit, dass nunmehr die Zugänge zum Münsterplatz versteckt wurden, erhielt der Platz eine neuartige, das Empfinden des Beschauers weniger durch die überschaubare architektonische Disposition als vielmehr durch das Gefühl des Geborgenseins berührende Geschlossenheit. Dieses irrationale Moment empfindet der Besucher auch beim Durchschreiten der indirekt angelegten Zugänge zum Münsterplatz. Gleichviel, ob von der Augustinergasse, Rittergasse, vom Schlüsselberg oder Münsterberg her der Platz betreten wird, überall erlebt man das eigenartig phantastische Spiel mit den Realitäten, mit den Bauten, die bald so, bald anders angeordnet sind und durch ihre wechselnde Stellung und die damit bedingten Ausblicke den Beschauer überraschen und in lebendigem Spiel weiterlocken bis zum Ziel: zum Münster. Man möchte dieses Erlebnis allen jenen wünschen, die nicht glauben an die sinnvoll gewachsene künstlerische Form des Stadtbildes und die nicht glauben an die immerwährende Kraft des Geistes, die dem einmal Geformten innewohnt, solange es besteht.

Erst aus dem Erfassen dieser künstlerischen Züge der allgemeinen Situation ergibt sich die positive Voraussetzung für die gewinnbringende Betrachtung der einzelnen Monumente. Erst nachdem die schlichte, im einzelnen aber ungemein reiche Schönheit des Stadtbildes lebendig wirksam mitempfunden wird, erwacht vollends der Sinn für die besonderen Qualitäten der jeweiligen Einzelleistungen. Der aus dem späten 13. Jahrhundert stammende ***Chor der St. Albankirche*** zeigt zunächst für den Laien wenig Bemerkenswertes. Es bedarf einer aufmerksamen Wahrnehmung, um am Aussenbau in dem diskreten Reichtum der Elemente und Gliederungen das feine Empfinden für das rhythmische Zusammenspiel der verschiedenen Grössenverhältnisse zu verspüren,

das zwischen Fenster und umgebender Mauerfläche besteht, die Absätze der Strebepfeiler und die Stärke der Streben bestimmt. Und ebenso geht es eine Weile, bis im Innern, im hellen, lichterfüllten Chor, die gotische Schlankheit und Leichtigkeit der Fenster, Dienste und Gewölbe als vor allem geistig bedingter und bewusster Ausdruck sich einprägt und das weiche Zusammenschwingen im breitgerundeten Gewölbe als künstlerische Willenskundgebung empfunden wird.

Eine ähnliche Ruhe und Ausgeglichenheit zeigt die 1291 vollendete ***Chorpartie der Klingental-Klosterkirche.*** Die Elemente und Verhältnisse sind freilich weniger zierlich und leicht, die Absätze der Streben weniger nüanciert und überdies einzig an der Frontseite ausgebildet, es fehlt die elegante Bereicherung durch den Wechsel verschieden geformter Abdachungen der Strebenabsätze. Man darf solche Unterschiede nicht zu gering einschätzen, denn sie enthalten interessante Aufschlüsse über den Architekten und mitunter auch über die Bauherrschaft. Gerade bei den vorliegenden Beispielen ist es sicherlich bezeichnend, dass der ältere Bau des Cluniacenserstiftes St. Alban eine geistig prägnante Formung erhalten hat, die beim späteren Werk für die Klosterfrauen im Klingental als Vorbild mitspielte, aber in der Ausführung eine vereinfachende Umbildung erfuhr.

Beim Eingehen auf diese Eigenarten erwacht unvermerkt jedes betrachtete Kunstwerk zu individuellem Leben und bildet ein neues Glied in der Kette der uns vertraut und lieb gewordenen Kostbarkeiten. Und man bewertet es alsdann als ein bereicherndes Erlebnis, wenn der Anblick der ***Barfüsserkirche*** wiederum neue Züge darbietet. Am Chor dieser Franziskaner-Klosterkirche ist 1342 noch gearbeitet worden. Eine schöne Schlankheit bestimmt das Aufstrebende und Hochziehende, und es gelangt eine grössere Lebhaftigkeit zur Geltung als bei St. Alban oder bei der Klingental-Klosterkirche. Angesichts dieses gotischen Baues lässt sich in Basel vielleicht am besten der Gegensatz zum romanischen Stilgefühl ermessen. Hier beherrscht nicht das logisch-tektonische Aufschichten der schweren Massen den architektonischen Eindruck, der Baukörper ist vielmehr scheinbar das Ergebnis eines abstrakten Zusammenfügens von Strebepfeilern und Kubus, die Strebepfeiler werden nicht als Glieder für sich geformt, sondern durch die Schmalheit ihrer Wände und durch ihre rhythmische Abstufung nach der Tiefe. Im Innern des dreischiffigen Langhauses mit flachgedecktem Mittelschiff ist die ursprüngliche grosse Wirkung stark beeinträchtigt durch die Entfernung des Lettners, welcher sich vor dem erhöhten Chor über die ganze Schiffbreite erstreckte, und durch den Einbau der Emporen, die für die Unterbringung des Historischen Museums erforderlich waren. Das Raumbild des dreigegliederten Langhauses besitzt aber trotz dieser Einbusse immer noch seine imposante Einheitlichkeit. Die architektonische Form ist schlicht, arm an schmückendem Beiwerk. Ihr nachhaltiger Eindruck erwächst aus der alles überwindenden und überall durchgehenden Grösse der Gesamtidee, welche nur die eindeutige Strenge der Struktur zur Geltung gelangen lässt. Wie am Aussenbau, so drängt sich auch hier ein Vergleich mit dem romanischen Raumbild des Münsters auf. Der feierliche Ernst, die ruhige Würde, die Sicherheit und Beständigkeit des Festgefügten, die maßvolle Begrenzung und der versöhnliche Ausgleich der romanischen Gesinnung haben einer andersgearteten

Lebensauffassung Platz gemacht. Jede Form hat einen neuen Ausdruck. Nicht ihre eigene Existenz, sondern ihre Funktion im ganzen wird zum Ausdruck der formalen Wirkung. Der künstlerische Ausdruck des Pfeilers und des Bogens liegt nicht in der Begrenzung des Materials, sondern in der dem Bestandteil vom Baumeister einverleibten dynamischen Tendenz. Darum sind alle Uebergänge fliessend, alle Teile wachsend, und das Ganze eine aufstrebende Einheit, die nach oben zwar einen sichtbaren Abschluss findet, dem mitschwingenden Gefühl aber keine Grenzen setzt. Romanisches und gotisches Wesen haben in ihrer Bekundung verschiedene Wege beschritten, aber sie sind darin beide echt mittelalterlich, dass alles einem von menschlichem Geiste ersonnenen System eingeordnet wird, das seine Begründung in der als Tatsache vorausgesetzten jenseitigen Erfüllung der Ziele findet.

Die beinahe nüchterne Strenge, die Konzentration auf die verstandesmässig fixierbaren Kräfte der architektonischen Disposition und die damit ermöglichte Oekonomie der Mittel, welche die Bauten der Bettelorden auszeichnen, haben offensichtlich in Basel eine willige Aufnahme erlebt. Auch die ***Clarakirche*** folgt diesem Typus. Wiederum ist durch strenge und grosszügige Planung die dreischiffige Anlage zu einem einheitlichen Gemeinde- und Predigt-Raum entwickelt, dessen ursprüngliche Wirkung insofern gelitten hat, als der Chor 1531 abgetragen wurde, um dem damals errichteten Clarabollwerk Platz zu machen, und heute nur in der 1857/59 von Amadeus Merian ausgeführten Rekonstruktion vorhanden ist. Aehnlich ist auch die ***Kirche der Dominikaner.*** Von dem 1261 begonnenen zweiten Bau, dessen Chor Albertus Magnus am 9. September 1269 weihte, ist freilich nach dem Chorumbau von 1340 bis 1355 und den durch das Erdbeben notwendig gewordenen Erneuerungen im Langhaus nur wenig übriggeblieben. Das Raumbild der Predigerkirche aber weist dieselben Grundzüge auf. Und diese finden sich auch in entsprechender Abwandlung bei der Martins- und der Peterskirche wieder. Das im wesentlichen nach dem Erdbeben erneuerte dreischiffige und flachgedeckte Langhaus der ***Martinskirche*** mit deutlich abgesetztem, niedriger gehaltenem Chor zeigt betont einfache kubische Formen. Die Klarheit ist hier fast bis zur Schärfe gediehen und die Einfachheit bis zur nüchternen Dürftigkeit. Allein, dieser Strenge begegnet das rhythmische Spiel der gliedernden Unterteilungen. Die Langhaus-Arkaden sind von fliessender Leichtigkeit. Gegenüber dem mitreissenden Schwung nach oben und der Starrheit und Strenge des göttlichen Gesetzes, die vor allem den Bau der Barfüsserkirche bestimmen, verspürt man in St. Martin die beginnende Wandlung des gotischen Raumgefühles. Die Breite des Langhauses wird als architektonisches Element positiv mitempfunden, die Vereinheitlichung der drei Schiffe schreitet weiter zum hallenartigen Einheitsraum. Bezeichnend ist auch hier am Aeussern wie im Innern die Schlichtheit des motivischen Inventars. Die künstlerische Wirkung ist überall bewusst vom Materiellen auf die rein geistige Ausdruckskraft der Formen und Verhältnisse verschoben. Aus denselben künstlerischen Kräften ist der ***Turm der Peterskirche*** geschaffen worden. Von überallher bewahrt dieser Turm im Stadtbild die Schönheit seiner klaren kubischen Wirkung, seiner schlanken und trotz aller Ernsthaftigkeit graziösen Formung, deren letzter Akzent die Schwingung des Satteldaches bildet.

Gegenüber der vornehmen Pracht des bischöflichen Münsters besitzen die übrigen Kirchen Basels ein beinahe ländlich-schlichtes Aussehen. Einzig das Gotteshaus der reichen Augustiner-Chorherren zu ***St. Leonhard*** bildet, wenigstens in seinem Innern, eine Ausnahme davon. Das Aeussere hält sich geflissentlich im Rahmen des Ortsüblichen. Die dominierende Stellung im Stadtbild kommt in der Gesamtwirkung zur Geltung. Das Einzelne aber ist schlicht und befolgt die für Basel charakteristische Zurückhaltung im Motivischen. Die Stärke des künstlerischen Ausdruckes erwächst aus der sinnenhaft verspürbaren Kraft der geistig-abstrakten Disposition. Man beachte zum Beispiel, wie an der nördlichen Langhaus-Seite die Fenster zwischen die zwei leicht und schlank aus der Wandfläche vortretenden Streben eingeordnet sind, wie die Mauerfläche durch das Gesimsband unterteilt wird und wie Fläche und Fensteröffnung rhythmisch zusammenstimmen. In einer solchermassen zielklaren und zurückhaltenden Formung liegt die Bekundung einer geistig allseitig disziplinierten künstlerischen Kultur. Die ***westliche Giebelwand*** gegen den Kohlenberg lehrt fernerhin, dass dieser Zurückhaltung der Sinn für Grösse nicht abging. Die mächtige architektonische Erscheinung der Mauer meidet trotz ihrer beträchtlichen Dimensionen den Eindruck des Pompösen, wirkt aber andererseits trotz ihrer betonten Schlichtheit weder nüchtern noch kahl, weil die raffinierte Unregelmässigkeit in der Disposition jeder starren Festlegung widerstrebt. Der Giebel sitzt asymmetrisch über der Fassade und die Fläche selbst ist wiederum ungleichseitig aufgeteilt durch die Fenster. Ein bezeichnendes Detail dafür bietet der hoch oben eingemauerte Kopf. Das aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Folge der klugen und törichten Jungfrauen in der ehemaligen Vorhalle des Münsters stammende Fragment eines klagenden Frauenkopfes (das Original befindet sich heute im Kleinen Klingental) ist aus überlegenem schöpferischem Gefühl so in die Fläche eingeordnet worden, dass es organisch mit dem Ganzen verbunden ist ohne irgendwelche formal-gesetzliche Beziehung. Daraus spricht jene andere Neigung des Mittelalters, die das bewusst Schematisierende und mit scholastischer Spitzfindigkeit Argumentierende meidet und dem Irrationalen zustrebt, aus feinem Empfinden für die Notwendigkeiten der örtlichen Lösung. Wie bereits erwähnt, weicht das ***Innere*** der Leonhardskirche vom konventionellen Typus der Basler Kirchen ab. Es ist eine ausgesprochene Hallenkirche, ein Werk des bedeutenden Hans Niesenberger aus Graz, entstanden in den Jahren 1489—1521. Wie weit dieser auswärtige Künstler die Arbeit selbst geleitet und im einzelnen bestimmt hat, steht hier nicht zur Diskussion. Es ist vielmehr einzig zu bemerken, dass sich auch diese Leistung organisch dem damaligen kulturellen Milieu von Basel einfügt. Denn sie fordert von dem Beschauer dieselben Voraussetzungen. Das lebhafte feingliedrige Spiel, wie zum Beispiel sich die Rippen aus den Pfeilern ablösen, verlangt für den Genuss der Wirkung ein Verspüren der abstrakten Grundkräfte und Freude am abstrakten Gedankenspiel. Darum sind alle Teile in eindeutiger Bestimmtheit vorhanden, und man wird aus dieser Wahrnehmung wiederum den Weg ermessen, den die allmähliche Wandlung der mittelalterlichen Auffassung abgeschritten hat von dem Ausdruck des leidenschaftlich ernsten Pathos in der Barfüsserkirche bis zu dieser raffiniert abgeklärten logischen Gesetzlichkeit alles Wachsend-Bewegten.

Ein Rückblick auf die kirchliche Bautätigkeit im mittelalterlichen Basel bringt zum Bewusstsein, dass diese Bauten über ihre stilistische Verschiedenheit hinaus noch in einem tieferen Sinne bedeutsame Aussagen liefern über die kulturellen und geistigen Verhältnisse in der damaligen Stadt. Das 11. und 12. Jahrhundert, die Zeit der grossen Bischöfe und der bischöflichen Macht, ist die Entstehungszeit des Heinrichs-Baues und des spätromanischen Münsters. Im 13. Jahrhundert beginnt sich die Einwohnerschaft als Machtfaktor zu bekunden, eine wachsende Bedeutung des Bürgertums ist festzustellen. Die spätromanische Kathedrale erhält eine genussvoll reich ausgeschmückte gotische Vorhalle, daneben tritt das neue Denken der Zeit und schafft in den Klosterkirchen das Zeugnis für seine ernste asketische Straffung und Besinnung. Im 14. Jahrhundert werden das Bürgertum und das städtische Bewusstsein zum entscheidenden Faktor, die nunmehr erbauten Pfarrkirchen bilden das neue Antlitz. Der stilistische Ausdruck wandelt sich entsprechend der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung, aber unvermerkt erhält die stilistische Form immer stärker ein lokales Gepräge. Die betonte Zurückhaltung, das primär Unbildhafte, die starke Bedeutung der vernünftigen Disziplinierung in Verbindung mit einem feinen Empfinden für diskrete Wirkungen ergeben zusammen die charakteristische Ausdrucksform für die spätmittelalterliche bürgerliche Kultur Basels.

Neben den überlieferten kirchlichen Baudenkmälern, welche mehr indirekt, durch die Art ihrer Formung, einen Einblick in die geistige Situation der mittelalterlichen Kultur Basels vermitteln, bieten die erhaltenen Reste der ehemaligen ***Stadtbefestigung*** eine erwünschte direkte Ergänzung unserer Vorstellungen über den praktischen Bereich der ehemaligen Leistungen. Soweit es sich dabei um die letzte, die spätmittelalterliche Stadtbefestigung handelt, sind wir zudem durch Bilddokumente verhältnismässig gut orientiert, so dass die vorhandenen Fragmente auch heute noch in ihren ursprünglichen Zusammenhang eingeordnet werden können. Von den früheren Etappen der Stadtbefestigung zu berichten, erübrigt sich an dieser Stelle, weil keine künstlerisch interessanten Monumente erhalten sind. Nach dem Erdbeben hat die Stadt in verhältnismässig kurzer Zeit, von 1361/62 bis 1398, die für die inskünftige städtebauliche Entwicklung entscheidende Erweiterung des Siedelungsareals durchgeführt, indem damals die mehr oder weniger in Ansätzen vorhandenen Vorstädte durch einen neuen Mauerring in den eigentlichen städtischen Bezirk aufgenommen worden sind. In diesem Zusammenhange entstanden das St. Alban-, Spalen- und St. Johann-Tor. Ueber ihre zeitliche Entstehung fehlen genaue Anhaltspunkte, indessen erlauben archivalische Folgerungen und die architektonische Beschaffenheit ihre Datierung in das ausgehende 14. Jahrhundert. Diese drei noch erhaltenen Tore unterscheiden sich von den älteren der inneren Stadtbefestigung, den Schwibbogen, welche durch Abbildungen überliefert sind, durch ihre stattlicheren Dimensionen und durch ihre deutliche gotische Formung. Vor allem das ***Spalentor*** verdient als künstlerische Leistung besondere Beachtung. Der viereckige Mittelturm mit den beiden flankierenden Rundtürmen wirkt zunächst durch die imposante Mächtigkeit des massiven Aufbaues. Es entsteht der Eindruck eines impulsiven Emporwachsens. Interessanterweise überwiegt aber

schliesslich doch, trotz der weiten Rundung der seitlichen Türme, die Schmalheit ihrer senkrechten Ordnung, und neben der imposanten Mächtigkeit verspürt man allmählich das beinahe zierlich gliedernde Spiel der wagrechten Unterteilung des Mittelbaues und der wagrechten Absätze an den Rundtürmen. Dazu gesellt sich organisch das spitz und steil aufstrebende Dach und der vereinzelt angebrachte plastische Schmuck des Haupttores mit den Statuen der Maria und zweier Propheten. Den spezifisch lokalen, bürgerlichen Charakter dieses Bauwerkes erfasst man am ehesten aus einem Vergleich des Spalentors mit einem analogen Denkmal auf fremdem Boden, zum Beispiel mit der etwa 150 Jahre älteren Porte de la Reine von Aigues-Mortes. Wie schlank und beinahe engbrüstig wirkt dann das Basler Tor neben der kapitalen Machtentfaltung des südfranzösischen Stadteinganges. Und trotzdem in der Porte de la Reine die Mächtigkeit der Massen durch straffe Formung gebändigt und durch die nachdrückliche Betonung einer strengen Symmetrie zu einer unverrückbaren Gesetzlichkeit erhoben wird, schaffen andererseits die gefällige Gliederung und das südländisch sinnenhafte Aufruhen des Baues auf dem Boden eine spontane Verlebendigung jeder Form. Das Spalentor erscheint daneben in seinen Flächen und Gliederungen unsinnlich, hart, nordisch-abstrakt. Seiner faktischen wie seiner künstlerischen Grösse fehlt die Wucht des Monumentalen, statt dessen besitzt unser Tor, und eben dies ist sein lokales Gepräge, eine beruhigt-ausgeglichene Art der bereichernden Unterteilungen, einen diskreten Schmuck und die Festigkeit des Kleinen.

Gewiss waren für den Ausbau der Stadtbefestigung vor allen Dingen militärische und politische Gesichtspunkte massgeblich gewesen, die künstlerische Bereicherung durch Statuen und Wappenschilde ist überall als eine Zutat hinzugetreten. Für das Erkennen einer künstlerischen Leistung kommt es aber nicht immer darauf an, was die bewusste Absicht will, sondern wieweit sie dabei aus dem Vollbesitz schöpferischer Kräfte gleichzeitig auch kulturelle Werte schafft, indem sie das einzelne Werk in seinem Aufbau geistig formuliert. In diesem Sinne ist das Spalentor ein architektonisches Kunstwerk, und sein geistiger Ausdruck ist die Bekundung der städtischen Gewalt, die über Reichtum verfügt und Ordnung liebt, die der notwendigen Macht an ihrem Platze zur Geltung verhilft und dabei doch den bescheidenen Rahmen der eigenen Kräfte respektiert. Dies aber führt letztlich auf dieselbe Grundgesinnung zurück, aus der auch die Basler Kirchen ihre Form erhalten haben.

Es verbleibt noch die Aufgabe, im heutigen Stadtbild das erhalten gebliebene Gepräge des spätmittelalterlichen bürgerlichen Basels aufzusuchen. Aus dem zufällig überlieferten Quartierplan zum Bezug der Marczalsteuer der Jahre 1453/54 ist die damalige Einteilung des Stadtbezirkes bekannt. Die Gliederung erfolgte nach den naturgegebenen und auch im heutigen Stadtbilde noch erkennbaren Gesichtspunkten: in „die grosse Stadt dissit dem Birsich", „die grosse Stadt enhet dem Birsich", in die Vorstädte und in „die kleine Stadt". Diese Struktur des Stadtbildes illustriert auch deutlich der grosse Stadtplan des Matthäus Merian vom Jahre 1615, und sie ist im wesentlichen noch dieselbe mit Ausnahme jener Stellen, welche durch Sanierungen, Korrektionen und durch die Entfestigung verändert worden sind. Die erhaltenen Züge des Altstadt-

Bildes sind daher vor allem in den Randgebieten der mittelalterlichen Siedelung zu finden, in den Vorstädten und auf den Hängen des Birsigeinschnittes, also auf dem Münsterhügel und auf dem linksseitigen, von St. Leonhard bis zum Blumenrain allmählich abfallenden Höhenzug. Nahezu vollständig verschwunden ist das mittelalterliche Gepräge in seiner unmittelbaren Auswirkung auf dem Talboden des Birsigs.

Als ein besonderes Glück ist indessen die Erhaltung der Verbindungsstücke zu bezeichnen: der ***Aufstiege*** vom Talboden zu den beidseitigen Hängen. Auf dem rechten Birsigufer führt der Münsterberg in langsamer Abbiegung aus der Achse der Freiestrasse mit mehreren Richtungsbrüchen allmählich zum Münster. Auf der linken Strassenseite wird die untere Partie durch den „Hochbau" der Bank in ihren ursprünglichen kleinteiligen Verhältnissen beeinträchtigt, die schöpferische städtebauliche Absicht ist dagegen im Verlauf des Strassenzuges lebendig wirksam bewahrt. Intakt erhalten ist die alte Orientierung des Aufstieges von Schlüsselberg und Stapfelberg. Die Anpassung an das Gelände ist architektonisch gestaltet, also künstlerisch geformt und sinnenhaft fasslich. Das gemeinsame Stück beginnt senkrecht zur Freiestrasse, die Verzweigung erfolgt parallel zum Steilhang, die Endstücke biegen rechtwinklig ab. Jedes Teilstück besitzt überschaubare und gleichzeitig blickführende Verhältnisse und Gliederungen. Noch deutlicher treten diese mittelalterlichen Merkmale am Leonhardsberg in Erscheinung. Zunächst die typischen Richtungsbrüche im Anstieg, dann die damit in Verbindung stehende kubische Staffelung der flankierenden Bauten und schliesslich die plastische Formung des Gesamtbildes. Die beherrschende Kraft des Ansteigens wird ihrer Monotonie und Härte entkleidet durch die reiche Unterteilung des Strassenverlaufes durch wagrechte, die Breite nüancierende Formelemente. Besonders reizvoll ist das Zusammenspiel der Richtungsbrüche beim Einmünden des Leonhardsstapfelberges. Durch Aufstockungen der Häuser sind zwar die Verhältnisse bei der Ausmündung in das Gerbergässlein verwischt worden, verblieben aber ist die dem sinnenhaften plastischen Empfinden unmittelbar entsprechende Führung des Aufstieges, denn auch hier ist die Anlehnung an die Bodenformation bewusst erfasst und bis in die kubische Ordnung der einzelnen Häuser als bestimmender Faktor gültig.

Das ***Imbergässlein*** im positiven Sinne unter die Kunstdenkmäler von Basel einzureihen, erscheint vielleicht auch heute noch absonderlich. Jedenfalls vor einigen Jahrzehnten wäre ein solches Unterfangen als Sinnlosigkeit bezeichnet oder als üble Ausgeburt reaktionärer Phantasie aufgefasst worden. Gerade dieses Beispiel bietet deshalb den gewünschten Anlass zu einer prinzipiellen Erörterung der gegensätzlichen Auffassungen. Die Verständigung wird zunächst dadurch erschwert, dass dem heutigen Beschauer aus verschiedenen Gründen die Erfassung und Charakterisierung der architektonischen Anlage als einer bewussten künstlerischen Leistung fernliegt. Das vernachlässigte und teilweise weitgehend veränderte Aeussere der einzelnen Bauten, also der Erhaltungszustand der Gesamtanlage, erschwert das Wahrnehmen der sinngemässen Formung des Einzelnen und Ganzen als Bestandteilen eines städtebaulichen Kunstwerkes. Die Schwierigkeit liegt fernerhin in der besonderen Struktur dieses Kunstwerkes. Für die naive Wahrnehmung des Beschauers ist der

Ausdruck des Künstlerisch-Geformten zunächst im Sichtbar-Werden dekorativ wirksamer Gestaltungen gegeben. Wo dies nicht der Fall ist und die Wirkung auf übergeordneten, das Ganze gewissermassen unsichtbar formenden Gestaltungsabsichten beruht, da wird der naive Beschauer die entsprechende Wirkung nur solange verspüren, als sein eigenes Denken und Empfinden diesen Gestaltungsabsichten weltanschaulich, menschlich verwandt ist und damit aus analogen Grundkräften erwächst. Das Künstlerische im Gesamtbild des Imbergässleins aber lebt eben in der übergeordneten Formung, so wie sie etwa auch in der Fensterdisposition des Westgiebels der Leonhardskirche zum Ausdruck gelangt. Hier wie dort handelt es sich vor allem darum, dass der Beschauer sein eigenes Wahrnehmungsvermögen wiederum empfänglich macht für die sinnenhafte Wirkung und bewusste Verarbeitung der höheren Einheiten der künstlerischen Gestaltung. Die Beurteilung des Imbergässleins wird somit zu einem Gradmesser unserer eigenen künstlerischen Wahrnehmung, geistigen Urteilsfähigkeit und persönlichen Kultur. Es beruht indessen der Gegensatz der Auffassungen noch auf weiteren Gründen. Er ist u. a. bedingt durch den Zeitgeist. Das spätere 19. Jahrhundert und auch die Gegenwart sprechen dem Imbergässlein aus eigener positiver Ueberzeugung das Daseinsrecht ab. Zweifellos mit Recht, soweit damit die ausserkünstlerischen Bestandteile des beurteilten Problems betroffen werden, und solange man sich nicht dazu verleiten lässt, die ursprüngliche Anlage als verwerflich und sinnlos zu bezeichnen. Denn man darf nicht vergessen: der Zeitgeist des 19. Jahrhunderts hat nicht einzig aus seinem eitlen Glauben an die beständige Verbesserung und an den siegreichen Fortschritt alles Guten und Rechten mit dem Alten aufgeräumt und das Imbergässlein zum Verschwinden verurteilt. Mit solchen braven Glaubenssätzen allein hätte man das vernünftige Basel nicht soweit umgekrempelt. Die Abneigung gegen das überlieferte Alte und der Wille zur gewaltsamen Veränderung des Bisherigen hatten viel lebenswichtigere Ursachen: einmal die zwangsläufig eingetretene Ueberfüllung des traditionellen Siedelungsraumes durch die Vermehrung der Bevölkerung, dann der tiefe Schrecken und nachhaltige Eindruck, den die Typhus- und Cholera-Epidemien um die Jahrhundertmitte hinterlassen hatten. Man erkannte, dass eben durch die Ueberfüllung des alten Siedelungsraumes diese furchtbaren Folgen entstanden sind, weil Einzel- oder Massensiedelung auf ein und demselben Platze selbstverständlich ganz verschiedene Wohnordnungen notwendig machen. Damit ergeben sich genügend Anhaltspunkte für die Betrachtung des Kunstwerkes wie für die praktische Zielsetzung der modernen städtebaulichen Aufgabe, für das Erfassen der eigenartigen künstlerischen Gestaltung und des innewohnenden geistigen Gehaltes, wie für die Respektierung der lebenswichtigen Bedeutung solcher Werte für den heutigen Menschen. Denn für den Eindruck der jetzigen Erscheinungsform, wie für die Gestaltung einer zukünftigen, ist ja nicht der materielle Wert der Mauern und nicht die historische Form der einzelnen Häuser und ihrer Bestandteile allein wesentlich und entscheidend. Städtebauliche Kunstwerke müssen, aus der Art ihres Entstehens bedingt, ihre eigene künstlerische Durchformung erhalten in übergeordneten, den individuellen Absichten des einzelnen Erbauers genügend Spielraum lassenden Zusammenhängen. Dass dies, trotz der

Die überlieferten Züge des spätmittelalterlichen Stadtbildes:

Der Gemsberg

Das Grossbasler Rheinufer

entstellenden Aufstockungen, beim Imbergässlein zutrifft, die Wirkung immer noch verspürt werden kann, dies liegt in der künstlerischen Ausdruckskraft der rhythmisch gegliederten Richtungsbrüche und Niveau-Abtreppungen, des Hinschlängelns und Abwärtsgleitens, liegt in der phantasievollen Mannigfaltigkeit.

Das Imbergässlein ist das aktuelle Beispiel für den Meinungsstreit, der ***Gemsberg*** das glücklichere. Diese Partie bildet ein Kunstwerk, das hoffentlich die ungeteilte Liebe der ganzen Bevölkerung besitzt und ihrer teilhaftig bleiben möge. Es ist ein städtebauliches Kunstwerk, das die ihm innewohnende Ausdruckskraft der Zusammengehörigkeit, des intimen Nebeneinander und Miteinander, des unaufdringlich Gebundenen und frei Gefälligen so unmittelbar und intensiv mitzuteilen vermag, dass jedermann die Gesamtanlage sinngemäss mit dem Brunnen zusammen sieht. Welches sind nun hier die überlieferten Züge des alten Stadtbildes und ~~in~~ worin ~~was~~ besteht ihre künstlerische Eigenart? Darauf ist zu erwidern, der Grundriss der Platzanlage ist allseitig so unregelmässig, die Gesamtwirkung der Anlage aber so einheitlich, dass das Ergebnis kein zufälliges sein kann und die Wirkung vielmehr künstlerisch beabsichtigt worden ist. Das Zusammenspiel des Aufsteigens mit dem Ausmünden in den oben vorbeilaufenden Strassenzug des Heuberges bestimmt die durchgehende Gestaltung der Schräglage am Hang. Dazu kommt noch das sinnenhafte Formen des Charakters einer geschlossenen Platzanlage im unteren Teil durch das rhythmische Zusammenwirken der Platzgrösse mit der Höhe der umgebenden Bauten, durch die kubische Gruppierung der Häuser und die innerlich verwandte Gliederung der Fassaden und Dachstöcke, durch das versteckte Einführen des unteren Zuganges vom Spalenberg her mit Hilfe weiterer Richtungsbrüche, durch das Kontrastieren des Geschlossenen unten mit dem sich langsam Oeffnenden oben. Dabei ist die merkwürdige Tatsache in Rechnung zu stellen, dass diese künstlerische Einheit weder gleichzeitig entstanden noch auf einen verbindlichen ursprünglichen Plan zurückzuführen ist, sondern scheinbar frei und zufällig sich in dieser Weise ergab. Die verstandesmässig disponierende Einstellung der Betrachter des 19. Jahrhunderts wusste freilich mit einem solchermassen unbehinderten Wirken der künstlerischen Kräfte nichts anzufangen und verleugnete darum ganz einfach das Vorhandensein einer bewussten künstlerischen Gestaltung.

Wenn nun trotz der verschiedenen zeitlichen Entstehung der einzelnen Bauten und wenn trotz des Fehlens einer einheitlichen Planung dennoch die künstlerische Einheit vorhanden ist, dann müssen eben die geistigen Voraussetzungen im Denken dieser hier bauenden Menschen andere gewesen sein. Diese besonderen geistigen Voraussetzungen lieferte das Mittelalter. Sie liegen in der gemeinsamen Voraussetzung alles Denkens und Handelns, in der gemeinsamen Begründung alles irdischen Seins aus der göttlichen Lehre, aus der jenseitigen Formung des Weltgesetzes. Indem der Mensch hierin und nicht in der eigenen praktischen Urteilsfähigkeit das ordnende Prinzip seines Denkens und Handelns anerkennt, so gilt ihm auch nicht das Einzelne und das Besondere, sondern nur das Allgemein-Gesetzliche als wesentlicher Wert. Und wenn im Allgemein-Gesetzlichen und in der Unterordnung des Eigenen und Einzelnen unter das Ganze der Sinn der eigenen Ueberzeugung liegt, so wird dies nicht einzig im religiösen Glaubens-

bekenntnis, sondern ebensosehr in jedem anderen geistigen Gestalten zum wirksamen Ausdruck gelangen, und gewiss nicht zuletzt auch in der Formung der Behausung und ihrer Zusammenordnung mit den anderen. Diese auf das Ueberirdische, Allgemein-Gesetzliche gerichtete Kollektiv-Gesinnung des Mittelalters ist unserem, seit der Renaissance immer stärker auf die individuelle Erkenntnis- und Urteilsfähigkeit eingestellten Denken zunächst so fremd, dass die primitivsten Einsichten nur langsam entstehen, eben z. B. der Sinn für die Unterscheidung von Egoismus und egozentrischem, auf das Ich bezogenem Denken. Wenn das Mittelalter die Individualität im modernen Sinne, also den Aufbau des Weltbildes auf egozentrischem Prinzip, nicht kannte und nicht kennen wollte, so heisst das nicht zugleich auch, dass es im Mittelalter nicht auch Egoisten gegeben hätte. Dass die Egoisten im Mittelalter im Rahmen der damaligen Anschauungen ebensowohl gediehen wie heute und immer, dafür enthält gerade das Bild des Gemsberges genügend amüsante Aufschlüsse, und wenn man unter diesem Gesichtspunkte die Dächer, Fenster, Türen betrachtet, entsteht unvermerkt eine Vorstellung der mannigfachen Wünsche und Begehren, die hier ihre Verwirklichung gefunden haben.

Damit dürften die Verständigungsmöglichkeiten für das Erfassen und Geniessen des Altstadtbildes ausreichend abgeklärt sein. Neben den in ihrer architektonischen Struktur erhaltenen Aufstiegen vom Talboden auf die beidseitigen Hänge sind auf den Hängen und in den Vorstädten ***Strassenzüge*** erhalten, deren Struktur ebenfalls noch das alte, mittelalterliche Gepräge zeigt. Wobei es aber selbstverständlich stets zu bedenken gilt, dass die einzelnen Häuser, welche als Elemente diese Struktur ausfüllen, fast durchgehend späteren Datums sind. Aus der Tatsache, dass man sich vom 15. bis in das 18. Jahrhundert hinein bei den Neubauten an die überlieferte Struktur der architektonischen Gesamtanlage hielt und ihr willig unterordnete, lässt sich folgern, dass innerhalb dieser Zeitspanne wichtige Bestandteile der mittelalterlichen Denkweise und Lebensordnung irgendwie ungebrochen weiterlebten. Ihr sichtbarer, praktischer Ausdruck bildet das Gleichbleiben von Umfang und Bedeutung der Stadt, dem innerlich das Weiterleben der mittelalterlichen kollektiven Wirtschaftsform der Zunftorganisation entspricht. Was aber gehört nun zur Struktur des Altstadtbildes? Vor allem, dass alle Bauten als kubische Gebilde in sinnenhafter Weise auf dem Gelände stehen, gewissermassen organisch mit dem Boden verbunden sind, und dass der Boden in seiner natürlichen Formation zur architektonischen Wirkung gehört. Dann, dass alle Bauten, trotz ihrer ausgesprochenen Eigenart im einzelnen, sich dennoch dem Gesamtbild des Strassenzuges unterordnen. Fernerhin, dass diese Unterordnung nicht schematisch für das Gesamtbild disponiert und von vornherein festgelegt wird, sondern in jedem einzelnen Fall durch eine spezielle Lösung sich ergibt. Die Fassadenflucht eines Strassenzuges zeigt daher keine gesetzmässige Linie, sie ist weder gerade, noch ist sie regelmässig gebogen, sondern aus mannigfaltigen Einzelstücken so zusammengesetzt, dass das Einzelne wie das Ganze zu seinem Rechte gelangt. Ebenso sind auch die Niveauverhältnisse eines Strassenzuges nicht schematisiert, nicht künstlich geordnet durch Planierung, vielmehr als natürliche Gegebenheit in das Gesamtbild einbezogen. Weil diese Grundzüge der Struktur so klar und intensiv hervor-

treten, wirkt auch auf der anderen Seite das bunte Vielerlei der einzelnen Bauten als beruhigte Einheit, und weil diese Grundzüge ihrem Wesen nach nicht abstrakt und begrifflich, sondern sinnenhaft und organisch sind, wirkt das Ganze lebendig-anschaulich.

Im ***Nadelberg*** ist das Zusammenspiel aller formenden Kräfte noch in seiner ganzen reichen Fülle vorhanden. Die Häuser schmiegen sich den Terrain-Wellen an, sind in ihrer jeweiligen Stellung dem geschwungenen Gesamtverlauf der Fassadenfluchten eingeordnet, gliedern mannigfach durch ihre verschiedenartige Bauhöhe das Bild dieser Flucht, sind miteinander verbunden durch die Verwandtschaft ihrer Fensterordnungen, ihrer Dachvorsprünge, Giebel und Dächer. Die vereinheitlichenden Züge verleihen mit dem gebogenen Verlauf des Strassenzuges jedem einzelnen Richtungsabschnitt des Nadelberges jene für das Altstadt-Strassenbild charakteristische Geschlossenheit. Soweit die ursprünglichen Bauhöhen erhalten geblieben sind, besteht auch ein sinnvoll und angenehm abgestuftes Verhältnis von Strassenbreite zur Höhe der Bauten. Alle Dimensionen sind in sinnenhaft fassbaren Grössen präsentiert, das Ganze wie das Einzelne bleibt überschaubar, Mensch und Architektur gehören organisch zusammen. Der Beschauer befindet sich in einer seinem Wesen entsprechend proportionierten Umgebung, die ihm dient, und die er beherrscht, ohne dass sie ihn gleichzeitig bedrückt.

Das „heimelige" Gesicht jeder Altstadt-Strasse verdankt seine Schönheit nicht der pittoresken Patina. Die ansprechende Wirkung beruht, um es nochmals zu wiederholen, auf der architektonischen Geschlossenheit jedes einzelnen Richtungsabschnittes. Denn auf diese Weise wird die abstrakte Starrheit gerader Strassenlinien vermieden. An Stelle geometrisch fixierter Zielpunkte beherrscht das stets wieder Ueberraschende das Strassenbild. Dies aber ist der Ausdruck einer phantasievoll-reichen architektonischen Gestaltung, die der vernunftmässigen Logik abhold ist und statt dessen überall die organisch-sinnenhafte Form sucht für die durch Bauwünsche und Terrain gestellten Aufgaben. Mit den Aufgaben wechseln die Lösungen. Das Bild der ***Martinsgasse*** ist vor allem schlicht. Darin kommt ein Wesenszug zur Geltung, der sich besonders im Vergleiche mit Strassburg als typisch baslerisch erweist. Denn die betonte Zurückhaltung, das Nicht-zur-Schau-Stellen der verfügbaren Kräfte, widerspricht dem tatsächlich vorhandenen Reichtum der Bürgerschaft. Dieser Zug tritt auch nicht erst im bilderfeindlichen späteren 16. Jahrhundert auf, etwa als Folge der Reformation; seine Spuren lassen sich weiter zurückverfolgen, sind deutlich erkennbar an den Pfarrkirchen des 15. und an den Klosterkirchen des 14. Jahrhunderts. Das Entscheidende für den Charakter dieser Schlichtheit liegt nicht in dem Mehr oder Weniger von dekorativen Elementen und ornamentaler Durchgestaltung. Den Ausschlag gibt vielmehr das als bewusste geistige Kraft verspürbare Bestreben, nicht im äusserlichen Entfalten und Durchgestalten der Elemente, sondern in der „innerlichen", versteckten Disposition den künstlerischen Charakter zu formen und anzudeuten. Daher ist das unscheinbare Auftreten, das bewusste Verdecken der nicht minder bewusst geformten geistigen Disposition, typisch „baslerisch". Das ästhetisch Wirksame, das Schöne, zum Beispiel im Strassenbild der ***Spalenvorstadt,*** liegt darum nicht in der Erscheinung des einzelnen

Hauses, sondern im Zusammenspiel aller Bauten und hier wiederum in der betont schlichten Gestaltung. Diese lokale Eigenart fehlt bis zu einem nicht unerheblichen Grade dem bischöflichen, spätromanischen Münster, andererseits ist sie dem Spalentor, als dem prunkvollsten Stadttor des 14. Jahrhunderts, wiederum zu eigen, ebenso dem Bischofshof, der im 15. Jahrhundert unter Arnold v. Rotberg neuerbauten bischöflichen Residenz. Ihre Entstehung liegt somit im bürgerlichen 14. und 15. Jahrhundert, im Bereich des spätmittelalterlichen, zunftmässig organisierten und unter bischöflicher Oberhoheit stehenden Stadtstaates Basel.

Die baslerische Schlichtheit kennt verschiedene Nüancen. Die vornehme Spielart zeigt die Martinsgasse, die kleinbürgerliche herrschte am alten Blumenrain, die kleinstädtisch-idyllische, ja beinahe dörfliche in der alten ***Webergasse.*** Hier war das Strassenbild die sichtbare Form für das Schicksal der Bewohner. Es illustrierte wie die Menschen, durch gemeinsame Existenzgrundlagen aufeinander angewiesen, in ganz anderem Sinne eine Gemeinschaft darstellten als in der modernen, in Einzelhäusern und in uniformen Logis abgesonderten Lebenshaltung. Im übrigen finden sich Schlichtheit und Sinn für Eleganz häufig gleichzeitig in eigenartiger Mischung, ohne einander zu beeinträchtigen, weil beide Absichten nicht äusserlich, sondern innerlich, eben in der geistigen Form, bekundet werden. Das vermutlich 1529 erbaute ***Haus zum Hohen Pfeiler*** an der Stadthausgasse zeigt ihr natürliches Zusammenspiel. Die kleine Bodenfläche zwang zum sechsgeschossigen Hochbau, und die hier gefundene Lösung besitzt auch für modernes architektonisches Empfinden positive Anreize. Wenn auch mit wenigen Ausnahmen der äusserlich prunkvolle Aspekt vermieden wird und statt dessen Schlichtheit der äusseren Erscheinung und Eleganz der inneren Form vorherrschen, so genügt indessen diese Charakterisierung doch nicht, um das Baslerische im Altstadt-Bild ausreichend zu kennzeichnen. Ein Blick über die Dächer der oberen Gerbergasse vom Barfüsserplatz her lässt auch ein Bedürfnis nach reich Geformtem erkennen, freilich wiederum nicht im äusserlichen Sinne, denn der Reichtum erwächst aus der übergeordneten, zum Gesamtbild gehörigen Einheit des kubischen Gliederns. Man kann sich dem Genuss dieser unaufdringlich reichen architektonischen Gliederung nicht entziehen, wird überall mit Erstaunen wahrnehmen, mit welch einem Maß vielgestaltige Einzelerscheinungen zu einem Gesamtaspekt vereinheitlicht worden sind. Nie zufällig oder beiläufig, aber auch niemals gewaltsam, stets aus innerer Notwendigkeit des damaligen Denkens.

Jeder Gang durch die Altstadt bietet vielfältige Beispiele für die hochstehende Baukultur der Vergangenheit und damit für das fein entwickelte Pflichtgefühl für Gesamtlösungen. Aber weil diese Zeugnisse zumeist unscheinbar sind, bleiben sie in der Regel unbeachtet. Günstiger steht es mit der Respektierung der Schönheit unserer Altstadt-Platzanlagen, oder wenigstens der wichtigsten, des ***Münsterplatzes.*** Wie bereits in anderem Zusammenhange kurz angedeutet wurde, übernahm hier vermutlich die mittelalterliche Bebauung die rechtwinklige römische Disposition der Platzanlage und der Zufahrtsstrassen. In echt mittelalterlichem Sinne trat aber an Stelle der starren und winkelgerechten Rechteckanlage und der straff-geradlinigen Einführung der Zufahrten, also

an Stelle der bewusst-vernünftigen, geometrisch-gesetzlichen Konstruktion des römisch-antiken Denkens, die verdeckte, indirekte Einführung der Strassen, die Auflösung des Platzrechteckes, die Biegung und Staffelung der Fassadenfluchten. Diese auf das Gemütshafte, auf das Irrationale verinnerlichte mittelalterliche Denkart ist in der Struktur des Münsterplatzes lebendig erhalten geblieben. Durch alle Jahrhunderte hindurch wurden die erforderlichen Auswechslungen der Einzelbauten stets so ausgeführt, dass die Einheit und Eigenart des Ganzen gewahrt blieben. Der Münsterplatz ist auch deshalb eine glückliche organische Platzanlage, weil die Grösse seiner Bodenfläche zur Höhe der umschliessenden Randbauten sich so verhält, dass der Beschauer gleichzeitig die Geschlossenheit der Komposition wahrnimmt, aber auch die Grössenverhältnisse zu überschauen vermag, sich inmitten des Platzes geborgen und dennoch auch frei fühlt. Der Münsterplatz bedeutet im gesamten Stadtbild zweifellos eine künstlerisch gewollte Steigerung zum letzten verfeinerten Ausdruck des städtischen Wesens. Dabei ist festzuhalten, dass diese Steigerung organisch aus den ortsüblichen architektonischen Möglichkeiten erwachsen ist. Es ist eine Steigerung und gleichzeitig eine Krönung des Stadtbildes, weil hier der Ausdruck des Allgemein-Gesetzlichen, des Mittelalterlich-Typischen, der Unterordnung der Einzelexistenz und der Ausdruck der vielgestaltigen Geschlossenheit, des Unscheinbaren, der schlichten Eleganz mit dem Gefühl für Grösse verbunden sind. Es ist ein sicher und diskret abgemessener, wohlabgestufter Ausdruck der Grösse. Sicher und diskret abgemessen, weil die Grösse in einem organischen Verhältnis steht zum äusseren Umfang und zur inneren Bedeutung der städtischen Siedelung. Wohlabgestuft, darum ein sinnvoller Ausdruck der kleinteiligen geistigen Struktur.

Naturgemäss treten bei der Betrachtung des städtebaulichen Kunstwerkes die allgemeinen Züge, das Verbindende und das Gemeinsame, also die übergeordnete Einheit, voran. Dies soll aber in keiner Weise die grosse Bedeutung vermindern, welche jeder einzelnen architektonischen Lösung zukommt. Im Gegenteil: erst aus dem künstlerisch-sinnenhaften Zusammensehen erwächst die Einsicht in die organische Funktion des einzelnen Gliedes im Aufbau des Ganzen, entsteht das Verständnis für die geistige Begründung jeder einzelnen architektonischen Lösung. Die heute noch erhaltene Häuserfront am „Platzgässli", am ***Spalengraben,*** bietet dafür ein interessantes Beispiel. Vom Tor her erstreckte sich die Reihe der kleinen Häuser soweit, als der Rondenweg vor der Häuserflucht entlang lief, von dem Punkte an, wo die Mauer nach rechts abbog, um hinter dem Stachelschützenhaus sich gegen die heutige Bernoullistrasse hinzuziehen, folgen stattlicher dimensionierte Häuser, die sich aber dennoch dem architektonischen Gesamtcharakter unterordnen. Nun ist aber durch die Aufschüttung des Grabens, die Niederlegung der Stadtmauer und die Anlage eines strassenartigen Platzstückes diese ursprüngliche Funktion aufgehoben worden. Die einzelnen Häuser wurden aus ihrer ursprünglichen Einordnung entspannt, was verblieb, besitzt einzig einen pittoresken, durch die moderne Nachbarschaft beeinträchtigten Wert.

Ein besonders genussreiches Kapitel bilden die alten architektonischen Lösungen der Hangbebauungen. Zum Beispiel das ***Frey-Grynäum*** am oberen

Heuberg. Die Einordnung des Gebäudes in das Gelände erfolgt durch das Hinausschieben des Hauses von der Strasse bis an den Hang und durch den Anschluss an die Front des Leonhardsberges. Dessen Anstieg wird um das Gebäude und die Gartenmauer herumgeführt, die Ueberwindung der Niveau-Unterschiede veranschaulicht. Die durch das Gelände gegebene Ecklage der Liegenschaft macht sich ebenso positiv in der kubischen Gliederung des Gebäudes bemerkbar. Der Hauptbau, mit der Giebelseite vorspringend, wird flankiert durch zurückgestaffelte Flügel, die Verbindung mit dem weiteren Verlauf des oberen Heuberges wird durch den rechtwinkligen Ansatz eines dritten Flügels markiert. Eine ebenso glückliche Einheit bestand einstmals beim Strassburgerhof. Ein im wesentlichen erhaltenes Beispiel bieten die ***Häuser im St. Albantal.*** Durch die Giebelfront wird die Ecklage am Anlauf des Aufstieges zur St. Albanvorstadt betont, und durch die Wiederholung des Giebelmotives erfolgt eine verstärkte Blickführung, die sinngemäss-organisch gegeben ist durch das ansteigende Gelände. Besonders schön wirkt das Zusammenklingen der spitzwinkligen Giebel mit dem steilen Gefäll der Strasse, akzentuiert durch die Riegelwirkung des quer zur Strasse orientierten dritten Giebels am oberen Ende der Häusergruppe. Die Dimensionen der Bebauung sind den bescheidenen Grössenverhältnissen des Strassenzuges so angepasst, dass die kleinteilige Architektur mitsamt der Umgebung überschaubar bleibt. Auch die innere Disposition dieser Gruppe folgt den Bedingungen des Geländes. Im unteren Teil, dem Teich entlang, ein Hof, über der Einfahrt ein Riegelbau, der durch die Giebelschräge mit dem Hauptbau sinnvoll zusammengeschlossen ist.

Auch die Betrachtung der einzelnen Häuser an den alten Strassen führt zu dem Ergebnis, dass selbst die unscheinbaren und oftmals wie zufällig wirkenden Lösungen eine auf das Ganze und Verbindende gerichtete Absicht erkennen lassen. Sehr zum Unterschiede zur modernen, durch baugesetzliche Vorschriften erzwungenen Vereinheitlichung beruht diese Gesamtwirkung aber eben nicht auf verstandesmässig fixierten Bedingungen. Sie ist daher frei von allem Schematischen, selbst dann, wenn die Vereinheitlichung aus einem bloss äusserlichen Angleichen der Hauptformen erwächst. Wenn zum Beispiel die Dachgesimshöhen absolut oder annähernd übereinstimmen, so vermittelt die verschiedene Stockwerkhöhe der einzelnen Häuser stets noch genügend freies Spiel der Kräfte, das, wiederum im Unterschiede zu modernen Gepflogenheiten, ein jeweilen gefühlsmässig aufeinander abgestimmtes Spiel darstellt.

Der Vergleich zwischen alt und neu ist stets aufschlussreich, aber dann gefährlich, wenn aus einer inneren Bindung das Urteil zwangsläufig nach einer Richtung hin negativ lauten muss. Die Altstadt und das moderne Basel sind ihrem Wesen nach verschiedenartige Erscheinungen, sie miteinander vergleichen, verlangt vor allem Verständnis für die besonderen Triebkräfte jeder Zeit. Wenn unsere Liebe jenen alten Fassadendispositionen gehört, die aus der Wahrnehmung und Berücksichtigung des architektonischen Milieu entstanden sind und daneben die modernen als abstrakt auf dem Papier entworfene erscheinen, oder wenn wir eine nivellierte Strasse als künstlichen Zwang empfinden, dann darf ob allem Unmut die eingetretene Wandlung der architektonischen Gesinnung nicht übersehen werden. Wohin das Neue führt, wissen wir nicht. Dass es aber nicht

mehr von den Gegebenheiten des Geländes und des Milieu ausgeht, sondern ein abstraktes Ziel, eine neuartige logische Regelmässigkeit in Wirklichkeit umzusetzen versucht, kann uns bei williger Betrachtung nicht entgehen.

Alle im Strassen- und Platzbild erkannten Wesenszüge kehren im ***Rheinufer***-Bild in sinngemässer, der Bodenbeschaffenheit und Lage angepasster Form wieder. Auf dem linken Ufer vom Letzitürmchen im St. Albantal bis zur Johanniterbrücke, auf dem rechten Ufer von der ehemaligen Kartause bis zum kleinen Klingental folgen sich schön differenzierte Partien. Die locker gebaute St. Albanvorstadt eröffnet das Stadtbild des alten Grossbasels, in vornehm isolierter Lage erscheint der Burghügel, dicht aufgeschlossen reiht sich die Bebauung von der Augustinergasse, über den Rheinsprung bis zur St. Johannsvorstadt an. Hier, im Rheinufer-Bild, offenbart sich vollends und in absolut eigenartiger Weise der entscheidende Zug im baslerischen Wesen: die Abneigung gegen das Pompöse, gegen das Grossformatige. Hier entfaltet sich die eingeborene Neigung für das der eigenen Kleinheit Angemessene, für den bescheiden-schlichten und unscheinbaren Ausdruck der eigenen Existenz. Ohne durchgehende, ohne kommandierte logische Gesetzlichkeit entsteht eine geschlossene Einheit. Die kleinteiligen Einzelexistenzen wachsen zusammen zur vielgestaltigen, aus demokratischem Denken geformten Gemeinschaft.

Damit ist auch der Augenblick gekommen, um eine Zusammenfassung der bisherigen, den allgemeinen städtebaulichen Faktoren gewidmeten Betrachtung folgen zu lassen.

Die ***Veränderung des traditionellen Stadtbildes*** vollzog sich nach zwei Richtungen hin: in Form einer sukzessiven Erneuerung der lebenswichtigsten Teile in der historisch entwickelten Altstadt und in Form einer allmählichen Erweiterung der überbauten Stadtfläche. Die Erneuerung und die Erweiterung charakterisieren zwei grundverschiedene Lebensformen unserer Stadt. Die zeitlich kaum zu begrenzende ***Erneuerung*** des traditionellen Stadtbildes ist das Zeugnis einer gesunden Lebenskraft der städtischen Siedelung. Denn alles Leben bedeutet stetige Veränderung. Für die Art dieses städtischen Lebens ist die Feststellung wesentlich, dass es seit Beginn des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts innerhalb des 1398 durch Vollendung der letzten mittelalterlichen Stadtbefestigung fixierten Siedelungsbezirkes den erforderlichen Raum vorgefunden hat. Dieses städtische Leben hat demnach seinen Umfang beibehalten. Siedelungsfläche und Bevölkerungszahl sind annähernd gleich geblieben. Materielle Verschiebungen sind nicht eingetreten. So verbleibt schliesslich noch die Frage, ob ideelle Veränderungen in der Art des städtischen Lebens erfolgten, die dem Stadtbild ein anderes Gepräge zu verleihen vermochten. Und hierauf ist zu antworten, dass mit dem Wechsel der geistesgeschichtlichen und wirtschaftlichen Voraussetzungen sich tatsächlich eine Veränderung des Stadtbildes vollzogen hat. Denn im Zeitalter des Barock begann, unter dem Einflusse der vom Handwerk zur Manufaktur und Industrie umgestellten Produktion und der seit Ende des 15. Jahrhunderts einsetzenden Entwicklung des Engros-Handels neben dem einheimischen Detail-Verkaufsmarkt, die allmähliche Ersetzung des spätmittelalterlichen kleinteiligen Stadtbildes. Ein Ausspruch aus dem späten 18. Jahrhundert vom Bauherrn des Weissen Hauses am Rhein-

sprung illustriert unmittelbar lebendig diesen Prozess: „Jetzt hab ich Millionen verbauen sehen und keines einzigen Handwerkers Fortun dabei erlebt, wohl aber eine Menge Häuselchen und Fassädchen, die wie Giftpilze aus dem Boden wuchsen." Räsonierend verglich Jakob Sarasin Altes und Neues, was ihm als Giftpilz erschien, erweckt heute bereits als ehrwürdiges Denkmal unsere Liebe zum Vergangenen. Damals sind die durch die bischöfliche Herrschaft dem Stadtbild verliehenen Dominanten verdrängt worden durch die Bekundungen eines aus handwerklichem und handelsmässigem Erwerb gewonnenen persönlichen Reichtums der bürgerlichen Gesellschaft.

Daneben ist indessen das traditionelle Stadtbild eben noch nach einer anderen Richtung hin verändert worden: durch die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende ***Erweiterung*** der Siedelung. Diese wiederum war die Folge einer durch die neuen geistesgeschichtlichen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse bedingten Veränderung der Lebensformen. Sie ist der Niederschlag des modernen Individualismus, der demokratischen Staatsentwicklung, der Entfaltung des Freihandels und der Freizügigkeit.

Nun tritt aber zu diesen beiden grundsätzlich bedeutsamen Veränderungsfaktoren in Basel noch ein praktischer Umstand hinzu, der die Unterscheidung zwischen Erneuerung und Erweiterung verwischt und das bisherige Stadtbild unter besonderen Bedingungen verändert. Es ist dies der Umstand, dass die durch die allgemeinen historischen Verhältnisse entwickelten Erweiterungsnotwendigkeiten, infolge der besonderen politischen Gegebenheiten von 1833 und infolge der örtlichen Lage, zunächst auf dem städtischen Territorium keinen sinngemässen Ansatz und späterhin nicht mehr genügenden Raum vorfanden. Die Erweiterung des städtischen Siedelungskörpers erfolgte nicht logisch nach aussen, in das bisher unbebaute Land hinaus, sondern setzte zunächst im alten Bereich der mittelalterlichen Befestigung ein, sprengte den ehemaligen Rahmen und griff erst dann hinaus. Dieser Prozess ist noch nicht abgeschlossen, und darum beschränkt sich die Veränderung der heutigen Altstadt nicht auf eine blosse Erneuerung, sondern führt zwangsläufig zu weiterreichenden Eingriffen, zur Zersetzung der ursprünglichen Struktur.

Daraus ergibt sich die aktuelle Frage nach der zukünftigen Entwicklung des Innerstadt-Bildes. Dieses Problem wird nur dann eine befriedigende Lösung finden, wenn die Respektierung und sinngemässe Weiterentwicklung der uns anvertrauten Kulturwerte der Vergangenheit als selbstverständliche Voraussetzung gilt, und wenn wir daneben mit dem vollen Einsatz unserer besten Kräfte die Gewähr für eine eigene Kultur der Gegenwart schaffen. Nur was fest verwurzelt aus mütterlichem Boden erwächst, gedeiht kräftig und gesund, vermag standzuhalten den Stürmen und Früchte zu tragen, die auch in der Ferne Wertschätzung finden. Und den Ehrgeiz zu dieser Wirkung müssen wir besitzen, wenn wir des alten Basels würdig sein wollen.

Nachweis der Abbildungen:

Die photographischen Aufnahmen für die Abbildungen Nr. 1—3 stellte in freundlicher Weise die Direktion des Historischen Museums zur Verfügung.

Das Cliché der Abbildung Nr. 4 stellte der Verlag E. Birkhäuser & Cie. zur Verfügung. Die Zeichnung zu der Abbildung auf Seite 24 ist Dr. Hans Reinhardt zu verdanken.

Die übrigen photographischen Aufnahmen stammen von B. Wolf (Nr. 6), Hermann Ochs (Nr. 5, 7, 8, 9), vom Graphischen Atelier Eidenbenz (Nr. 11, 12) und aus dem Besitze des Verfassers (Nr. 10).

Die im Text erwähnten, aber nicht abgebildeten Werke findet der Leser leicht zugänglich in den beiden grossen Publikationen:

Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt

Band I 1932:

Gallisches Bronze-Messer mit männlichem Kopf, Abb. 18—20, p. 31.
Gallische Keramik, Abb. 21—22, p. 33.
Römisches Kriegerdenkmal, Tafel 2.
Terra sigillata Schale, Abb. 30, p. 47.
Alamannische Funde vom Bernerring: Holzeimer und Beschlagblech einer Holzkassette, Tafel 3.
Sarkophag von Bischof Rudolf II., Abb. 38, p. 54.
Relief, gestiftet von Bischof Landelous, Abb. 39, 40, p. 57, 58.
Frühmittelalterliches Kapitell A, Abb. 41, p. 60.

Band II 1933:

Der Basler Münsterschatz von Rudolf F. Burckhardt.

Das Bürgerhaus der Schweiz:

XVII. Band Kanton Basel-Stadt (I. Teil) 1926.
XXII. Band Kanton Basel-Stadt (II. Teil) 1930.
XXIII. Band Kanton Basel-Stadt (III. Teil) 1931.