

# Die künstlerische Kultur von Basel : die Blütezeit

Autor(en): **Kaufmann, Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neujahrsblatt / Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigigen**

Band (Jahr): **119 (1941)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006929>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Z. M. 47

# Die künstlerische Kultur von Basel

## Die Blütezeit

Von Rudolf Kaufmann

### 119. Neujahrsblatt

Herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten  
und Gemeinnützigen

1941



Basel

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn

# Inhaltsverzeichnis der früheren Neujahrsblätter.

## I. 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

## Die Blütezeit

Von Rudolf Kaufmann

### 119. Neujahrsblatt

Herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten  
und Gemeinnützigen

1941



EM 47

Basel

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn

40, 1645

Hans Boehm · Schweiz · Verlags-Druckerei · Basel

## Inhaltsverzeichnis.

|   | Seite |
|---|-------|
| Die kulturgeschichtliche Situation am Ausgang des Mittelalters . . .                              | 5     |
| Die Werke aus dem frühen 15. Jahrhundert . . . . .  | 6     |
| Konrad Witz . . . . .   | 10    |
| Die Bildteppiche . . . . .  | 19    |
| Die frühen Basler Buchillustrationen und die Bedeutung der ober-<br>rheinischen Graphik . . . . . | 21    |
| Die Malerei und Plastik des späten 15. Jahrhunderts . . . . .                                     | 28    |
| Die Zeit um 1500 . . . . .  | 31    |
| Die grossen Schweizer . . . . .   | 36    |
| Die Brüder Holbein . . . . .  | 44    |



Abb. 1. Meister DS.

Basilisk mit dem Wappen der Stadt Basel.

Holzschnitt 1511.

## Die kulturgeschichtliche Situation am Ausgang des Mittelalters.

Wie die Betrachtung lehrt, ist das bürgerliche Basel des Spätmittelalters im heutigen Stadtbild noch mannigfach erkennbar. Die erhaltenen Werke bilden die charakteristischen Akzente, weil sie nicht als vereinzelte Zeugnisse, sondern im Zusammenhang der ursprünglichen städtebaulichen Struktur überliefert worden sind. Diese Feststellung führt bereits zu den Merkmalen der späteren Stadtkultur. Die nachfolgenden Jahrhunderte haben ihr Bewusstsein nicht mit schöpferischer Eigenwilligkeit dem Ganzen aufgeprägt, sie haben kein selbständiges Neues aus eigenen Voraussetzungen geschaffen; was später hinzukam, fügte sich in den gegebenen Rahmen ein, veränderte im einzelnen das Bisherige unter steter Wahrung der früheren Eigenart. So ist Basel wohl im Zeitalter des Barock durch eine ansehnliche Reihe schöner Bauten bereichert worden, aber es besitzt keine barocken Stadtteile, seine Strassen und Plätze blieben in ihrer Anlage vom neuen Geist unberührt. Damit hat das historische Schicksal Basels im Stadtbild seinen sinnfälligen Ausdruck gefunden.

Das Spätmittelalter „ist die herrlichste Zeit der Basler Geschichte, der ewige Ruhm Basels“ (Andreas Heusler). Sein Weiterleben im Stadtbild illustriert aufschlussreich die einstmalige Stärke der organischen Kräfte und ihre nachhaltige Wirkung in späteren Zeiten. Dass die spätmittelalterliche Entfaltung der städtischen Kultur grössere Ausmasse und einen reicheren Inhalt aufweist als die nachfolgenden Leistungen der Neuzeit, ist indessen nicht durch ein einfaches Nachlassen der Kräfte zu erklären, auch nicht durch ein Ueberhandnehmen traditioneller Bindungen. Es folgen sich wohl äusserlich die Ereignisse, aber die Entwicklungen der spätmittelalterlichen und der neuzeitlichen Kultur unserer Stadt sind trotz aller sichtbaren Zusammenhänge innerlich voneinander geschieden. Den Grund hierzu boten der Eintritt Basels in den Bund der Eidgenossenschaft und die Einführung der kirchlichen Reformation. Diese beiden Taten hatten eine kulturpolitische Wendung zur Folge, die im Verein mit der allgemeinen weltanschaulichen Wandlung von der mittelalterlichen zur neuzeitlichen Epoche eine tiefgreifende Veränderung des städtischen Lebens bewirkten.

Mit der Aufnahme in den Bund trat Basel in ein anderes politisches Kräftefeld. Für diesen Entschluss waren die Erwägungen über die lebenswichtigsten Interessen massgeblich gewesen. Die Sorge für das Staatswesen und der demokratische Wille des zunftmässig organisierten Bürgertums machten aber damit eine Entscheidung notwendig, die über die politischen Ziele hinaus auch in kulturellem Sinne eine folgenreiche Veränderung gezeitigt hat. Mit dem Eintritt in den Bund lockerte Basel zwangsläufig die bisherigen Verbindungen



innerhalb seines organischen Kräftefeldes. Das spätmittelalterliche Basel war geistig zweifellos stärker nach dem Oberrhein als nach dem Gebiete der Eidgenossenschaft orientiert gewesen. Der politische Entschluss hat diese Verbindungen nicht entzweigeschnitten, aber er hat in gewissem Sinne die kulturelle Entwicklung desorientiert. Als kulturelles Zentrum hat Basel damals am Oberrhein seine Bedeutung eingebüsst. Die Folgen sind auf lange Zeit in der eigenen Entwicklung deutlich sichtbar.

Nicht weniger tief berührte die Einführung der kirchlichen Reformation die städtische Kultur. Die Bilderfeindlichkeit entzog äusserlich den Künstlern den Grossteil der bisherigen Arbeitsmöglichkeiten und erzog innerlich die Menschen zu anderen Denk- und Ausdrucksformen, die auch dem kulturellen Leben eine andere Richtung gaben.

Als Stand der Eidgenossenschaft ist die einstmals weitgehend selbständige Stadt zu einem gleichberechtigten Glied in einem Ganzen geworden, das infolge seiner Struktur im politischen Sinne einzelnen Teilen eine Vormachtstellung einräumte, in allen übrigen Angelegenheiten aber die Selbstverwaltung der Orte als besonderes Gut hochhielt. Dazu kommt, dass die Stadt durch die eidgenössische Neutralitätspolitik seit 1515 und die infolge der Glaubensspaltung eingetretene innere Entfremdung in ihrer Grenzlage ein ziemlich isoliertes Dasein führte. Dies alles macht verständlich, warum der Glanz der Konzilsstadt des 15. Jahrhunderts verblasste und der initiative Schwung bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts erlahmt ist. Mit dem Ratsbeschluss von 1546, der die Aufnahme in das Bürgerrecht erstmals wieder einschränkte, wird die Zurückhaltung zum leitenden Prinzip. Der unglückselige Ausgang der Auseinandersetzung mit dem Bischof von Basel hat 1585 die frühere Machtentfaltung auch äusserlich besiegelt. So ist aus den veränderten politischen und weltanschaulichen Verhältnissen eine völlig neue Situation entstanden. Für das Staatswesen wie für das geistige Leben der Stadt galt es nunmehr sich zu behaupten und in dem verbliebenen Bereich das Bestmögliche zu leisten. Die beschränkten Mittel erlaubten nur eine bescheidene Bekundung der eigenen Wünsche. Darum hat sich diese Zeit im Stadtbild auch nur vereinzelt und nirgends in grösseren Ansätzen ausgewirkt.

## Die Werke aus dem frühen 15. Jahrhundert.

Da sich in der Kunst die kulturellen Verhältnisse stets anschaulich wieder spiegeln, so lässt sich auch in Basel aus den erhaltenen Werken das eben entwickelte Bild mit aller Deutlichkeit erkennen. Durch das Erdbeben von 1356 und den grossen Stadtbrand im Jahre 1417 ist zwar vieles zerstört worden. Das Uebriggebliebene aber bezeugt durch seine Qualität das Interesse und erfahrene Urteil der Auftraggeber, und angesichts der bescheidenen Grösse der damaligen Stadt beweist die respektable Zahl der ausgeführten Arbeiten ein ausgeprägtes Gemeinschaftsbewusstsein und eine hohe Opferbereitschaft der Bevölkerung.

Als die Stadt dann zum Sitz des Konzils erkoren wurde, hat sie durch eigene Mittel und durch die Aufwendungen der Gäste eine Mehrung ihres künstlerischen Reichtums erfahren und besass eine Geltung, die Aeneas Sylvius mit derjenigen von Ferrara verglich.

Eindrücklicher als durch die Quellen und Akten wird unsere Vorstellung von der damaligen künstlerischen Kultur vertieft durch die Betrachtung eines der Meisterwerke, das um 1400 zu Nutz und Frommen der Stadt geschaffen worden ist. Es ist der alte *Fischmarktbrunnen*. Erhalten geblieben sind die drei Statuen der Maria, des Apostelfürsten Petrus und des Evangelisten Johannes, und zwar dank dem Umstande, dass sie im Jahre 1468 von Meister Jakob Sarbach bei der Errichtung der neuen Brunnenanlage wieder verwendet wurden. Ihr Gepräge ist in Form und Ausdruck rein mittelalterlich. Sie verkörpern ideale Vorstellungen, sind Symbole. Die reiche Fältelung der Gewänder folgt wie die Darstellung der Körper nur in den Hauptformen der realen Erfahrung. Die harmonische Wirkung beruht auf der abstrakt künstlerischen Ordnung. Selbständig schaltet der Mensch mit den Gesetzen der Wirklichkeit. Daraus erwächst die vom Irdischen abgewandte und verklärte Haltung. Die schöne, weich gerundete und bei aller Grosszügigkeit zierlich gegliederte Erscheinung entspricht der vornehmen und minnig-zarten Stimmung des späten 14. Jahrhunderts.

Die Tatsache, dass für die Schaffung eines öffentlichen Brunnens ein bedeutender Künstler zugezogen wurde, beweist die Empfänglichkeit der Auftraggeber für die Qualität einer künstlerischen Leistung. Dieses Wertgefühl ist keine zufällige Erscheinung, sondern gehörte zu allen Zeiten zu den typischen Zügen des Stadtgeistes. Man liebt das Unscheinbare, beschränkt sich gern auf nüchterne Feststellungen und äussert sich mit vernünftiger Zurückhaltung. Allein man versteht es auch, gleichzeitig das Bedeutende nach seinem Werte zu ermessen und, wenn es in den eigenen Kräften liegt, ihm einen würdigen Platz in bescheidener Umgebung einzuräumen. Dies mag wohl auch der Grund sein, warum die in Basel vorhandenen grossen Leistungen als selbstverständliche Erzeugnisse wirken und sich dem schlichten Ganzen als kostbarer Schmuck still einfügen. Darum liegt der künstlerische Reichtum des Stadtbildes in der verborgenen geistigen Disposition. Die Ausschmückung mit Denkmälern und reich ausgebildeten Einzelteilen ist mit weisem Bedacht so verteilt, dass ein allseitig belebtes Gesamtbild entsteht, gleicherweise frei von Ueberladungen und leeren Stellen. Ein solches Abwägen kann nur aus einem selbständigen Gefühl erwachsen, aus sicherem Wissen um die eigenen Ziele und aus verständiger Nutzung der verfügbaren Mittel.

Um diese geistige Art noch mehr zu veranschaulichen, sei auf den *Statuens Schmuck des Spalentors* verwiesen. Das zu Beginn des 15. Jahrhunderts vollendete Stadttor ist erst nachträglich an der Aussenseite mit den Figuren der Maria und der zwei Propheten ausgestattet worden. Die Einfügung geschah eigenwillig und musste notgedrungen ursprüngliche architektonische Wirkungen überschneiden. Diese Besonderheiten der Entstehung haben indessen nicht viel zu besagen angesichts des künstlerischen Effektes, der für das Bauwerk durch die bereichernde Plastik entstanden ist. Die mächtige Erscheinung des Tores hat damit im Verein mit den klaren kubischen Gliederungen ein

veredelndes Zierstück erhalten, die trotzige Abwehr wurde zur überlegenen Sicherheit gemildert. Die Fensterschlitze und Schießscharten der Rundtürme und die Rundbogen unter den Galerien des Mittelturmes sind nunmehr zu einem reizvollen rhythmischen Zusammenspiel vereinigt, ohne betonte Auszeichnung wird der Standort der Figuren zum Ehrenplatz. Ist es da verwunderlich, dass ein solches kompositionelles Feingefühl wiederum, wie beim alten Fischmarktbrunnen, auch in der werkmässigen Ausführung eine bedeutende Meisterhand aufweist? Urkundlich ist dieser Steinmetz unbekannt, stilistisch hat man seine Art mit Werken der Basler Münsterbauhütte (Madonna am Westgiebel) in Beziehung gebracht und damit seine Herkunft aus der grossen Tradition der kirchlichen Bauplastik angedeutet. Für den heutigen Beschauer ergibt sich daraus ein lehrreicher Einblick in die damalige Denkweise. Wenn die Bildwerke auch als Schmuckstücke geschaffen worden sind, so hat dies aber im Unterschiede zu heutiger Auffassung einen tieferen Sinn. Sie sind vor allem Zierden einer frommen Gesinnung und wichtig wegen ihrer inhaltlichen Bedeutung. Was sie im übrigen an ästhetischen Werten in sich tragen, dient keinem Selbstzweck und darf nicht abgelöst vom Motivischen für sich beurteilt werden. Dies erklärt die Innigkeit ihrer Beseelung und die kostbare Ausführung; und dabei gilt es stets zu bedenken, dass dieser Einsatz von künstlerischer Qualität und dieser Aufwand von Mitteln von einem nach heutigen Begriffen kleinen Gemeinwesen getragen wurden. Hinter jeder Leistung steht die Bereitschaft der Bürger, für das Wohl der Seele beträchtliche Lasten zu übernehmen. Darum geziemt es sich, bei der Betrachtung der Spalentorfiguren daran zu denken, dass die Himmelskönigin und die Propheten als fromme Zeugen zuerst den in die Stadt Eintretenden begrüßten und ihn der göttlichen Obhut versicherten.

Die bestimmte Eleganz und die Leichtigkeit der fließenden vollen Formen weisen auf die überlegene Schulung des Künstlers. Der Meister ist aus der grossen Welt gekommen und hat in Basel Werke geschaffen, die im Vergleich mit anderen Leistungen ihren fremdländischen Akzent verraten. Die Gewandtheit der Formulierung sticht deutlich ab von der einfacheren ortsüblichen Art. Die bewegte und doch elegische Haltung unterscheidet sie auch von dem beruhigten und gleichzeitig feinnervigen Wesen der Figuren vom alten Fischmarktbrunnen. Damit sind Anhaltspunkte gewonnen, die durch die vergleichende Gegenüberstellung der zeitlich nicht weit auseinanderliegenden Figuren von Brunnen und Tor einen Aufschluss vermitteln über die Ursache der Verschiedenartigkeit. Diese ist von dreifacher Natur. Die wechselnden Bedingungen der Zeit, die besondere künstlerische Art und die persönlichen Merkmale der Temperamente wie des geistigen Formates bilden jeweils als Summe eine Einheit für sich. Trotzdem nur Jahrzehnte die Figuren trennen, macht sich die unterschiedliche Entstehungszeit in bedeutsamer Weise bemerkbar. Die Wandlung des geistigen Lebens ging damals bis in die Grundvesten. In der lebhaften, nach aussen gerichteten Art der Spalentorfiguren und in der Bewusstheit ihrer momentanen Existenz bekundet sich ein Wesen, das deutlich wegstrebt von der ruhig in sich gekehrten, still besinnlichen Erscheinung der Brunnenstatuen. Dieser menschlichen Verschiedenheit entspricht der Wechsel im künstlerischen Ausdruck der Form. Körper und Gewand erlangen nunmehr Bedeutung als

konkrete Werte, werden befreit von der Bindung an die Formel einer gedachten Vorstellung, und an Stelle der abstrakten Schönheit tritt die Wirkung sinnenhafter Züge. Darum verliert ihr Umriss die feine, gesetzlich erzielte dekorative Geschlossenheit, und es kommen die realen Momente des dargestellten Motives zu grösserer Geltung. Zu dieser aus der Zeit und künstlerischen Absicht bedingten Veränderung tritt noch die Verschiedenheit der Qualität. Mit unverkennbarer Leichtigkeit nutzt der Meister des Fischmarktbrunnens die Tradition des 14. Jahrhunderts, seine Werke besitzen einen gefälligen Liebreiz, aber Routine ersetzt den persönlichen Gehalt. Der Meister der Spalentorfiguren ist gewichtiger, sein Sinn auf grössere Wirkungen eingestellt und sein Können beseelter und reicher differenziert. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, die auf Fernsicht von unten gearbeiteten Statuen im Museum aus der Nähe zu betrachten. Mit welcher Präzision und feiner Belebung ist die Oberfläche plastisch durchgebildet und gleichzeitig auf eine grosszügige Einheit stilisiert, wie gewinnend schlicht und sanft erscheint der Reichtum der durchgehenden Hauptformen. Alles trägt den Stempel des Einmaligen und ist erfüllt vom Edelmute einer grossen Gesinnung. Ein sanftes Lächeln irdischer Glückseligkeit huscht über die Wangen der Maria und mütterlich gütig überlässt sie dem Kind die Hand zum neckenden Spiel. In ausgeglichener Reife verbinden die Propheten in ihrer dienenden Haltung Klugheit mit männlicher Energie. Ihr gestraffter Ausdruck schafft eine spürbare Distanz zu der fraulichen Milde und erhebt auch innerlich die Gottesmutter in eine höhere Sphäre. Eine feine Intimität lebt im Grossen und Kleinen, überall ursprünglich und in allem das Kennzeichen einer bedeutenden Persönlichkeit.

Weitere Zeugnisse der damaligen künstlerischen Kultur Basels sind nur spärlich erhalten. Der Bildersturm im Jahre 1529 hat hier für immer einen Reichtum zerstört. Die verbliebenen Ueberreste aber lassen im Verein mit den Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung erkennen, dass sie einem künstlerisch fruchtbaren Boden entstammen und nicht einzig als zufällige Stiftungen einer vermöglichen Bürgerschaft zu gelten haben. Das Mass ihrer inneren Lebendigkeit und die Sicherheit ihrer Formung beruhen auf eigener lokaler Erfahrung. Und diese wiederum verdankt ihre reiche Entfaltung dem Umstand, dass die städtischen Meister bis weit in die Umgebung hinaus für die Lieferung der kirchlichen Ausstattungsstücke hinzugezogen wurden. Vereinzelt solcher Leistungen zählen heute zu den Kostbarkeiten unseres Historischen Museums. Unter ihnen verdient zunächst die Statue der *Muttergottes aus Rheinfelden* Beachtung, weil sie zeitlich den Spalentorfiguren am nächsten steht und als Holzbildwerk auch den hohen Stand verwandter künstlerischer Gattungen beweist. Die charakteristischen Züge des damaligen Zeitgeistes haben in diesem Werke ihren klaren Ausdruck erhalten. Die ideale Vorstellung der jungfräulichen Himmelskönigin erwächst aus dem im wesentlichen ungebrochenen weichen Verlauf der Formung. Leicht und zart schwingen die Falten, anmutig sind alle Biegungen und Rundungen, überschaubar ist die Ordnung des Gesamten. Minnig-empfindsames Gefühl und der Glaube an die harmonische Schönheit der ruhig ausgeglichenen und vergeistigten Form beleben die Wirkung. Der friedliche Abglanz der mittelalterlichen Welt ruht auf dem edel beschaulichen

Dasein und der verklärten Haltung der Maria. Daneben aber sind die neuen Kräfte des 15. Jahrhunderts deutlich zu verspüren. Die Erscheinung löst sich aus dem Bereich der gedachten Vorstellungen, wird mit menschlicher Wärme erfüllt und dem Beschauer nähergerückt. Das Symbol erhält realen Gehalt und wendet sich an die Alltagserfahrung des Beschauers. Die Darstellung soll überzeugend wirklich sein und durch ihre tatsächliche Gegenwart die innewohnende geistige Bedeutung als ebenso selbstverständliche Wahrheit in Erinnerung rufen. Die abstrakten Züge treten zu Gunsten der konkreten Wirkung zurück. Die Erkenntnis des Göttlichen geschieht aus dem Diesseitsbewusstsein des Menschen. Mit diesen entscheidenden Wandlungen im Denken sind dem künstlerischen Schaffen vollkommen neue Aufgaben gestellt worden. Aber es ist festzuhalten, die neue Zielsetzung bedeutet keine Abkehr von den jenseitigen Idealen. Die Verweltlichung des Denkens und der künstlerischen Ausdrucksform bleibt auf die Verständigungsmittel beschränkt und ändert nichts an der inneren Einstellung.

### Konrad Witz.

So lässt alles darauf schliessen, dass in der damaligen Stadt das kulturelle Leben von den grossen Impulsen des Jahrhunderts erfüllt war. Aber die zeitgemässe Aeusserung verblieb im Rahmen einer bescheidenen Zurückhaltung, und es handelte sich mehr um eine sinnvolle Nutzung der fremden Triebkräfte. Indessen liegt eben in diesem Umstande die Erklärung dafür, dass während der Konzilszeit die städtische Kultur alle von aussen hinzutretenden Bereicherungen gleichsam als natürliche Folgeerscheinungen dem eigenen Wesen einzuverleiben vermochte. In diesem Sinne dürfen die Gemälde von Konrad Witz als Bestandteile der zeitgenössischen künstlerischen Kultur Basels betrachtet werden. Nach seiner Herkunft als Maler stammt Witz aus der bürgerlich-städtischen Atmosphäre der oberrheinischen Kunst. Vor seiner Niederlassung in Basel (1434) ist er in Rottweil und in Konstanz ansässig gewesen. Die Mehrzahl seiner bis heute bekannten Werke ist durch eine glückliche Fügung Basel erhalten geblieben, obwohl sein Name während Jahrhunderten aus dem Bewusstsein der Nachwelt verschwunden war. Dass heute wiederum eine Vorstellung von seiner Persönlichkeit und ihrer Bedeutung möglich ist, verdanken wir vor allem Prof. Daniel Burckhardt-Werthemann.

Da im Leben und Wirken grosser Menschen die allgemeinen Probleme ihrer Zeit besonders sinnfällig in Erscheinung treten, bietet die Betrachtung der Kunst des Konrad Witz den erwünschten Anlass zu einer allgemeinen Charakterisierung der künstlerischen Situation im 15. Jahrhundert.

Dem heutigen Betrachter bleibt es schwer verständlich, dass ein Künstler in Vergessenheit geraten konnte, dessen Werke durch den Reichtum und die Pracht der Farben und durch die eindrücklich präzisen Formen eine auffallende Eigenart bekunden. Dieses Schicksal erscheint um so rätselhafter, als die Bilder dank ihrer reifen geistigen Belebung ehemals eine grosse Wirkung besessen haben

müssen. Allein es handelt sich dabei nicht um ein einzelnes Geschick, sondern um eine typische Erscheinung. Das Zurücktreten der persönlichen Umstände und das Verschwinden jeglicher Erinnerung an den Namen des Schöpfers entspricht der mittelalterlichen Denkweise, die im Ganzen und im Allgemeinen die entscheidende Bedeutung erkannte und für das Persönliche und historisch Einmalige sich nur soweit interessierte, als sich darin das göttliche Gesetz offenbarte. Die namenlose Ueberlieferung umfasst auch noch einen beträchtlichen Teil der Werke aus der Spätzeit des Mittelalters, ja selbst aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Die im 15. Jahrhundert als moderne Kunstart sich rasch einbürgernde Tafelmalerei hat zuerst die persönliche Zurückhaltung durchbrochen und den Beschauer an die individuelle Leistung des Künstlers gewöhnt. Die Werke der Bildhauer und Architekten dagegen blieben zumeist ohne bewusste Beziehung auf ihre Urheber, trotzdem in gleichzeitigen Akten das Leben und Wirken dieser Menschen mitunter recht ausführlich überliefert worden ist. Darum bietet die Kunstgeschichte dieser Epoche den sonderbaren Aspekt eines umfangreichen anonymen Kunstbestandes, der zum grössten Teil für immer getrennt bleiben wird von der erhaltenen urkundlichen Ueberlieferung zahlreicher Künstlernamen. Nur in Ausnahmefällen ist es der Forschung beschieden, die Verbindung nachträglich wiederherzustellen und damit dem heutigen, individuell eingestellten Beschauer eine geläufige Beziehung zum Kunstwerk zu ermöglichen. Die grosse Wertschätzung, die unsere Zeit für die Bilder von Konrad Witz hegt, hängt sicherlich mit der evidenten Wiederherstellung des namentlich bezeugten Ursprunges zusammen.

Trotzdem nur Bruchstücke seines künstlerischen Schaffens erhalten geblieben sind, vermittelt der stattliche Besitz der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel eine anschauliche Vorstellung von der Reichweite des künstlerischen Genies und vom ursprünglichen Glanz der Tafelwerke von Konrad Witz. Neben der intimen Wirkung der Christophorus-Darstellung entfaltet sich der würdige Prunk des Heilspiegelaltars, und dieser wiederum muss zurücktreten vor der ins Grosse abgeklärten Schlichtheit in der Schilderung der Begegnung von Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte. Ueber wenig mehr als ein Jahrzehnt verteilen sich die uns bekannten Leistungen, in allen ist die überlegene Hand eines gereiften Menschen zu verspüren. Mag die Bewunderung vor allem der meisterlichen Malerei gelten, den leuchtenden Farben und der feinen Wiedergabe der stofflichen Wirkungen von Seide, Brokat, Metall und Edelsteinen, oder der eigenwilligen und kernigen Bestimmtheit der Figuren und Objekte, so wird doch jede Annäherung unmerklich zum Miterleben der traulichen Stimmung, und willig folgt schliesslich der Beschauer dem sicher vortragenden Erzähler. Mit inniger Ueberzeugung, mit heiterem Gemüt und vollem Verständnis für die grossen und kleinen Tugenden und Schwächen charakterisiert Konrad Witz. Stets ergibt sich der geistige Ausdruck aus der vereinten Wirkung von Form und Farbe, und immer ist es das momentane innere Geschehen, von dem seine Menschen erfüllt sind, das als leiser und verborgener Reiz die letzte Köstlichkeit empfinden lässt. Seine Darstellungen sind wohl abgemessen. Ihre Einfachheit und Deutlichkeit sind die Kennzeichen der raffiniert abgeklärten Leistung, die in scharf begrenzten Bahnen auf das Grosse gerichtet ist. Das Pathos der monumentalen Form und

die schwungvolle Grosszügigkeit der italienischen Künstler sind Konrad Witz fremd. Unserem unvertrauten Auge erscheint daher zunächst manches naiv und bieder, das im Gegenteil aus einer komplizierten Innerlichkeit erwachsen ist und seine Grösse einzig in der Innigkeit des vermittelten Gefühls bekundet. Träumerische Weichheit ist vermischt mit munterer Entschiedenheit, die Vorliebe für die Tiefe und das stille Leuchten der Farben gepaart mit dem lebhaften Sinn für das bunte Zusammenspiel. Kluge Gewandtheit ist verbunden mit spröder Hartnäckigkeit. Aber über allem triumphiert ein vernünftig ausgleichender regsamer Geist, empfindlich für die Nuancen im Ausdruck und für die disziplinierte Einheitlichkeit des Ganzen. Kritische Ueberlegung geht dem gläubigen Vertrauen voran. Die Regungen des Herzens bleiben verhalten, die beherrschte Erscheinung und formulierte Aeusserung sind entscheidend. Diese dem Basler wohl vertrauten Züge sind die Merkmale der oberrheinischen Herkunft des Künstlers und seiner im weiteren Sinne unserem Wesen verwandten städtischen Art.

Das Verständnis für die oberrheinische Eigenart und ihre Bedeutung in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts steckt noch durchaus in den Anfängen. Die Ursache für diese sonderbare Entfremdung von der eigenen Vergangenheit ist indessen nicht etwa lokaler Natur, sie ergibt sich vielmehr aus der allgemeinen Entwicklung der europäischen Kultur seit der Renaissance. Das neue Denken fand damals in Italien seine durchschlagende Formulierung und war darum auf lange Zeit hinaus innig verbunden mit den aus den italienischen Verhältnissen erwachsenen Ueberzeugungen. Besonders deutlich tritt dies in der Geschichte des kunstgeschichtlichen Wissens zutage. Hier galt das Interesse vor allem den italienischen Künstlern, und ihre Werke bildeten den Ausgangspunkt für die Urteilsbildung und die Entwicklung der ästhetischen Anschauungen. Was infolgedessen an grossen Leistungen in Italien entstanden ist, wurde zum selbstverständlichen und geläufigen Bestandteil der Bildung. Erst die Romantik hat zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Umstellung angebahnt. Mit ihrer Vorliebe für die christliche Frömmigkeit des Mittelalters, für das Gefühlsbetonte und für die nationale Vergangenheit trat die gotische Kunst in den Vordergrund und wurde als spezifische Leistung der Länder nördlich der Alpen den italienischen Werken als ebenbürtig zur Seite gestellt. Die dadurch bedingte Erweiterung des Gesichtsfeldes und Umwertung der bisherigen kunstgeschichtlichen Bildungsinhalte ist heute noch im Gange. Sie vollzieht sich zumeist in Form einer Auseinandersetzung zwischen den unbewussten traditionellen Bindungen des Urteils und dem Verlangen nach vorurteilsloser Würdigung des organisch Gewachsenen. Sie macht die Unterscheidung der Stileigentümlichkeiten der einzelnen Landschaften innerhalb einer Kultur erforderlich und führt auf diesem Wege wiederum zur Erkenntnis des allgemein Menschlichen in seiner jeweiligen Prägung. Erst aus diesem Seitenblick auf die Struktur der heutigen Bildung wird verständlich, warum die Anerkennung für die Kunst des Konrad Witz so lange ausgeblieben und die Betonung seiner oberrheinischen Art so wichtig ist, und warum wir zunächst zweifeln, wenn seine Werke zu den ganz grossen Leistungen des 15. Jahrhunderts gezählt werden. Man ist darauf vorbereitet, in den Bildern von Piero della Francesca den bahnbrechenden Künstler zu erkennen, die Innigkeit

des Fra Angelico zu verspüren und die Geistigkeit des Paolo Ucello zu verstehen. Aber man zögert unwillkürlich, zum Beispiel die Christophorus-Darstellung des Konrad Witz als ein Werk von analogen geistigen Ausmassen zu anerkennen. Es fehlt die innere Distanz von der eigenen Art und der Lockreiz einer äusserlich fassbaren Formulierung. Und doch bedarf es nur ein wenig Interesse für das Thema, um alsbald sich in der grosszügigen und folgerichtigen Darstellung zurechtzufinden.

Um der Schilderung von Konrad Witz geistig näherzukommen, lese man die „Legende von Sankt Christoff“ in einer dem oberdeutschen Empfinden angepassten Uebersetzung, so wie sie etwa dem Künstler selbst durch eine deutsche Uebersetzung der Legenda aurea des genuesischen Erzbischofs Jacobus de Voragine vermittelt worden ist. „Der heilige Sankt Christofferus war ein Heid und war geboren zu Kananea, und war zwölf Ellen lang und hätt einen starken Leib und grosse Glieder und ein grosses Antlitz. Und war gar fröhlich gestalt, und eh er getauft war, hiess er Offerus. Und da er wuchs zu voller Kraft, da gedacht er sich: Ich will wandern und fragen nach dem grössten Herrn. — Und kam durch den Willen Gottes zu einem guten Einsiedel, der höret, dass er Christo wölle dienen. Da saget er ihm, wie ein grosser mächtiger König er wär und ein Herr über alle Dinge, und wie grossen Lohn er seinen Freunden gäbe. Da sprach der Einsiedel: „Der König ist sündlichem Leben fremd. Und wer rein und tugendlich lebet, dem tut er seine Gnad. Darum söllst du gern fasten und wachen um seinetwillen. Mit dem Dienst gefällst du dem König wohl.“ Da sprach Christofferus: „Ich mag weder wachen, fasten noch beten.“ Da sprach der Einsiedel: „Dein Gott begehret, dass du viel betest.“ Da sprach Christofferus: „Ich mag nicht beten. Weis mich an ein anderes, dass ich ihm damit dien.“ Da sprach der Einsiedel: „Da steht ein Wasser, darüber ist weder Brücke noch Steg. Willst du die Menschen darüber tragen um Gottes willen, so gefällst du deinem Herrn mit dem Dienst wohl. Denn du bist lang und stark und magst es wohl tun.“ Da saget Christofferus: „Das will ich alles gern tun für Gott.“ Und bauet sich selbst ein Gemach bei dem Wasser. Da kamen viel Menschen zu ihm. Die trug er alle um Gottes willen über das Wasser. Und hätt einen grossen Stab in der Hand, und pfeget der Arbeit bei Tag und Nacht. Eines Nachts war Christofferus müde, und leget sich nieder und schlief. Da rief ihm ein Kind; da stand er bald auf und suchet das Kind überall bei dem Wasser. Und da er niemand fand, leget er sich wieder nieder und schlief. Da schrie aber mal ein Kind: „Christofferus!“ Da lief er wieder heraus und fand niemand. Da leget er sich aber nieder, da rief es zum dritten Mal. Da ging er heraus und fand das Kind und nahm es auf seine Arm, und nahm seinen Stab in die Hand und ging in das Wasser. Und das Wasser wuchs sehr über sich, und war das kleine Kind all so schwer, als ob es Blei wäre. Und ward je länger je schwerer, und ward das Wasser so gross, dass er fürchtet, er werde ertrinken. Und da er mitten in das Wasser kam, da sprach er: „Eia Kind, wie gar schwer bist du! Mir ist, als ob ich alle diese Welt auf mir trüge.“ Da sprach das Kind: „Du trägst nicht allein die Welt. Du trägst auch den, der Himmel und Erd erschaffen hat.“ Und das Kind drücket Offerus unter das Wasser, und das Kind sprach zu ihm: „Ich bin Jesus Christus, dein König und dein Gott, für den du arbeitest.“ Und sprach



zu ihm: „Ich tauf dich in meinem Vater und in seinem Sohn in mir und in dem Heiligen Geist. Vor dem hiessst du Offerus, nun sollst du Christofferus heissen nach mir. Und sollst deinen Stab in die Erde pflanzen, daran wirst du meine Gewalt erkennen. Denn der Stab wird morgen blühen und bringet Frucht.““

Man versteht, dass im Spätmittelalter gerade dieser Heilige volkstümlich geworden ist. Man hatte ihn liebgewonnen, weil in seiner Gestalt die Erinnerung auflebte an die Märchen- und Sagenfiguren und an den ritterlichen Streiter Parzival, und weil durch seine Bekehrung der Wunderglaube in besonders sinnfälliger Form genährt wurde. Zahlreiche bildliche Darstellungen des Heiligen sind überliefert, die Tafel des Konrad Witz überragt sie alle durch ihre Kraft der Veranschaulichung des inneren Geschehens, durch die Unmittelbarkeit, mit welcher die im Gemüte des Riesen sich vollziehende Wandlung zum Ausdruck gelangt. Der Bildtradition folgend ist die Darstellung der Legende beschränkt auf die Schilderung des einen Augenblickes der Berufung und Taufe durch Christus. Der gefühlsmässigen Vergegenwärtigung dieses feierlichen Momentes dienen auch alle übrigen Bildteile. In friedlicher Ruhe erstreckt sich das Wasser zwischen klar sich abhebenden Uferbergen bis in die Ferne. Die Stille und Einsamkeit im Bereiche des Riesen wird erst recht eindrücklich durch den Einsiedler am jenseitigen Ufer und durch die kreuzenden Ruderboote und die sicher dahinziehenden Vögel im Mittelgrund. Die langsam wandernden Wellenkreise machen die räumliche Entfernung von der Umwelt anschaulich, und ihr unentwegtes und lautloses Ausstrahlen verbindet zwanglos lebendig die Hauptfigur mit den begleitenden Nebenmotiven. Als aus nächster Nähe beteiligter Zuschauer gewahrt man das allmähliche Wachsen der Tiefe des Wassers, die genaue Detaillierung der Pflanzen im Vordergrund und die exakte Wiedergabe der durch die Brechung der einfallenden Lichtstrahlen bedingten Verzerrung der eingetauchten Körper. Schrittweise überzeugt man sich von der Tatsächlichkeit des geschilderten Vorganges. Aber je näher man zu der Figur des Heiligen gelangt, desto mehr schwindet das Interesse an der realen Glaubwürdigkeit, weil nunmehr der Beschauer unvermerkt vom Künstler auf das Erfassen des seelischen Vorganges hingelenkt wird. Der realistische Wahrheitsgehalt der Formen tritt zurück, sie entfalten statt dessen ihre Wirksamkeit durch die symbolische Andeutung unsichtbarer innerer Vorgänge. Die Darstellung wird zunächst allgemeiner, die Erscheinung auf ihre grundsätzliche Struktur abstrahiert. Die Bürde und die Mühseligkeit des Tragens werden kaum mehr durch die Schilderung äusserer Umstände glaubhaft gemacht, die überzeugende Kraft erwächst vielmehr aus der indirekten Wirkung des figürlichen Umrisses, aus dem Verlauf des Gewandes und seiner Fältelung. Das Erlebnis von Sankt Christoff wird sichtbar, das sich vollziehende Wunder aber bleibt als ein irdischem Geiste unfassliches Geschehen unangetastet, sein Walten ist selbstverständliche Voraussetzung, und im Bilde erhält es durch den Ernst und die grosszügige Schlichtheit der Formen sein würdiges Widerspiel. Die abgeklärte weise Einsicht des zur Berufung Auserkorenen, das innig glückliche Wahrnehmen des sich vollziehenden Wunders, die ganze feine Intimität des geistigen Erlebens schildert Konrad Witz durch die Andeutung eines leisen Lächelns und durch die Behutsamkeit, mit welcher die linke Hand des Heiligen

dem unsicher werdenden Körper Hilfe bringen möchte. Mit der ganzen von Innigkeit erfüllten Schlichtheit des grossen Meisters ist das Christuskind als Kleinod in die Schilderung eingefügt, in einem schlichten Kinderröckchen, dessen weltabgewandte Farbe eine Distanz einlegt zu dem Beschauer, mit dem linken Händchen sich an einer Haarsträhne des Christophorus haltend und das rechte segnend erhoben. Alles ist wirklich und nahegerückt mit der lyrischen Beschaulichkeit eines das irdische Dasein meisternden Gemütes. Aber alles bewahrt zugleich durch die Intensität der künstlerischen Formung den geistigen Ausdruck und dient der symbolischen Verdeutlichung; nicht zufällig und etwa mehr verspürbar als gestaltet, sondern mit der ganzen Kraft und überlegenen Bewusstheit eines grossen Künstlers disponiert und ausgewogen.

Die vom Heilspiegelaltar überlieferten Fragmente steigern noch diesen respektvollen Eindruck und erweitern die Vorstellung zur sicheren Erkenntnis. Zwar bleibt unser Wissen über das ursprüngliche Aussehen des Altars und die Zusammenordnung der Tafeln notdürftig und bruchstückhaft. Allein für die Betrachtung sind diese Kenntnisse nicht unbedingt erforderlich, weil der eigentliche Ausgangspunkt, das dem Künstler vorgeschriebene Thema, aus den erhaltenen Tafeln ersichtlich ist und auch deutlich den Charakter der Lösung erkennen lässt. Die Eigenart des Themas beruht auf der mittelalterlichen Vorliebe für das Symbolische. Die Tatsachen der göttlichen Heilslehre werden geschildert, aber nicht in direkter Bezugnahme auf die Erzählungen im Neuen Testament, sondern indem an Stelle des bekannten Vorganges eine Begebenheit aus dem Alten Testament oder den Legenden tritt, die als Prophezeiung darauf bezogen werden kann und gedanklich den Sinn der Handlung wiedergibt. So vertritt die Darstellung von Esther und Ahasver die Krönung der Maria; die drei Helden Abisai, Sabothai und Benaja, die dem dürstenden König David Wasser bringen, versinnbildlichen die Anbetung des Christuskindes durch die drei Weisen aus dem Morgenlande; das Bild von Antipater vor Cäsar entspricht der Darstellung des Ecce homo, die Szene von Abraham und Melchisedek ist die Uebertragung der Einsetzung des Abendmahles. Das Thema selbst entstammt dem „Speculum humanae salvationis“, einem spätmittelalterlichen — auch in deutscher Sprache unter dem Titel „Spiegel menschlicher Behaltniss“ erschienenen — Andachtsbuche, das nach seiner Bestimmung in den Absichtskreis der sogenannten Biblia pauperum gehört. Echt mittelalterlich sind diese „Armenbibeln“ zunächst nicht für das bedürftige Volk geschaffen worden, sondern für die nicht gelehrten Geistlichen, die pauperes praedicatores und für die des Lesens überhaupt unkundigen Laien. Sie vermittelten durch ihre figürlichen Darstellungen die Erinnerung an die zu Grunde gelegten Texte, waren also eigentliche Bilderpredigten, die vom Beschauer gedeutet werden mussten. Sie dienten somit in engerem Sinne demselben Zwecke, den die Wandbilder und Altäre und überhaupt die gesamte figürliche Ausstattung in den Kirchen schon längst erfüllten: dem Beschauer belehrend und ermahmend die christliche Heilslehre nahezubringen.

Von dieser lehrhaften Zweckbestimmung her, die auf den Tafeln des Konrad Witz durch die angebrachten Inschriften noch deutlich festzustellen ist, wird die künstlerische Darstellungsart ohne weiteres verständlich. Das Interesse an

dem Bilde ist zunächst auf die Vermittlung der abstrakten Beziehung zwischen dem dargestellten Inhalt und seiner symbolischen Bedeutung gerichtet, und um dieses Interesse im Sinne des 15. Jahrhunderts möglichst unmittelbar anzusprechen, ist die Schilderung gegenständlich begreifbar aufgebaut und soweit erforderlich real anschaulich gehalten. Trotz aller Ausführlichkeit der stofflichen Charakterisierung und realistischen Treue darf man aber die vorbedachte abstrakte Konzeption des Ganzen nicht übersehen, weil man sonst unweigerlich Gefahr läuft, die Eigenart und Grösse des Künstlers zu verkennen. So beruht zum Beispiel die folgende, aus einem angesehenen wissenschaftlichen Werke zitierte Charakterisierung des Heilspiegelaltars auf falschen Voraussetzungen: „So sind denn all diese Gestalten mit den hochtönenden Namen nichts als Gliederpuppen und in demselben Masse, wie sie luftverdrängend den Raum wirklich vortäuschen und die Stoffoberfläche vorzüglich nachahmen, ist ihnen jeglicher menschliche Hauch fremd. Bei den Paaren weiss nie der eine, was der andere tut, und man könnte sie nach Belieben ausschneiden und ganz anders zusammenstellen. Das, was man das „geistige Band“ nennt, fehlt vollkommen, auch wenn zuweilen der stiere Blick eines der Partner den andern trifft; meist aber sehen sie aneinander vorbei. Witz hat bis an sein Lebensende nicht gelernt, zwei Menschen einander in die Augen sehen zu lassen.“ Dies ist das Urteil eines Beschauers, der die grossen geistigen Unterschiede nicht in Rechnung stellt, die zwischen dem Denken des 15. Jahrhunderts und dem unserer Zeit bestehen, der also dem Künstler unbewusst dieselben Absichten und Interessen unterschiebt, die dem heutigen Menschen eigentümlich sind. Konrad Witz hatte aus den Bedingungen seiner Zeit heraus andere Aufgaben zu erfüllen. Für ihn war es wesentlich, die Erinnerung an die als Symbole damals leicht erkenntlichen Darstellungen wachzurufen und, immer an das abstrakte lehrhafte Interesse des Beschauers gewendet, diese Symbole durch anschauliche Schilderung so zu beleben, dass sie sich als reiche geistige Werte dem Gläubigen einprägten, dass ihre bedeutungsvolle Vorbildlichkeit den Frommen als lebendiges Beispiel anspornte. Dazu bedurfte es damals keiner konsequent realistischen Begründung, weil es sich gar nicht darum handelte, die aus dem Jenseits stammenden absoluten Wahrheiten mit irdischer Vernunft als Geschehnisse in der wirklichen Welt zu erhärten. Ihre allein massgebliche geistige Existenz war durch die Offenbarung in der Bibel gegeben, und es handelte sich einzig darum, ihre göttliche Bestimmung und lehrhafte Bedeutung zu veranschaulichen. Dem in seinem ganzen Denken auf das Jenseits eingestellten mittelalterlichen Menschen war es ohne weiteres geläufig, dass man das Jenseits und das Heilige nicht in einem Abbild schildern, sondern einzig durch ein Symbol andeuten könne, und infolgedessen mass er der realistischen Treue der Wiedergabe keinen besonderen Wert bei. Eben deshalb beruhen auch der Reichtum und die Feinheit mittelalterlicher Kunstwerke nicht auf der gegenständlichen Richtigkeit des Dargestellten, sondern auf dem Ausmass der geistigen Durchdringung und Verlebendigung der abstrakten Formen.

Jede Betrachtung der Tafeln des Heilspiegelaltars fördert daher wiederum neue Züge einer reichen geistigen Detaillierung der Formen zutage. Gewiss, die primäre Anziehungskraft liegt in den leuchtenden Farben und beruht

auf der meisterhaften Charakterisierung vor allem der Stoffe, Metalle und Edelsteine. Aber der Gehalt der Werke erschöpft sich nicht in diesen äusserlichen Reizen. In ihrer abstrakten, grundsätzlichen Formung zeigen alle Figuren eine subtil nuancierte psychologische Vertiefung ihrer Haltung, Gebärden und Bewegungen. Diese geistige Durchdringung erstreckt sich darüber hinaus bis in die Gestalt der Gewandfalten und Abstufung der Stofffarben. Wie überzeugend veranschaulicht Konrad Witz die aus der persönlichen Tüchtigkeit der drei Helden Abisai, Sabothai und Benaja resultierende Reihenfolge bei ihrem Erscheinen vor dem König David. In massvoller, ritterlich beherrschter Haltung kniet der erste ehrerbietig vor seinem Herrn und reicht ihm in wohlzogener Form das Gefäss, andächtig den feierlichen Augenblick der Krönung seiner Ruhmestat miterlebend, demütig die Grenzen seiner Stellung wahrend. Sein schön gearbeiteter Panzer und der edel geformte Schwertgriff, der kostbar verzierte Mantel, dessen Schwarz mit dem roten Futter einen wirkungsvollen Kontrast bildet, vermitteln dem Beschauer die Vorstellung eines Menschen, dessen Sinn auf das Grosse gerichtet ist und der seine Ueberlegenheit und seine Tatkraft zu meistern weiss und von den verfügbaren Mitteln diskret Gebrauch macht. In brillierender Männlichkeit, selbstbewusst und eigengefällig tritt der zweite daher in elegant tänzelnd wiegendem Schritte. Den linken Arm zur eigenen Bequemlichkeit eingestützt, das Gefäss mit dem ersehnten Trunk spielerisch lässig in der rechten Hand präsentierend. Sabothai ist von der Ruhmwürdigkeit seiner Tat so eingenommen, dass er es selbst vergisst, vor seinem König den Helm zu öffnen. Die Umwelt existiert für ihn einzig als Wirkungsfeld für seine Posen, und der Künstler gibt darum dem Beschauer alsbald zu bedenken, durch was für geringfügige Ursachen ein solches leichtfundiertes Pathos selbst des Starken und Tapferen in das Grotteske einer hilflosen Schwäche sich verwandeln könnte. An letzter Stelle erscheint Benaja. Breitspurig und innerlich abwesend, völlig erfüllt von dem Gedanken, als Held vor seinen Herrn treten und ihm einen Dienst leisten zu dürfen. Die noch ungeschlachte Kraft seines Körpers wird durch die weichen Farben seines Uebergewandes gemildert. Fest hält er mit der linken Hand den Schwertgriff umschlossen, unbeholfen umklammert die rechte das gebuckelte Glas. Entblössten Hauptes nähert er sich dem Gebieter, aber man kann sich des Verdachtes nicht erwehren, dass die Forderung des geziemenden Anstandes durch ihn eine mehr gutgemeinte als wirklich korrekte Erfüllung gefunden hat. Wohl bekundet sein treuherziges Wesen die ergebene Gesinnung, aber es fehlt ihm die straff versammelte Form des erfahrenen Kriegers, der manierlich aufzutreten weiss, ohne seine Wehr zu vernachlässigen. Unbekümmert lässt er den Helm zurück. In dieser geistreichen Nuancierung der Haltung und Gebärden wird der Inhalt unmittelbar anschaulich, und die abstrakt-lehrhafte Bedeutung gewinnt aktuelles Interesse. Die Betrachtung vertieft sich zur besinnlichen Rechenschaft über das eigene Tun und Lassen und erreicht auf diesem Wege das vorbedachte Ziel dieser Bildpredigt.

Zwei Feststellungen erlauben bereits die bisherigen Beobachtungen: Die eine betrifft die Persönlichkeit des Künstlers und die andere sein Publikum, d. h. die ursprünglichen Beschauer seiner Werke. Der Maler Konrad Witz, den man

bisher allzusehr als Handwerkeratur taxiert hat, ist in einem viel umfassenderen Sinne ein schöpferisch regsamer Geist und überlegener Gestalter gewesen, und zweitens ergibt sich aus der künstlerischen Struktur seiner Werke, dass sein Publikum, mit besonderen bildungsmässigen Voraussetzungen ausgestattet, die symbolische Ausdrucksweise sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Beziehung zu erfassen imstande gewesen sein muss. Die Aufmerksamkeit galt dem dargestellten Motiv und seiner gegenständlichen Erläuterung. Dank der reich entwickelten künstlerischen Kultur war aber das Wahrnehmungsvermögen der Beschauer so empfindlich auf formale Wirkungen, dass der nachhaltige gefühlsmässige Eindruck in starkem Masse auch aus der stilisierten Erscheinung, d. h. aus dem abstrakten formalen Gepräge erwachsen ist. Und weil eben dieser Teil der künstlerischen Leistung des Konrad Witz den realistischen Sehgewohnheiten des heutigen Menschen zuwiderläuft, ist er oft in dem Sinne missverstanden worden, als ob es sich in seinen Werken um ungelenke und in spiessigem Wesen erstickte Versuche handle, die Bildideen in eine konsequente Wirklichkeitserscheinung umzusetzen. Davon kann nicht entfernt die Rede sein. Es bedarf keiner besonderen Kenntnisse und Anstrengungen, um zum Beispiel die verschiedenartige Fältelung der Gewänder festzustellen. Damit ist indessen die eigentliche Betrachtung erst eröffnet, und um weiter zu gelangen, muss der Beschauer innerlich bereit sein, in dieser Fältelung ein sinnvolles Ganzes, eine künstlerische Absicht zu anerkennen. Tut er dies, dann wird ihm etwa im Bilde von Esther und Ahasver der bedeutsame Unterschied im Verlauf der Formen auffallen; er wird bemerken, dass die Faltengefüge über die äusserliche motivische Entsprechung hinaus in eigentümlicher Weise den Sinn der beiden Figuren mitbestimmen. Eigensinnig herb und mit pedantischem Eifer geordnet vereinigen sich im Gewande des Ahasver die scharf geführten Falten zu einem logischen Gesamtaufbau von starrer Gesetzlichkeit und bilden einen merkwürdigen Kontrast zu der kurzarmigen gutmütig-unbedeutenden Gestalt des Königs. Sie verbildlichen also mit feiner Ironie das in der Bibel überlieferte Wesen des aufgeblasenen und kleinlichen Gewaltmenschen. Wie anders das Bild des Königs David: Auch hier herrscht strenge Gesetzmässigkeit, aber mit dem Unterschiede, dass sich alle Ansätze grosszügig entfalten und die kraftvolle Persönlichkeit und Majestät des Herrschers widerspiegeln. Und in dieser Weise sind auch alle anderen Figuren nach ihrem Wesen charakterisiert und mit geistigem Leben erfüllt. Stets erfolgt die Verlebendigung aus dem souveränen Zusammenschluss aller künstlerischen Mittel: Inhalt, Form und Farbe, und überall wirkt über die artistische Geschicklichkeit hinaus als stärkste Kraft die immer wieder neu aus dem Gemüte des Malers entspringende Anteilnahme am Bildthema.

Grosse Menschen sind notwendig einsame Erscheinungen. Was die künstlerische Kultur Basels als zeitgenössische Leistungen neben den Tafeln von Konrad Witz zu bieten hat, etwa die zwei Bilder aus der Pfarrkirche in Sierenz mit den *Legenden von St. Georg und St. Martin*, tritt bescheiden zurück. Man pflegt diese erhaltenen Fragmente als Schulwerke des Konrad Witz zu bezeichnen. Allein der Hinweis auf den kunstgeschichtlichen Zusammenhang mit dem grossen Meister erschwert eher das Verständnis für ihre Eigenart. Die aus dem

heimatlichen Milieu und aus dem persönlichen Naturell des Malers erwachsenen Wesenszüge weisen in eine andere Richtung. Die Schilderung erfolgt mit pedantischer Korrektheit und wird bis in belanglose Einzelheiten scharf formuliert. Es entsteht daraus zunächst die Vorstellung eines vielgestaltigen Nebeneinander. Der nüchternen und etwas gewaltsamen Disposition entspricht die trockene Farbgebung. Die Formung ist vor allem zeichnerisch flächenhaft festgelegt, die Farbe bleibt ergänzendes Element und meidet auffällige Wirkungen, mit Ausnahme von vereinzelt bunten Stellen. Ein ruhig sachliches Denken bestimmt die leicht erkennbaren Abschnitte im Verlaufe der Erzählung und die konkrete Deutlichkeit der Darstellung. Das Ganze entbehrt der verwebenden Phantasie, mit spröder Gelassenheit sind die Teile zusammengefügt. Dieser Mangel an Grosszügigkeit der Form ist aber hier nicht in erster Linie eine Frage der künstlerischen Potenz, sondern eines im Basler Boden verwurzelten Stilgefühles. Denn dem Mangel stehen positive Kräfte gegenüber. In der scharf bestimmten Erscheinung bekundet sich der Sinn für den Wert des exakt Geformten, und trotz der bewussten Nachdrücklichkeit kommt das Gemütshafte dennoch zur Geltung. Freilich nicht so unmittelbar wie die offenherzig weichen Züge des Christophorus von Konrad Witz. St. Georg und St. Martin sind weniger mitteilend, ihre Art ist ruhig verhalten, mehr besinnlich als träumerisch, ihr Tun mehr kindlich eifrig als heilig ernst, ihre Gesinnung mehr vernünftig als tätig und heroisch. Man darf auch nicht ob der nüchtern ausführlichen Schilderung die heimelig intime Stimmung übersehen. Mit einer ausgesprochenen Liebe für das Kleine und Unscheinbare sind das Stadttor und die benachbarten Häuser im Martinsbilde reich detailliert, es fehlt hier infolgedessen die monumentale Grundsätzlichkeit, mit welcher Konrad Witz seine Darstellung der Goldenen Pforte auf die wesentlichen Züge beschränkt, aber es mangelt nicht das innere Leben. So eröffnet sich schliesslich auch der Zugang zum Wert der kleineren Leistung. Diese selbst zu bemessen bleibt ein nebensächliches Anliegen, weil es sich für den heutigen Beschauer vor allem darum handelt, die Art dieser Werte zu erkennen, um dann aus dem stillen Erlebnis ihrer Grösse den tiefsten Gewinn zu erlangen.

### Die Bildteppiche.

Die grossen Schöpfungen einer Kultur bleiben in ihrem Ursprung immer Geheimnis und lassen sich bei einer vergleichenden Wertung der Erscheinungen nicht einordnen. Als Gradmesser für die Bedeutung der allgemeinen Leistung dient darum die Reichhaltigkeit des Geschaffenen. In dieser Hinsicht bietet Basel, trotz der kärglichen Ueberlieferung von Werken aus dem 15. Jahrhundert, überzeugende Beweise dafür, dass das Leben der Gesellschaft bis in die kleinen Züge künstlerisch geformt worden ist. Die im Historischen Museum aufbewahrten gotischen Bildteppiche einheimischen Ursprunges besitzen alle Vorzüge des oberrheinischen Stiles und als besonderes Merkmal eine aus echtem künstlerischem Gefühl erwachsene Anspruchslosigkeit. In ihrer, ursprünglich viel intensiveren,

Farbwirkung sind sie einfach und volkstümlich, kräftig und frisch, als Ganzes eine überlegt abgestimmte Harmonie schön gewählter Einzelfarben darbietend. Der allgemeinen Neigung folgend wird auch hier das Pompöse vermieden und statt dessen mit ausgesuchtem Geschmack die dekorative Wirkung im Kleinen gepflegt. Dem lauterem Farbsinn entspricht das klare Formgefühl. Dieses wiederum vermag einer reichen Phantasie und dem Vergnügen am tändelnd leichten und humorvoll heitern Spiel einen sicher gefügten und ruhig ausgeglichenen Ausdruck zu verleihen. Aus diesen hohen Vorbedingungen erwächst die Veredelung des Gebrauchsgegenstandes zum Schmuckstück. Um die Stuben und Kammern wohnlich und warm zu halten, wurden die weissgetünchten Mauern und Riegelwände etwa bis auf halbe Höhe mit solchen Teppichen verkleidet. Man begnügte sich aber nicht mit dem praktischen Wandschmuck, sondern verstand es auch, daraus ein geistig belebtes Bild zu gestalten, dessen Betrachtung der frommen Ermahnung diene. Leicht und gefällig erfolgt die Schilderung, die ernste Absicht bleibt in der Disposition verborgen, unbeschwert und selbstverständlich erscheinen die Figuren zwischen den Ranken, die Grenzen zwischen dekorativer Füllung und geistigem Inhalt sind verwischt. So entsteht eine für das Auge wohltuend gleichmässig mit Formen und Farben belebte Gesamtfläche, deren sichere Ordnung alsbald die Aufmerksamkeit auf das eigentliche Thema lenkt. Diese kultivierte Schmuckfreude erstreckt sich mit derselben Ueberlegenheit auf die Formung der dargestellten Symbole. Auf dem wohl schönsten Exemplar in Basler Besitz, dem in drei Teilen erhaltenen *Fabeltierteppeich* aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts, bilden die jeweils zusammengeordneten Paare einer menschlichen Figur mit einem Fabeltier eine innige Einheit. Die sinnbildliche Sprache fügt sich als selbstverständlicher Bestandteil zur alltäglichen; Vorstellung und Wirklichkeit verbinden sich zu einem reichen lebendigen Ausdruck, der überall mit raffinierter Sicherheit im Bereiche der symbolischen Andeutung verbleibt. Zur zierlichen Erscheinung sind die Jungfrauen und Jünglinge stilisiert, handgreifliche Deutlichkeit haben die Fabeltiere erlangt. Mit der elegant lässigen Gewandtheit wohlzogener Menschen halten die fein geformten Hände die Ungeheuer fest, den Beschauer daran erinnernd, dass einzig die vom Willen gelenkte körperliche Kraft Schwächen zu überwinden, Mächte zu bändigen und Tugenden zu bewahren vermag. Also hält die mit einer Blumenkrone geschmückte Jungfrau an einer Kette den Wankelmut fest, und der benachbarte Jüngling gebietet mit einem Holderzweig der Wildheit Einhalt. Die rechts anschliessende Jungfrau bezähmt mit einem Akeleizweig als Peitsche den Neid, mit einem Nelkenzweig besänftigt der folgende Jüngling die Unkeuschheit. Mit unbeirrter Gelassenheit hält die Dame mit blauer Zaddelhaube das Einhorn Keuschheit mit beiden Händen fest, entschlossen rückt der Jüngling der Kampfeslust zu Leibe. Die Mannigfaltigkeit der Formen, Gebärden und Bewegungen und der bunte Wechsel verschiedenartiger Motive wird bildmässig zusammengefasst durch die vereinfachende Ordnung der Farben. Und so bilden alle gleichartig vom künstlerischen Geiste beseelten Elemente ein untrennbares Ganzes, ein echtes Kunstwerk. Die frischen Farben im Dreiklang Rot-Grün-Blau und die einfache Gegenüberstellung der schmalen Figuren und grossen Tiere, die nuancierte Durchbildung der sich wiederholenden Motive,

alles stimmt miteinander in seiner Schlichtheit überein, bewahrt die Unmittelbarkeit des Naturgewachsenen und bekundet das bewusst Geformte des kultivierten Sinnes.

Die in Basel erhaltenen Stücke sind unterschiedlichen Alters und illustrieren anschaulich die im Verlaufe des späteren 15. Jahrhunderts sich vollziehende Wandlung der Denkweise. Die frühen Teppiche haben einen träumerisch weichen Gesamtausdruck und zeigen eine Vorliebe für das phantasievoll Reiche und Leichte, sie sind gleichzeitig ruhig intim und minnig zart. Die späteren Beispiele bevorzugen das kompliziert Bewegliche, das herb Graziöse. Es macht sich eine neue steifbeinige Vornehmheit geltend, mit ihrer Freude an Brüchen und Knicken, an zeremonieller Gebundenheit und phantastischem Prunk. So verändert sich mit dem auf andere Ziele gerichteten Denken auch der künstlerische Sinn und der Geschmack wendet sich anderen Neigungen zu. Unmerklich verläuft in kurzen Zeitabständen diese Entwicklung, die allmähliche Entfremdung wird erst in grösseren Abschnitten deutlich. Mitunter führt sie schliesslich zur totalen Verkennung und Missachtung. Das Schicksal der spätgotischen Bildteppiche bietet ein beredtes Zeugnis dafür: „als Wagendecken, als Möbelfutter, als Behelf zum Decken von Gartenbeeten“ sind die Basler Teppiche wiedergefunden worden, die ehemals zum kostbaren und geschätzten Schmuck gepflegter Wohnräume gehörten.

## Die frühen Basler Buchillustrationen und die Bedeutung der oberrheinischen Graphik.

Wohl nicht zufällig hat die Bildwirkerei gerade im Gebiete des Oberrheins besonders schöne Schöpfungen hervorgebracht. Reich differenzierter Formsinn ist dieser Gegend vielmehr eigentümlich und die Wirkerinnen haben sich zudem die Hilfe der Graphiker zunutze gemacht, indem sie für ihre Teppiche eigentliche Bildvorlagen verwendeten. Wozu noch zu bemerken ist, dass die graphischen Künste gerade damals am Oberrhein in voller Entfaltung gediehen. Darin liegt ein interessanter Hinweis auf die kulturgeschichtlichen Verhältnisse. Ganz allgemein wird im 15. Jahrhundert die gesellschaftliche Veränderung der spätmittelalterlichen Kultur deutlich erkennbar. Die ursprünglich im öffentlichen Leben führende Schicht der ritterlich-höfisch Gebildeten und der gelehrten Kleriker tritt allmählich in den Hintergrund, das in langer verfassungsrechtlicher Entwicklung zur politischen Macht gelangte zunftmässig organisierte Bürgertum betritt die Sphäre der bewussten Kultivierung des eigenen geistigen Daseins und wird zum Träger der nunmehr spezifisch sich ausbildenden städtischen Kultur. Die Kultur wächst in die Breite, sie wird zum Anliegen der Menge, sie erhält neue Ziele und bedarf neuer Mittel. Die in langer Tradition zu feingeschliffener abstrakter Gesetzmässigkeit herangereifte ritterlich-höfische Bildung musste entweder ihre Geltung und Wirksamkeit verlieren oder sich dem auf konkrete



Verständlichkeit eingestellten Denken der jetzt herrschenden Schicht anpassen. Darum erlangt die reale Vergegenständlichung der Bildgedanken in der zeitgenössischen Kunst die zentrale Bedeutung, und deshalb ist es wichtig, bei der Betrachtung dieser Werke sich immer wieder in Erinnerung zu rufen, dass sie übernommene abstrakte Vorstellungsformen und Darstellungsmöglichkeiten konkret begreiflich zu machen versuchen. Neben dieser gesellschaftlichen Veränderung vollzieht sich aber im geistigen Leben stetig fortschreitend eine bedeutsame Wandlung der Ziele. Die echt mittelalterliche gedankliche Ableitung aller Begriffe, Vorstellungen und Urteile aus dem Jenseits, aus der göttlichen Offenbarung, wird sukzessive ersetzt durch die aus der realen Erfahrung in der Wirklichkeit gewonnenen Ueberlegungen. Der irdische Mensch wird zum Mass aller Dinge, er stellt sich selbst in den Mittelpunkt seines Weltbildes. Darum erlangt die reale Bedeutung und Erscheinung der irdischen Umwelt ein neuartiges Interesse für jeden Einzelnen, und andererseits wird jede Persönlichkeit für sich zu einem interessanten Problem. Innerhalb dieser fundamentalen Veränderung der geistigen Existenz bezeichnet das 15. Jahrhundert die entscheidende Etappe, und darum verdienen die in jener Zeit ausgebildeten Darstellungsmittel besonderes Interesse. Vor allem die Graphik erweist sich als die neue Kunstform der Masse. In Einzeldrucken und als Buchillustration wird sie in den Dienst der neuen Bildung gestellt, und es spricht gleicherweise für den kulturellen Besitz und die besondere geistige Regsamkeit des oberrheinischen Gebietes, dass gerade hier die Graphik eine fast unübersehbare Fülle von herrlichen Werken gezeitigt hat. Auf Basel selbst sind in der Frühzeit nur vereinzelte Leistungen sicher zu lokalisieren, und von den bekannten Künstlerpersönlichkeiten lässt sich keine in der Stadt nachweisen. Das hat indessen nicht viel zu besagen, denn in der zweiten Jahrhunderthälfte ist das offensichtlich blühende Gewerbe der Kartenmaler, Heiligenmaler und Briefmaler urkundlich überliefert, und der Buchdruck hat hier frühzeitig und erfolgreich Fuss gefasst. Basel übernahm alsbald die Führung im deutschsprachigen Gebiete der Schweiz.

Die Basler Buchillustrationen zeigen einen hohen künstlerischen Durchschnitt. Sie verraten einen kultivierten Flächenstil in der Feinheit der Linienführung und des flächigen Zusammenschlusses. Die Freude am Spiel des Gesetzlichen im Aufbau der Bildkomposition und die leichte und lockere Verteilung der Bildelemente ergeben einen anmutig bewegten Ausdruck. Die sorgsam betonte Ordnung spielt eine bedeutsame Rolle. Sie ist frei von Pedanterie und biederer Rechtschaffenheit, erwachsen aus dem Empfinden für die künstlerische Wirkung menschlicher Dispositionen, zum Beispiel der symmetrischen Gliederung. Für den oberrheinischen Stil im weiteren Sinne, wie für die baslerische Eigenart im speziellen, ist es bezeichnend, dass die rational überschaubaren und gesetzmässig formulierbaren Ordnungsmöglichkeiten ein besonderes Interesse erweckten und positiv verwertet worden sind. Sie entsprechen dem verstandesmäässig gewandten Denken, das gerne mit spitziger Prägnanz das Formale betont, ohne sich dabei in eine abstrakte Leere zu verlieren, weil es immer von urwüchsigem Mutterwitz begleitet wird. Man sehe sich daraufhin einmal die Miniatur auf dem Titelblatt der Basler Universitätsmatrikel an, auf der die *Ueberreichung der Bulle Pius' II. an den Rat von Basel* dargestellt ist.

Die witzige Schilderung vermittelt die Atmosphäre einer temperamentvollen Festlichkeit, es herrscht ein munteres Gedränge, und für die elegante Entfaltung des Zeremoniells muss gewaltsam Platz geschaffen werden. Allein man verspürt ohne weiteres, dass dieses Ordnungschaffen für den Künstler keine unbeholfene Ausflucht bedeutet, sondern im Gegenteil mit Genuss herbeigezogen wird, um seine formale Fähigkeit im Gestalten einer rationalen Zusammenordnung aller Bildteile vorführen zu können. Natürlich wird der Reiz noch dadurch erhöht, dass alles gesehen ist mit den naiven Augen eines spätmittelalterlichen bürgerlichen Beschauers. In diesem Blatte wie in allen übrigen graphischen Werken, die damals in Basel entstanden sind, erweist es sich, dass auch der neue Kunstzweig in vollem Masse dem kultivierten Geiste zu entsprechen vermochte und in gewissem Sinne ihm neue Ausdrucksmöglichkeiten verlieh. Man empfindet eine unmittelbare Freude an der klassischen Klarheit, Reinheit und Knappheit der linearen Formen, die der Verbildlichung einer kräftig herben Gesinnung dienen. Diese strenge Zucht ist bezeichnend für die oberrheinisch-baslerische Eigenart. Sie macht sich indessen nicht unangenehm bemerkbar, sondern wird gemildert und ergänzt durch den angeborenen Sinn für formale Eleganz, für geistige Präzision und für die gepflegte Aeusserung überhaupt. Der fast spielerisch leichte Ausdruck der an sich kräftigen Sprache und die ungezwungene Selbstverständlichkeit in der Vermittlung einer geistigen Atmosphäre schliessen auch jegliche dürre und weltfremde Lehrhaftigkeit aus. Das Oberrheinisch-Baslerische liegt daher letztlich in dem sicheren Ausgleich zwischen abstrakter Vorstellung und konkreter Darstellung, in dem sicheren Mittelmass zwischen Spekulation und Alltäglichkeit, Vernunft und Gefühl, äusserlicher Schönheit und mystischer Verinnerlichung. Und eben diese Selbständigkeit im Denken ist das Zeichen einer bodenständigen, festverwurzelten, echten Kultur.

Die künstlerische Kultur des Oberrheins ist noch heute greifbar in den Stadtbildern von Strassburg und Basel, in den spärlich erhaltenen Werken der Holzplastik, in der Graphik und in der Malerei. Sie zählte namhafte Künstler, allen voran Martin Schongauer in Colmar, und besass eine grosse Anziehungskraft. Für ihre Eigenart und ihren Umfang ist fernerhin kennzeichnend, dass diese Kultur nicht von einem Orte allein ausging, sondern mehrere städtische Zentren besass, die ihren Einfluss wiederum in das umliegende Gebiet ausstrahlten und darüber hinaus als ebenbürtige Kräfte miteinander wetteiferten in der Wirkung auf die Ferne. Auf zwei Gebieten besass sie ein hohes Niveau: in den Werken der Holzplastik und der Graphik. Was von der Plastik übrig geblieben ist, befindet sich im wesentlichen in den Museen und vereinzelt noch am ursprünglichen Orte in der Schweiz. Die überlieferten graphischen Werke gehören an ehrenvoller Stelle zum Allgemeingut der künstlerischen Bildung. Indessen bedarf es eben zu ihrer Wertschätzung stets einer die Zusammenhänge der oberrheinischen Kultur in Rechnung stellenden Betrachtung, weil die Städte trotz aller Eigenwilligkeit im Denken miteinander in reger Verbindung standen. Die Wirkung grosser Persönlichkeiten macht sich alsbald da und dort deutlich bemerkbar. Darum ist eine Würdigung der prachtvollen Entfaltung der Graphik in Basel nicht denkbar ohne eingehende Vorstellung von dem führenden Meister und klassischen Repräsentanten des oberrheinischen Stiles: *Martin Schongauer*.

Im Lebenswerk des Malers und Kupferstechers Schongauer, der nach 1445 in Colmar als Sohn eines aus Augsburg gebürtigen Goldschmiedes zur Welt kam, wird die kulturelle Leistung und Stellung des oberrheinischen Gebietes in ihrer allgemeinen Bedeutung fasslich. Der Künstler hat es vermocht, fremde Einwirkungen zu einem organischen und gleichzeitig bedeutsamen Ausdruck zu verarbeiten, zwischen zwei grossen Kulturbereichen auf eigener Basis einen Ausgleich zu schaffen. Er ist — im gleichen Sinne wie Konrad Witz eine Generation früher — der ebenbürtige Zeitgenosse der grossen Niederländer und Florentiner aus der zweiten Jahrhunderthälfte. Seine Leistungen fussen auf weitreichender Erfahrung. Er hat dem oberrheinischen Denken und Empfinden einen geläuterten und innerhalb der damaligen Welt allgemein zugänglichen Ausdruck verliehen. In seinem bekannten Blatte aus der Frühzeit, dem Kupferstich mit der Darstellung der Flucht nach Aegypten, hat er die echt deutsche Innigkeit des Gefühlsässigen und des beschaulich empfundenen Idylls und die Liebe für die krause Buntheit dem oberrheinischen Bedürfnis nach ruhiger Klarheit und anschaulicher Gegenständlichkeit untergeordnet. Der gedrängte motivische Reichtum ist subtil unterteilt, verästelt, genau fixiert, aber gleichzeitig auch grosszügig vereinheitlicht, so dass eine Harmonie besteht zwischen äusserer konkreter Form und innerer irrationaler Absicht. Er ist der Klassiker der spätgotischen Form, der Altes und Neues zu einem vor allem zeitgemässen Ausdruck verband, der als moderner Künstler mitgeholfen hat, der Zukunft die Wege zu weisen. Er hat der eigenen Herkunft und dem eigenen Wesen getreu die neuen Ideale bejaht. Das Kunstwerk soll fortan durch seine gegenständliche Darstellung wirken und seine Schönheit auf der Harmonie der Teile beruhen. Die Ordnung muss dem Verstande zugänglich und in der realen Existenz der Dinge begründet sein. In seinen Meisterwerken hat Schongauer dieser klassischen Form in vollendeter Weise eine oberrheinische Prägung verliehen. Der Kupferstich der „Maria mit dem Papagei“ bringt die gegenständliche Schilderung des Motives in elegant zugespitzter Präzision. Die Figuren sind schlank, die Glieder zierlich, der formale Aufbau der Komposition ist leicht. Die Akzente werden fein gesetzt, alles ist knapp und klar und vermittelt ein eindeutiges Denken und Empfinden. Für die ausgeglichene Haltung ist typisch die Neigung zu dünner, durchsichtiger Form der zu Grunde liegenden Ordnung. Das Grundsätzliche wird nur leicht andeutend geschildert, unter Vermeidung einer Betonung des Abstrakten. Als Spitzenleistung oberrheinischer Art darf seine Darstellung eines kirchlichen Rauchfassers gelten. In wunderbarer Harmonie ist die Schilderung gleichzeitig einer peinlich exakten Wiedergabe des Motives und der Freude an der rein formalen und abstrakten Schönheit der Erscheinung gewidmet. Aufmerksam folgt der Blick dem scheinbar zufälligen, in Wirklichkeit aber vom Künstler mit souveräner Sicherheit arrangierten Verlauf der Tragketten. Diese ausgewogene Darstellungskunst beherrscht auch die feinsten Nuancen einer seelischen Schilderung. Die apokalyptische Vision des Johannes auf Pathmos zeigt bezeichnenderweise mehr den Schriftgelehrten als den leidenschaftlichen Gläubigen. Das visionäre und ekstatische Erlebnis ist eingefangen in das ruhige Gleichmass einer aufmerksamen Wahrnehmung. Wie völlig verschieden ist dieses Bild wohlausgeglichener Vernünftigkeit von der treibenden Unruhe, welche die

Schilderung des jungen Dürer erfüllt. Nicht bloss zufällig erinnert diese Gegenüberstellung an das unterschiedliche Naturell von Zwingli und Luther. Es sind dieselben Grundkräfte einer landschaftlichen Kultur, die zu verschiedenen Zeiten zwei so ausgesprochene Individualitäten wie Schongauer und Zwingli als verwandt erscheinen lassen. Und es entspricht dieser Neigung zu abgeklärter Haltung und vernünftiger Distanz, dass bei der Darstellung des Heiligen Sebastian das Krasse und Brutale vermieden und überhaupt auf eine unmittelbar wirksame realistisch-drastische Zeichnung der Marterqualen verzichtet wird. Statt dessen wird durch die Klarheit der landschaftlichen Situation der Gesamteindruck gemildert und damit gewissermassen die innere Ruhe des Heiligen hervorgehoben. In dem Ausflackern der Aeste, in dem geballt flatternden Lententuch und in den scharf in den Leib eingedrungenen Pfeilen erfolgt eine indirekte Andeutung des peinigenden Schmerzes. Die Verdeutlichung des Herganges vollzieht sich in der Sphäre der abstrakten Ausdruckskraft der Formen.

Vom Leben dieses grossen Künstlers ist nur wenig überliefert. 1465 war Schongauer an der Universität Leipzig immatrikuliert, vom Studium wechselte er sodann zum Malerhandwerk über, schuf nebenher die köstliche Fülle seiner Kupferstiche und ist vermutlich der Schöpfer der 1931 wieder freigelegten Fresken im Münster von Breisach. 1491 starb er in Breisach. Um Martin Schongauer aufzusuchen, kam *Albrecht Dürer* an den Oberrhein; den Meister selbst fand er nicht mehr unter den Lebenden, in Basel aber trat er in Berührung mit dem Kreise jener heute namenlosen Künstler, die für den Buchdruck tätig gewesen sind. Der junge Dürer hinterliess seine Spuren in der damaligen künstlerischen Produktion Basels. Im Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel ist ein Holzstock erhalten, der auf der Rückseite den Vermerk trägt: „Albrecht durer von normergk“ (Nürnberg) und auf der Vorderseite die Originalform des 1492 erstmals gedruckten Holzschnittes des heiligen Hieronymus enthält. Dieser zeigt unverkennbar den ausgeprägten persönlichen Stil des Künstlers. Man erkennt ihn an seinem Interesse für die materielle Beschaffenheit des einzelnen Gegenstandes, an der Nachdrücklichkeit, mit welcher die Teile im Rahmen des Ganzen einer formalen Ordnung unterzogen worden sind, und an der Logik in der Entwicklung des Bildaufbaues. Und man begreift, was der Oberrhein und Basel Dürer zu bieten vermochten bei seinem unablässigen Bemühen, der eigenen Innerlichkeit einen formal disziplinierten Ausdruck zu schaffen. Die ausgeglichene, dem Konkreten wie dem Abstrakten gleicherweise verbundene Art, die dem Geistigen aber in einem durchaus sinnhaften Wesen wissentlich den Vorrang belässt, musste für Dürer ein erstrebenswertes Ziel darstellen. Denn trotz aller genialen Sicherheit haftet seiner gegenständlichen Schilderung ein abstrakt-unwirklicher Zug an, der aus einer begrifflichen Vorsätzlichkeit des Denkens entstammt.

Die Berücksichtigung dieser psychologischen Hintergründe berechtigt zu der Vermutung, dass die von der Forschung dem jungen Dürer zugeschriebenen, teilweise in Basel gedruckten oder in den Originalzeichnungen auf den nicht geschnittenen Holzstöcken erhaltenen Illustrationen zur deutschen Ausgabe des „Ritter vom Turn“, zum „Narrenschiff“ des Sebastian Brant und zu zwei

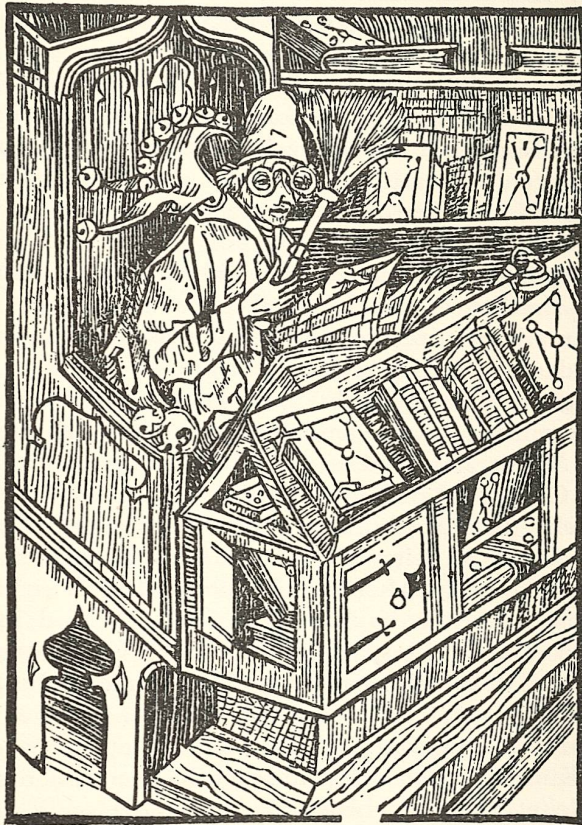
Komödien des Terenz nicht von dem Nürnberger, sondern von Künstlern aus dem Basler Kreise geschaffen worden sind. Sie lassen eine andere Geistigkeit erkennen, zeigen die typisch oberrheinische Dünne und elegante Durchsichtigkeit der Disposition und neigen zu leichtem und graziösem Ausdruck in der Strichführung. Ihr Vorstellungsbereich ist unterschiedlich und ebenso die Qualität der Leistungen. Sie sind von einem ironisch witzelnden Geiste erfüllt, der in kühl vernünftigen und diskret eleganten Formen die Motive veranschaulicht und durch seine überlegene Heiterkeit und Beweglichkeit auch den gewagtesten Schilderungen einen vergnüglichen und in keiner Weise verletzenden Charakter zu verleihen weiss. Insbesondere den komischen Wirkungen wendet sich das Interesse mit Behagen und munterem Verständnis zu. Es sind die Werke eines offenen und sehr deutlich sich aussprechenden Menschenschlages von lebhaftem Temperament, der die gewandte Bestimmtheit liebt, ohne indessen besonders mutig, entschlossen und tätig zu sein. In den Illustrationen zum „Narrenschiff“ gelangt dieser Geist mit dem aus demselben Boden erwachsenen literarischen Kunstwerk vollends zu innerer Uebereinstimmung. Man gebe sich zum Beispiel Rechenschaft, in welchem Ausmasse sich Wort und Strich in der Schilderung „von unnutzen buchern“ (Abb. 2) entsprechen:

„Den vordantz hat man mir gelan  
Dann jch on nutz vil bücher han  
Die jch nit lysz/vndt nyt verstan  
Das jch sytz vornan jn dem schyff  
Das hat vorlich eyn sundren gryff  
On vrsach ist das nit gethan  
Vff myn libry ich mjch verlan.“

Zu diesen Versen, die mit grotesker, geradezu fasnächtlicher Witzigkeit die Selbstverkenning persiflieren, dabei aber stets den ernsten Grundton würdig wahren, hat der Zeichner eine Gestalt geliefert, die als leibhafte Verkörperung des geschriebenen Wortes erscheint. Der intensiven Bildhaftigkeit der sprachlichen Formulierung entspricht die Anschaulichkeit der zeichnerischen Schilderung. Auch die Art und das Mass der geistigen Durchtränkung jedes einzelnen Formelementes sind sich gleich.

So zeigt die Basler Graphik der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts zwar keine in ihrem vollen Umfange erkennbare schöpferische Persönlichkeit vom einmaligen Formate Schongauers, dafür aber eine reiche Produktion von durchschnittlich sehr hohem Niveau und einheitlichem geistigem Gepräge. Allein schon aus der Sorgfalt und dem feinen Geschmack der baslerischen Buchausstattung lässt sich eine aufschlussreiche Vorstellung gewinnen von der damaligen städtischen Kultur. Mehr als dies vielleicht früher der Fall gewesen ist, brachte der Buchdruck Beziehungen zu fremden Orten, ein Hin und Wieder von Anregungen, Ansporn und Anerkennung. Es rundet und weitet sich die eigene Ausdrucksfähigkeit, sie erlangt weltsichere Gewandtheit, wird allgemein verständlich, ohne ihre Eigenart preiszugeben.

Ben vordantz bat man mir gelan  
Dann ich on nutz vil bücher ban  
Die ich nit lyß / vnd nit verstan



Don vnutzen buchern

Das ich sytz vornan in dem schyff  
Das hat vollich eyn sundern gryff  
On vrsach ist das nit gethan  
Eiff myn libz ich mich verlan

Abb. 2. Der erste Narr.

Holzschnitt 1494.

Illustration aus Sebastian Brant, Narrenschiff,  
erschienen in Basel bei Johann Bergmann von Olpe.

## Die Malerei und Plastik des späten 15. Jahrhunderts.

Wie bereits angedeutet, spricht vieles dafür, dass die gleichzeitige Malerei im geistigen Ausmass der Leistungen wie im meisterlichen Können, dieser hohen Bahn nicht zu folgen vermochte. Für grosse Persönlichkeiten sind keine Anhaltspunkte vorhanden, und keines der zufällig erhaltenen Werke durchbricht den Bereich des säuberlich erlernten Handwerkes. Als Ausnahme sind einzig die von der Peterskirche in die Kunstsammlung übertragenen Freskenfragmente einer monumentalen Verkündigung zu nennen. Soweit der heutige Zustand noch Feststellungen erlaubt, sind die Fresken zwischen den zwei ausgesprochenen Stilphasen der Konzilszeit und der Jahrzehnte gegen das Jahrhundertende entstanden. Sie bewahren einerseits die Grösse und Schlichtheit der früheren Gesinnung, zeigen aber andererseits eine in Rundungen und Schwingungen sich geltend machende Neigung zu bewegtem Ausdruck der Formen, welche sie wiederum den späteren Leistungen verwandt erscheinen lässt. Zu erwähnen sind fernerhin die Fresken in der Eberlerkapelle.

Im übrigen ist man auf vereinzelte Bilder angewiesen, die indirekt eine Vorstellung von der damaligen baslerischen Malerei vermitteln. In mehr volkstümlicher Ausprägung und vielleicht auch mehr die ländliche Nuance der oberrheinischen Eigenart wiedergebend, geschieht dies in dem Bildchen der *Verkündigung an Maria*, das als Bestandteil der Sammlung Bachofen-Burckhardt sich heute in der Oeffentlichen Kunstsammlung befindet. Für den modernen Beschauer ist zunächst die unrealistische Proportionierung der Figuren im Raume befremdlich, und ebenso verleitet die überbetonte Gesetzlichkeit der perspektivischen Raumdarstellung zu falschen Schlüssen. Man ist versucht, diese Züge als naive Ungeschicklichkeiten zu bewerten, allein sie sind im Gegenteil der raffinierte Ausdruck einer echt spätmittelalterlichen Gesinnung. Mit analogen Mitteln hatte Konrad Witz die zarte Menschlichkeit und Innerlichkeit in der symbolischen Darstellung der Ecclesia auf der Aussenseite des Heilspiegelaltars geschildert. In dem späteren, wohl zwischen 1460 und 1470 entstandenen Bildchen des unbekanntenen Künstlers fehlt die eindeutige Konzentration auf das Geistige, die Darstellung gleitet in das Nebensächliche ab, die schlichte Spannung des Monumentalen ist verschwunden. Die vom neuen Zeitgeiste geforderte vermehrte reale Gegenständlichkeit bleibt etwas farblos, allgemein. Allein, man darf ob dem bescheidenen Können nicht die trauliche und echt menschliche Atmosphäre verkennen, in welcher das innere Geschehnis der Verkündigung stimmungsmässig verdeutlicht wird.

In der Franziskanerkirche in *Freiburg im Uechtland* sind die Tafeln des 1480 von dem Ratsherrn Jean Favre gestifteten dreiteiligen *Hochaltars* erhalten, die von einem in Solothurn ansässigen Maler auf der Innenseite begonnen und nach dessen Tode durch Künstler aus Basel vollendet worden sind. Im Unterschiede zu der mehr volkstümlichen Einfachheit der kleinen Verkündigung sind im Freiburger Altar die Figuren, die Architektur, der Raum und die Gewandfalten mit eleganter Grosszügigkeit geformt, sie bekunden die Freude an einem komplizierten Gepräge, welches durch die allgemeine Disposition in einfache Ordnungen eingefügt wird. In allem ist die sichere oberrheinische Mittelstellung

zwischen Gegenständlichkeit und reiner Abstraktion wirksam. Der abblätternde Mauerverputz wird mit derselben Sachkenntnis und Formgewandtheit künstlerisch ausgewertet wie die abstrakte ornamentale Kraft der Spruchbänder. Die Tafeln gehören nach ihren Ausmassen und hinsichtlich der Qualität zu den stattlichsten Schöpfungen, die aus jener Zeit aus dem oberrheinischen Kunstbereich erhalten geblieben sind. Die von den Basler Malern geschaffenen Aussenseiten lassen erkennen, dass es sich um in Strassburg geschulte Kräfte handelt, die in ihrer Bildung einheimische Tradition mit niederländischen Anregungen, vor allem der motivischen Gestaltung, zu eigener Art vereinigten. Den bis zur Glätte durchgebildeten linearen Formen entspricht die kühle Klarheit der Farben, beides Zeichen einer bewussten Leistung, die ihr Augenmerk auf die Sicherheit und Gesetzmässigkeit der ästhetischen Wirkung richtet. Gegenüber den in der Anlage verwandten niederländischen Bildern heben sie sich wiederum ab durch die selbstverständliche Leichtigkeit und Ungeziertheit der gebundenen Form. Eine solche Harmonie von konkreter Zufälligkeit und gesetzlicher Systematik, von Greifbarem und verstandesmässig Wirksamem, von gleichzeitig realer und abstrakter Bildbedeutung ist das reife Ergebnis einer Kultur, die dem sorgsam gebildeten und abgemessenen Ausdruck eine hohe Bedeutung zuweist. Der Vergleich mit grossen zeitgenössischen Werken aus anderen Ländern lässt erkennen, wie sehr diese aus einer glücklichen Mischung erwachsene formempfindliche oberrheinische Kultur imstande war, ein gehobenes geistiges Niveau zu schaffen. Auch der bescheidene innere Gehalt wird als menschlich bedeutsam fasslich, ohne sich präventios zu gebärden.

Die wichtige kunstgeschichtliche Bedeutung der Basler Plastik des 15. Jahrhunderts ist in einer den schweizerischen Werken gewidmeten und bisher noch nicht veröffentlichten Untersuchung deutlich erwiesen worden. Basel ist damals „ein Mittelpunkt der oberrheinischen Plastik, das wichtigste Kunstzentrum im Bereich der heutigen Schweiz und steht auch hinsichtlich seiner künstlerischen Produktion weit über Zürich oder Bern“ (Annie Hagenbach). Diese wissenschaftliche Feststellung deckt sich mit dem zeitgenössischen Urteil, das Basel in dieselbe Reihe stellt mit den führenden Produktionszentren Nürnberg, Strassburg und Ulm. Interessanterweise sind auch für diesen Schaffenszweig keine grossen Persönlichkeiten überliefert, wohl aber ergibt sich aus den Urkunden eine Unmenge von Namen und Bestellungen. Erhalten ist nur ein minimaler Bruchteil; der Bildersturm hat hier wohl das meiste vernichtet. Das Historische Museum in Basel besitzt einige köstliche Zeugnisse dieser nunmehr seltenen Art. Ein *heiliger Ritter*, ursprünglich mit Schwert und Speer bewaffnet, in manchen Zügen mit der Münsterplastik von der Westfassade aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts verwandt, stimmt in seiner künstlerischen Form überein mit den aus den anderen Kunstzweigen bereits bekannten Wesenszügen des Oberrheinisch-Baslerischen. Elegant kleinteilig, zierlich und präzise aufgebaut, realistisch detailliert als konkrete Existenz unmittelbar sinnhaft fasslich, aber gleichzeitig in allem eine betont künstlerische Formwirkung darbietend. In seinem Wesen kernig, gestrafft, vernünftig und fest. Dass es sich nicht um ein zufälliges Beispiel von hoher Qualität handelt, beweisen die übrigen Werke. Die Figur des Heiligen *Laurentius* zählt zu den edelsten Leistungen, und wenn sie auch nicht das Werk



einer grossen Persönlichkeit ist, die sich dem Bewusstsein über die Jahrhunderte einprägt, so gehört sie eben doch zu den klassischen Zeugnissen einer völlig echten Wesensbekundung. Die idealen Voraussetzungen des Auftraggebers kommen in der künstlerischen Ausführung rein zur Geltung. Aus der Gesamterscheinung erwächst diskret die Distanzierung des Beschauers von dem heiligen Märtyrer, freilich nicht mehr in mittelalterlicher Abstraktion, sondern indem man dem Gläubigen ein möglichst reales Bild darbietet, um ihm die immerwährende geistige Existenz des Heiligen nahezubringen. Es muss deshalb eine überzeugende Darstellung eines jugendlichen Diakons sein, der Beschauer muss sich von der tatsächlichen Existenz vergewissern können, aber das Bildnis soll andererseits nicht minder deutlich den innerlich von der irdischen Welt abgewandten, ganz dem Göttlichen und Ewigen zugekehrten Glaubenshelden erkennen lassen. Durch die äusserliche Kennzeichnung mit dem Eisenrost als Attribut, in Erinnerung an die erlittene Marter, wird dem Wissenden der Heilige vorgestellt. Durch die Hoheit der Gesinnung wird der Empfindende gefühlsmässig den geläuterten und dem Irdischen enthobenen Gottesdiener wahrnehmen. Darum vermeidet die menschliche Charakterisierung die letzte realistische Detaillierung des Körpers und Gewandes und überlässt der künstlerischen Führung des Umrisses und der Stoffbahnen die entscheidende Wirkung. Gerade an dieser Statue ist recht deutlich zu beobachten, wie bei der Idealisierung alles Schönrednerische vermieden wurde und wie trotz der Verlagerung des bestimmenden Eindruckes auf die abstrakten Formmittel die Gestalt der vernünftigen Betrachtung und der sinnhaften Wahrnehmung gleicherweise zugänglich bleibt. Das entspricht der unpathetischen, alles kritisch aufnehmenden Art des Baslers und behütet ihn in gesunden Tagen vor unrentablem Aufwand und gefährlichen Verstiegenheiten. Das kühle Abwägen der Möglichkeiten und die kluge Berechnung des Erforderlichen, der sichere Sinn für das dem eigenen Besitze Gemässe und der sparsame Einsatz der Mittel gelten als solide Voraussetzungen für die Tat. Der Verstand dringt in alle Einzelheiten, und die Reflexion beherrscht alle Entschlüsse. Unter dieser strengen Zucht vermag nur das wirklich Starke sich gross auszuwachsen, alles übrige muss sich bescheiden im Kleinen ausleben. Alles aber wird bewusst, wird formuliert und verlangt einen geistigen Lebensraum, schafft die organischen Vorbedingungen für eine differenzierte Kultur. Das Gemütshafte bleibt in wohl behüteten Grenzen, weise Mässigung wird dem Zorn auferlegt, und mit nüchterner Entschiedenheit wird das Weiche verdeckt. Die etwa um 1490 entstandene Statue des heiligen Laurentius verbildlicht Zug um Zug diese Art. Schlicht und betont sachlich, das Eckige und Kantige vorkehrend, wird das Motiv verdeutlicht. Eine durchgehende klare Ordnung trennt und verbindet die Teile, belässt jeder Einzelheit ihr notwendiges Eigenleben und fügt sie dem Ganzen als gehorsam dienendes Glied ein. Die Formung ist zu einer unaufdringlichen Feinheit gemildert, vermeidet programmatische Vorsätzlichkeit, ohne das geistige Ziel zu verleugnen. Diese sichere Gestaltung bietet die würdige Gewähr für den Ausdruck der inneren Haltung. Still und ergeben blickt Laurentius vor sich hin, vornehm überlegen sein Amt erfüllend und gleichzeitig träumerisch versunken in einer reichen Welt von Gedanken. Die flach gewölbte Stirn und die scharfgeschnittene, schmale Nase

verleihen ihm eine eigenwüchsige Lebendigkeit und lenken den Blick auf seine Innerlichkeit.

Die Basler Plastik des späten 15. Jahrhunderts ist nicht das Werk eines Meisters oder einer Werkstatt und Schule. Es scheint vielmehr die Leistung einer reichen Zunft gewesen zu sein, die über respektable Mitglieder verfügte. Die aus Warmbach in das Historische Museum gelangte *Maria auf der Mond-sichel* zeigt infolgedessen neben der verwandten baslerischen Art einen anderen individuellen Stil. Die künstlerische Formung ist vor allem lebhafter. Das raschere Temperament liebt das bunt Bewegte und Krause, aber es zeigt daneben die gleiche Neigung für das klar Ord nende, wobei freilich die besondere Gunst dem knittrigen und scharfkantigen Verlauf der Teile gehört. Die ideale Vermenschlichung der Gottesmutter zur irdisch schönen, aber himmlisch reinen Jungfrau bewahrt einen sachlich schlichten Ton, eine beinahe kühl anmutende Zurückhaltung, in raffiniertem Widerspiel zur komplizierten Mannigfaltigkeit der äusseren Erscheinung. Daraus erwächst ein gereiftes Wissen, und tatsächlich hat diese Kunst es vermocht, aus einer reichen Erfahrung die feinen Regungen des Gemütes in den sichtbaren Ausdruck zu verweben. Die „etwas derbere, zugleich aber grosszügigere Wiederholung“ der Warmbacher Figur in der Maria aus Hellikon, die sich gleichfalls im Basler Museum befindet, bringt eine reizvolle Nuancierung des Motives, erfüllt von eigener Lebendigkeit. Das Baslerische ist wiederum greifbar deutlich in dem kühl-schlichten und reservierten Gehaben, in der abgezirkelten Ordnung, in der sauber frischen und zugleich graziösen Haltung und in der diskret gezügelten geistigen Beweglichkeit.

Zu den erst-rangigen Leistungen der deutschen Kunst des späten 15. Jahrhunderts gehört sodann das Bruchstück einer *Maria mit dem Kind aus Rheinfelden* (Historisches Museum Basel). Die farbige Fassung ist wie beim Laurentius wenigstens soweit erhalten, dass eine Ahnung von der ursprünglichen Wirkung möglich ist. Eine reife Frucht aus einem schöpferisch reichen Milieu, dem sie ihre stille Anmut, ihre menschliche Tiefe und vornehme Gesinnung verdankt. Das hohe Lied des Mütterlichen, wie es schöner und ergreifender nicht gestaltet werden könnte, weil zum wahren Ausdruck des Mütterlichen nicht nur minnige Demut, sondern auch sachliche Schlichtheit gehört und der entscheidende Eindruck des Schönen und Ehrfürchtigen aus dem Innern erwachsen muss.

## Die Zeit um 1500.

Je näher man zu der Zeit um 1500 gelangt, desto stärker ist zu verspüren, dass neue Impulse zu einer fundamentalen Veränderung der überlieferten Lebensordnung drängen. Die vereinfachende historische Darstellung verlegt in diese Jahre den „Beginn der Neuzeit“. Damit entsteht indessen eine Grenzlinie, die einzig einen symbolischen Wert besitzt. Denn um 1500 beginnt nicht schlagartig die Neuzeit, sondern damals ist im wesentlichen das neue Epochenbewusstsein auskristallisiert und erlangt langsam allgemeine Geltung. Vom heutigen Standpunkte aus sind wir deshalb berechtigt, darin den Anfang der Neu-

zeit zu erblicken, weil seit den Jahren um 1500 die uns menschlich näherstehenden und noch unmittelbar verständlichen Momente im Gesamtbild der Epoche allmählich überwiegen. In Wirklichkeit aber erstreckte sich die fundamentale Wandlung in ihrem vollen Ausmasse über Jahrhunderte, im einzelnen ging es um Nuancierungen der Gesichtspunkte und nicht um das grobe Entweder-Oder weltanschaulicher Grundsätze. Für die Betrachtung besitzen diese Nuancierungen freilich eine wesentliche Bedeutung, die durch den Vergleich von zwei zeitlich nicht weit auseinanderliegenden Schöpfungen alsbald ersichtlich wird.

Die von *Hans Holbein d. Ae.* 1490 gemalte Darstellung des Marientodes in der Oeffentlichen Kunstsammlung und der um 1509 entstandene Holzschnitt des Meisters DS (Abb. 3), welcher „Das Sterben des Ungläubigen und des Gläubigen“ illustriert, mögen als Beispiele dienen. Um dabei das Typische deutlich erklären zu können, sind wir gezwungen, jeweils das Charakteristische zu überbetonen und grundsätzlich zu formulieren, obwohl es den beiden Künstlern in dieser Schärfe kaum bewusst gewesen ist. Bei Holbein verrät die Verteilung der Figuren den prinzipiellen Charakter der Bildordnung. Nicht die realistischen Zusammenhänge, sondern die symbolische Zurschaustellung der gedanklichen Beziehungen bestimmt also die Anordnung der Figuren. Durch das äusserliche Häufen und Zusammendrängen entsteht die Verbildlichung der inneren Erregung, des gesteigerten Miterlebens des Vorganges, und zwar in einem unmittelbar gemüthschaften Ausdruck. Die tiefen und weichen Töne der Farben vollenden die feierliche innige Stimmung der andächtigen Stille. Nachdenkliche Ruhe des schmerzlichen Mitempfindens und milde Wehmut leben in der harmonischen Gruppierung der Figuren, in dem schlichten und sauberen Milieu und in der Ausdruckskraft der einzelnen Motive, etwa dem lesenden Apostel im Hintergrunde links oder dem Weihwasserbecken. Alle Motive sind nicht so geformt, dass ihr realistischer Erscheinungswert entscheidend ist, sondern ihr symbolischer Ausdrucksgehalt. Die Menschen sind daher nicht individuell, sondern typisch wiedergegeben. Alles wird vereinfacht auf das Hauptsächliche und Grundsätzliche. Damit sind die im Bilde wirksamen mittelalterlich-abstrakten Grundkräfte genannt. Daneben aber gibt es Züge, welche nicht in diese Vorstellung hineinpassen und die Bildtafel als neuzeitliches Werk charakterisieren. So das Bestreben, den Betrachter von der konkreten Existenz der dargestellten Dinge zu überzeugen, und das Bedürfnis, die Darstellung logisch einleuchtend zu ordnen und die Schönheit des Bildes auf der gesetzlichen Harmonie der Teile zu begründen. Als geistige Leistung steht daher das Werk in einer Zwischenstellung, verbildlicht geistesgeschichtlich einen Uebergang, so wie er im Prinzip in allen Werken des 15. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, bei Konrad Witz wie bei Martin Schongauer; aber es ändert sich der Grad der jeweiligen Nuancierung der mittelalterlichen und neuzeitlichen Kräfte. Ganz anders verhält sich der *Meister DS*. Bei ihm ist das Interesse an der Schilderung völlig verschoben. Die in seinem Holzschnitt zweifellos auch um ihrer symbolisch lehrhaften Bedeutung willen dargestellten Bildmotive werden nicht bloss typisch angedeutet, sondern nach Möglichkeit realistisch vergegenständlicht. Man beachte, wie die Dämonen beim sterbenden Ungläubigen zugreifen, wie mit heftiger und rücksichtsloser Bewegung die beistehenden Frommen vom Sterbenden getrennt werden; wie andererseits



Abb. 3. Meister DS.

Holzchnitt ca. 1509.

Das Sterben des Ungläubigen und des Gläubigen.

in friedlicher Ruhe und Ordnung der Priester, Maria mit dem Kind und ein Engel am Sterbebett des armen Gläubigen weilen und der Dämon nur mit künstlich gesteigerter Widerstandskraft an dem Rock des Mannes rechts zu zerren wagt. Alle diese Züge werden dem Beschauer eindrucklich, weil sie die realistische Seherfahrung ansprechen. Sie setzen also zu ihrer Verständlichkeit Beschauer voraus, die sich in einer vom mittelalterlichen Denken völlig verschiedenen Weise für die Bedeutung des Sichtbaren interessieren. Die neue Zeit erinnert nicht abstrakt an die symbolische Bedeutung der Motive, sondern versucht sie logisch vollständig und konkret im eigenen Milieu zu illustrieren.

In Bezug auf die geistigen Konsequenzen für die weltanschauliche Einstellung ergeben sich daraus beträchtliche Unterschiede. Allein, auch beim Meister DS besteht ein Nebeneinander verschiedenartiger Kräfte. Das Bedürfnis nach realistischer Vergegenständlichung ist ebensowenig konsequent und alleinig wie ehemals die mittelalterliche Abstraktion konsequent unrealistisch. Man vergegenwärtige sich daraufhin die abstrakte Ausdruckskraft des schräg nach links ansteigenden Bodens im Gemach des unseligen Reichen. Es handelt sich hier nicht um einen missratenen Versuch einer perspektivischen Darstellung, sondern um den wirksamen Ausdruck für die Unruhe, die den Sterbenden plagt.

Historisch bleibt die Persönlichkeit des Meisters DS schwer fasslich. Man kennt die Initialen, mit denen er seine für den Basler Buchdruck bestimmten Holzschnitte zu signieren pflegte, und man kann aus seinem Stil entnehmen, dass er aus dem oberrheinischen Milieu hervorgegangen ist. Seine Kompositionen sind geistig klar, aber diskret geordnet. Die Geschehnisse werden eingehend konkret verdeutlicht, die Darstellung verliert sich aber nicht im gegenständlichen Detaillieren, sondern hebt stets das Geistige des Vorganges als Hauptsache hervor. Darauf beruht seine Leichtigkeit im Ausdruck.

Für das Studium dieser interessanten Uebergangszeit bietet der baslerische Kunstbesitz ein reichhaltiges Material, das mit wenigen Ausnahmen der eigenen Ueberlieferung entstammt. Nicht alles ist ursprünglich in unserer Stadt entstanden und für ihre Bürger bestimmt gewesen, bildet aber dennoch einen Bestandteil der damaligen künstlerischen Kultur, weil es, einmal nach Basel gelangt, hier in verständige Obhut genommen worden ist. So kam der künstlerische Nachlass des 1524 in Isenheim bei Colmar verstorbenen Hans Holbein d. Ae. zu seinem hier lebenden jüngeren Sohn Hans und blieb auch nach dessen Uebersiedelung nach England in baslerischen Händen. In den Skizzenbüchern des Vaters zählen die mit Silberstift und Tusche gezeichneten Bildnisse zu den besonderen Kostbarkeiten. Ihre Berücksichtigung bei der Betrachtung der einheimischen Kunstwerke erlaubt auf die Wichtigkeit der individuellen Kräfte hinzuweisen, die nunmehr neben der Verwurzelung in einem Ort und in einem kulturellen Milieu eine entscheidende Bedeutung erlangen. Sie bieten zudem die Möglichkeit, die schrittweise geistige Umstellung des Künstlers zu verfolgen und sich auf diese Weise eine nähere Vorstellung zu verschaffen vom Leben in jener Uebergangszeit. Es finden sich zunächst Bildniszeichnungen, in denen die Kraft der konkreten Schilderung und das Mass des gefühlsmässig stimmungshaften Ausdruckes des dargestellten Menschen sehr eindrucklich sind. Sieht man näher zu, dann bleibt das Stimmungsmässige trotz der realistischen Detaillierung allein entscheidend. Man lernt den Dargestellten also nicht aus den realistischen Zügen kennen, sondern aus den Verlautbarungen seines Gemütes, und man interessiert sich letztlich nicht für seine Individualität, vielmehr für den psychologischen Typus, für sein Temperament. Daraus ist ersichtlich, dass der Künstler wohl die von der neuen Zeit gestellten Aufgaben zu den seinigen gemacht hat, dass er sie aber mit den Mitteln der alten zu lösen versucht. Da er indessen eine sensible Natur gewesen ist, zeigen später entstandene Werke nicht nur äusserlich im Motivischen, sondern auch innerlich, also in der Porträtauffassung, die Umstel-

lung auf die neuen Erfordernisse. In der 1511 entstandenen Zeichnung mit den Bildnissen seiner beiden Söhne Ambrosius und Hans, die sich in Berlin befindet, gelangt das verschiedenartige Naturell der Knaben ungemein klar zur Geltung. Dem lebhaften, aufgeweckten, vor allem gefühlsmässig reagierenden Ambrosius ist das Phantasievolle, Schwärmerische und Leichtsinrige eigen, beim jüngeren Bruder Hans zeigt sich die reflektierende Beobachtung, das nüchtern überlegende und verschlossene Wesen. Und eben darin ist das Werk das Ergebnis der neuen Zeit, dass der Vater seine genaue Kenntnis der Kinder und seine geheime Ahnung dem Beschauer in einer unmissverständlichen bildlichen Fixierung zu vermitteln vermochte. Dementsprechend bieten auch die späteren Basler Zeichnungen nicht einzig physiognomisch verlässliche Bildnisse, sondern sind erfüllt von dem Verständnis für die neuen, individuellen Werte der geschilderten Persönlichkeiten. Das schwäbische Naturell des Künstlers und seine Herkunft aus dem aufgeschlossenen und für das Grosse empfänglichen Milieu des damals mächtigen Augsburg verleihen seinen Bildern und Zeichnungen einen innig weichen und treuherzigen Charakter und scheiden sie daher deutlich von den Basler Leistungen.

Um sich des Unterschiedes voll bewusst zu werden, greife man zum Holzschnitt des Meisters DS mit der in einer Nische stehenden Madonna im Glorienschein. Die andere, mehr vernünftige Atmosphäre ist alsbald zu verspüren. Die Zeichnung ist kräftig und doch feinlinig zart, die Komposition erwachsen aus einem fast spielerischen Beherrschen aller Darstellungsmöglichkeiten, das Ganze distanziert und vornehm. Klassisch oberrheinisch ist auch der Basilisk auf dem Holzschnitt von 1511 (Abb. 1). Nervig in der Bewegung und straff im Bildaufbau, lebhaft und kraftvoll. Trotz der scheinbaren Altertümlichkeit der Motive ist es ein durchaus modernes Kunstwerk. Bewusst in das Viereck komponiert, mit vollem Empfinden für die Harmonie der Verhältnisse. Das irrationale Spiel herkömmlicher Verschlingungen ist zu klarer Wirkung gemeistert. Ein der zeitgenössischen Glasmalerei geläufiger Bildtypus hat hier eine geniale Prägung empfangen.

Diese Zusammenhänge sind nicht zufällig. Sie entsprechen vielmehr der bedeutenden Stellung, die damals die *Glasmalerei* unter den bildenden Künsten innehatte, auch in Basel. Die wenigen erhaltenen Scheiben sind durchwegs von hoher Qualität und lassen erkennen, dass sich die oberrheinische Geistesart auch in diesem Schaffenszweig einen selbständigen künstlerischen Ausdruck zu formen wusste. Die Hauptbeispiele bilden die in Fragmenten erhaltenen Standesscheiben von 1514 und die vollzählige Folge von Standesscheiben des Anthony Glaser von 1519; die ersteren befinden sich heute im Historischen Museum, die letzteren noch an ihrem ursprünglichen Orte im Rathaus, im jetzigen Sitzungszimmer des Regierungsrates. Die wunderbar leuchtenden Farben sind zu kühl beruhigter Gesamtwirkung vereinigt und ergänzen harmonisch die prägnanten Formen und die klare motivische Ordnung. Die Kompositionen sind dem neuen Denken entsprechend regelmässig disponiert, ihr Ideal liegt im Ausgleich der Teilkräfte zu absoluter, gesetzmässiger Eindeutigkeit. Auch die handwerkliche Leistung des Glasmalers erwächst also aus dem abgeklärten geistigen Bewusstsein des Renaissance-Menschen.

Die Sitte, in öffentliche und private Räume profaner Bestimmung Wappenscheiben zu stiften, ist ein typischer Zug der künstlerischen Kultur des Bürgertums. Die Orte der Eidgenossenschaft, die Städte, die Zünfte, andere Körperschaften und Einzelpersonen pflegten bei festlichen Anlässen und zur Erinnerung sich gegenseitig solche Scheiben als Schmuckstücke zu schenken. Damit entstand neben der traditionellen Vergeistigung des religiösen Lebens die Kultivierung des Alltäglichen. Das irdische Machtbewusstsein und die rein menschlichen Werte, wie Freundschaft und gesellschaftliche Bindungen, Taten und Ereignisse erlangten nunmehr Gewichtigkeit und wurden zur Schau gestellt und für die Nachwelt in eindrücklicher Form überliefert. Angesichts dieser intimen Verwurzelung im Lebensbewusstsein der Epoche ist es nicht verwunderlich, dass die profane Glasmalerei im 16. Jahrhundert ein grosses Tätigkeitsfeld erhielt und nach der Einführung der Reformation in den evangelischen Orten den wichtigsten Zweig der bildenden Künste darstellte. Bedeutende Meister lieferten die Entwürfe (Scheibenrisse), und die schweizerische Glasmalerei entwickelte sich zu einer durchaus eigenartigen künstlerischen Erscheinung im Gesamtbilde des 16. Jahrhunderts.

### Die großen Schweizer.

Die Kunst der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts präsentiert in der Eidgenossenschaft eine prachtvolle Entfaltung der Kräfte, und zwar der eigenen wie der zugewanderten.

In diesem Zusammenhang ist als gewichtige Leistung das Basler Rathaus zu nennen. Das mit dem Eintritt in den Bund der Eidgenossenschaft sich als die entscheidende politische Macht erweisende städtische Regiment brachte in dem Neubau aus den Jahren 1504 bis 1514 seine nunmehrige Position auch im Stadtbild zur Geltung. Der Name des Baumeisters ist nicht überliefert. Das Werk lässt aber erkennen, dass es ein hervorragender Künstler gewesen ist. Für die ursprüngliche Wirkung wichtig sind zwei Umstände: einmal die Veränderung des Baues durch die zweimaligen Anbauten von 1608 und 1898 und ferner die Vergrösserung und Planierung des Marktplatzes. Ehemals stand das Rathaus auf einem unregelmässigen und hügeligen, von schmalen und niedrigen Häusern umsäumten Platz, und zwar nicht in dominierender Stellung in einer Seitenmitte, sondern echt mittelalterlich zufällig, gewachsen, in der Ecke gegen die Sporen-gasse (einstige Verbindung Marktplatz-Eisengasse). Dem mittelalterlichen Denken entgegengesetzt ist indessen der architektonische Charakter des Rathauses. Trotz der Verwendung von gotischen Formelementen, wie Spitzbogen, Staffelfenster, Stabwerk, Masswerk und Rippenprofilen, ist es ein durchaus grosses und reines Werk der Renaissance-Gesinnung. Denn die Wirkung der überlieferten Elemente ist nicht mehr im gotischen Sinne auf das beweglich Wachsende und zierlich Aufgelöste gerichtet, vielmehr auf kubische Geschlossenheit und tektonisch strenge Ordnung. Die Staffelfenster und Arkaden werden zu einheitlichen, gleichmässig rhythmisierten Bändern gereiht. Die konsequente

Einstellung auf kubische Bestimmtheit und Vorherrschaft der geraden Linie meistert mit derselben Sicherheit auch den oberen Abschluss, indem sie das traditionelle steile gotische Dach hinter einem gesimsartig wirkenden Zinnenkranz zu verbergen sucht. In der verhältnismässig schmalen Fassade kommt somit neben der Senkrechten als gewichtiges Moment die Betonung der Wagrechten. Durch die Aufteilung in horizontale Zonen, durch die regelmässige Anordnung der Arkaden, Fenster und Zinnen und durch die künstlerische Akzentuierung der Mitte durch Uhrgehäuse und Dachreiter entsteht ein beruhigter Ausgleich von Höhe und Breite als Fundament der idealen Harmonie des neuen Denkens.

Für eine gewisse Zeitspanne, um 1510 bis etwa 1520, hat es den Anschein, als ob Basel das schöpferische Zentrum gewesen sei. Von der Entwicklung der lokalen Verhältnisse her gesehen, erscheint dies als logische Folge. Die aufstrebende Stadt am Oberrhein war ein wirtschaftlich wohl fundiertes und geistig regsames Gemeinwesen und verfügte als Grenzort und Druckerstadt über mannigfache auswärtige Beziehungen. So ist es auch verständlich, dass Basel eine grosse Anziehungskraft ausübte auf die Künstler von nah und fern. Für kürzere oder längere Dauer liessen sich nieder: der Berner Niklaus Manuel Deutsch, der Solothurner Urs Graf, Hans und Ambrosius Holbein aus Augsburg, der Bildschnitzer Martin Hoffman aus Stolberg am Harz. Sie alle haben mitgeholfen, die künstlerische Kultur von Basel zu bereichern, und von allen sind Spuren ihrer Wirksamkeit in unserer Stadt erhalten geblieben. Als Repräsentanten der einheimischen Denkart und als eigentliche Verkörperung dessen, was man als nationalen Stil der Eidgenossenschaft bezeichnen könnte, sind Niklaus Manuel und Urs Graf zu nennen. Sie haben dem Schweizergeist einen genialen Ausdruck verliehen. In ihren Werken spiegelt sich das aus der machtpolitischen Stellung der alten Eidgenossenschaft erwachsene Selbstbewusstsein des Volkes. Die Erfolge haben dem altüberlieferten Stolz und Unabhängigkeitsgefühl eine herrenmässige Nachdrücklichkeit zugesellt, die sich ungeniert auf allen Gebieten Geltung verschaffte. Die Söldner, Bauern und Zünftler formten sich inmitten der zeitgenössischen Bildung und Kultur ihre eigenen Daseinswerte, in eigentümlicher Mischung von geistig erzogener und ungebrochener rücksichtsloser Kraft, von erfahrener Kultur und urwüchsiger Wildheit. Ihre Aeusserung ist daher zumeist herb und rauh, aber stets von einem gutmütigen Unterton begleitet, offen und zuweilen derb zugreifend, nüchterne Wahrheit liebend, aber zugleich dem pathetischen Schwung und dem dekorativen Effekt nicht verschlossen. Diese verschiedenen Grundkräfte ihres Wesens behaupten sich mit gesunder Selbstverständlichkeit, sind vereinigt zu einer eindeutig sachlichen, bodenständig festgefühten und beharrlichen Art.

Der schöpferisch reiche *Niklaus Manuel Deutsch*, gleich bedeutsam als Maler, Dichter und Staatsmann, der feinen geistigen Innerlichkeit ebenso zugetan wie dem entschlossenen Einsatz der Gewalt, hat in einer seltsamen Steigerung überlegene Einsicht mit elementarer Leidenschaftlichkeit verbunden. In der mit Wasserfarben getönten Kreide- und Rötelzeichnung eines römischen Imperatorenkopfes (Oeffentliche Kunstsammlung Basel) ist einer der Höhepunkte in der bildhaften Verdeutlichung schweizerischer Art erreicht. Die zeitgenössische humanistische Begeisterung für das klassische Altertum wird nüchtern und naiv unbe-



schwert in die eigenen Interessen einbezogen. Vor allem die Kraft des römischen Wesens wird eindrücklich gemacht durch die unmittelbar wirksame reale Vergegenständlichung eines Menschen, dessen unschöne Züge uns aus dem Alltag wohl vertraut sind. Unkomplizierte, aus dem direkten Handeln erwachsende Erfahrung, vereinigt mit kritischer Zurückhaltung, lenkt die Energie und bestimmt die Tat. Auch in der künstlerischen Formung ist der nachhaltige Eindruck die Folge einer unbeirraren Sachlichkeit in der Wiedergabe jedes einzelnen Zuges, wie etwa der Bartstoppeln. Dennoch entsteht ein kraftvolles, auf grosse Ziele gerichtetes Kunstwerk. Ebenso unverfälscht in seiner Wahrheit wie die Schmähung, welche Manuel im Bicoccalied seinem literarischen Widersacher zurief: „du myn liedlindichter zart, ich schyss dir ein dreck uf d'nasen und dry in knebelbart“. Es ist sicherlich kein Zufall, dass gerade dieses Kampflied auf die Melodie eines altfranzösischen Liebesliedes gedichtet wurde. In der scheinbar willkürlichen Verknüpfung von grobschlächtiger Deutlichkeit mit weicher Gefühlsmässigkeit bekundet sich vielmehr ein noch heute lebendiges Stück schweizerischer Eigenart. Die bodenständige Schlichtheit des Denkens und die trotz dem warmen und reichen lyrischen Empfinden im „Bernermarsch“ und im „Vreneli ab em Guggisbärg“ mitschwingende Munterkeit sind dem nüchtern rechnenden Schweizer bis zur Gegenwart vertraut und lieb geblieben. Das Brustbild einer jungen Frau, im Profil nach rechts gewandt, kann diesen beiden Volksliedern ebenbürtig zugesellt werden. Die dekorative Kraft des Umrisses und die liebevolle Zierlichkeit in der Zeichnung der Details verleihen dem Bildnis eine aufgeweckte Lebendigkeit. Die schnippisch-neckischen Züge der einfachen jungen Frau, die raffinierte Schlichtheit ihres Putzes und der Charme ihres Gemütes kommen in einer dem Römerkopfe durchaus verwandten Unmittelbarkeit zur Geltung.

Dieser menschliche Reichtum befähigte den Künstler gleichermassen zur Gestaltung des Tragischen wie des Komischen, des Ernstes wie des Vergnüglichen. Die kleine Darstellung der Enthauptung des Täufers aus dem Jahre 1520 bringt in dramatischer Zuspitzung der Gegensätze die Verlebendigung der biblischen Erzählung. Der gewissenhaft seines Amtes waltende Henker überbrückt, gewaltsam die Kluft zwischen dem Grausamen und dem Harmlosen überbrückend, der naiv lenksamen Salome mit diskreter Vorbereitung das leblose Haupt. Die teuflisch aufmerksamen Frauen hinter der Königstochter und die mit stumpfer Gleichgültigkeit den Körper des Johannes wegtragenden Schergen liefern den Kontrast zu der menschlichen Vertiefung des Geschehens in den beiden Hauptfiguren. Dem harmlosen Mädchen werden die Auswirkungen des väterlichen Befehles nicht bewusst, der Henker fügt sich resigniert, aber in der Natur entlädt sich der heraufbeschworene Konflikt. Das Unheil bricht herein, drohend erscheinen die Anzeichen höherer Kräfte. Gespensterhaft momentan wirkt davor die unvermittelt in das Bild hereingehängte Guirlande mit dem Emblem des Künstlers. Die Schilderung verwebt eindringliche reale Deutlichkeit mit leidenschaftlicher Entfesselung phantastischer Effekte, die innere Bedeutung des konkreten Vorganges wird zu einem von Zeit und Ort abgelösten allgegenwärtigen Ereignis. Als Bildkomposition bringt die Darstellung die Macht des Gefühlsmässigen und die überzeugende Klarheit der bewussten

Ordnung bereits in jener Form, die der Kunst des Manierismus eigentümlich ist. An Stelle der Selbstherrlichkeit des Renaissance-Denkens tritt die Anerkennung übergeordneter Kräfte, vermengt mit der nordischen Neigung zum Phantastischen.

Allein, Manuels Stellung innerhalb der geistigen Entwicklung seiner Zeit lässt sich nicht auf eine so einfache Formel bringen. Das weiss auf braunen Grund in clair-obscur-Technik gemalte Bildchen mit der sehr weltlichen Schilderung der Bathseba im Bade weist noch auf andere Züge. Hier bestimmt die freie und unbedenkliche Lebensbejahung die geistige Haltung, die Freude am behaglichen Detaillieren und am Genuss der irdischen Poesie. Mit eleganter Gewandtheit wird alles geformt, diszipliniert und ästhetisch verfeinert, aber alles bleibt in seinem gegenständlichen Dasein bedeutsam und verdankt einem offen der schönen Welt zugewandten Denken seine Lebensberechtigung. Die seelischen Konflikte treten zurück, werden nur leise berührt vom übermütigen Spiel einer vergnügten Ironie. Die Aufmerksamkeit ist dem Menschlichen gewidmet, aber dieses Menschliche selbst in seinen Zusammenhängen mit der All-Natur erfasst. Darum besitzen alle Bilder Manuels eine wohltuende innere Weite. Auf dem Motivbild mit der Heiligen Anna selbdritt sind die Lebenden und die in der Ewigkeit Verweilenden, die Bäume, das Gesträuch und die Gräser, die Häuser, Brücken und Stege, die Matten, Berge und der See mit derselben Innigkeit als Gegebenheiten der göttlichen Schöpfung geschildert und vereinigt zu einem Stück in höherem Sinne belebter Natur. Eine solche Gesinnung konnte nicht haltmachen an den bisherigen Grenzen der christlichen Frömmigkeit, sie lief freilich auch nicht Gefahr, in der Beschäftigung mit den heidnischen Vorstellungen des klassischen Altertums dem Glauben der eigenen Zeit untreu zu werden, weil die neue Verantwortung des Christenmenschen das Fundament bildete.

Die von Manuel in Basel überlieferten Gemälde mit antiken Motiven bieten dafür wertvolle Belege. Das grosse Temperabild mit dem Urteil des Paris wird der griechischen Vermenschlichung der Götterwelt mit der dem Schweizer eigenen Spottlust in einer Weise gerecht, dass die antike Idee in neuer Umgebung wiederum aktuell wird. Die Bedeutung des Themas wird durch das grosse Bildformat äusserlich betont, durch das zeitgenössische Kostüm real nahegerückt und durch die geistig überlegene Gestaltung gleichzeitig zu einem Spiel der Natur erhoben. Die von lebensfrohem Uebermüthe angestachelte weibliche Eitelkeit lässt mit ironischem Lächeln die Hüllen fallen und bietet, halb züchtig zögernd, halb ungeschickt buhlend, die während Jahrhunderten ach so ängstlich gehüteten Reize dar, scheinbar gutmütig folgsam, in Wirklichkeit den verlegen betroffenen Paris umgarnend. Die irdisch vergängliche Schönheit aller Kreatur wird besinnlich gepriesen, aber dem Lobgesang ist die nüchterne Wahrheit eingeflochten. Sarkastisch wird der Gang der auserkorenen Grazie in das alltäglich Unzulängliche herabgezogen, und der kraftvolle Götterjüngling Paris sucht mit hilflos unentschlossener Gebärde eine Stütze an seinem linken Knie. Damit lässt die an irdischen Dingen so sehr interessierte Schilderung die moralische Absicht durchblicken, die bezeichnend ist für das aufgeklärte Denken der damaligen Zeit und auch diesem Gemälde erst seinen richtigen Sinn verleiht

im Lebenswerk des grossen schweizerischen Vorkämpfers der kirchlichen Reformation.

Im antiken Denken fand die Renaissance die willkommene Bestätigung ihrer eigenen Ideale. Auch der christliche Mensch sollte aus den Bedingungen der Wirklichkeit heraus zu einer harmonisch ausgeglichenen und lebenstüchtigen Persönlichkeit erzogen werden. Die Verantwortung für das Gelingen ist dem Einzelnen überbunden, der selbst über seine Kräfte bestimmt. Und weil der Idealismus der Renaissance ein tatkundiger war, sind alle seine Aeusserungen von einem heroischen Pathos erfüllt. In dem zweiten grossen Temperabild der Oeffentlichen Kunstsammlung mit der Geschichte von Pyramus und Thisbe hat Manuel diese vornehme Auffassung vom sittlichen Wert der Persönlichkeit in die Schilderung des tragischen Geschickes der beiden Liebenden hineinverflochten. Hier erscheint der Mensch als Krönung der romantischen Landschaft, als die letzte und wichtigste Vollendung der Schöpfung, als die Verkörperung der Gesetzlichkeit aller Ordnung. Auch die Wahl des Motives hat ihre tiefe Bedeutung. Sie erfolgte nicht aus antiquarischen Interessen am Stoff oder etwa aus dem Verlangen, sich als Gebildeter aufzuspielen. Das tragische Schicksal der beiden Menschen, das sich aus ihrem eigenen freien Entschlusse ergab, erweckte eine gefühlsmässige Teilnahme und Bewunderung für die menschliche Charakterstärke, und dieser verlieh der Maler einen künstlerisch ebenbürtigen Ausdruck. Die aus einem unbegrenzten leidenschaftlichen Verlangen geborene und von gefühlsmässigem Schwung getragene Darstellung fand ihren sicheren Halt in der festen gesetzlichen Begrenzung und Ordnung der Teile.

Aus allen Bildern und Zeichnungen Manuels ist immer die Innerlichkeit des Künstlers zu verspüren. Stets ist es ein Ausdruck, der dem Gefühlsmässigen die letzte Wirkung überlässt, und stets ist es ein reicher Ausdruck des Menschlichen. Der Maler und Poet sind in Manuels Wesen eine untrennbare Einheit, und der Denker und der Kämpfer haben der Wirksamkeit des Künstlers immer wieder die Bahn gewiesen. Bei aller Tiefe des leidenschaftlichen Empfindens und der Steigerung in das Phantastische siegt stets die Herzlichkeit über das Dämonische und die Vernunft über die Leidenschaft.

Eine andere Natur ist der Zeichner und Goldschmied *Urs Graf* gewesen. Aus leidenschaftlich ungebändigter Art erwächst die Wucht seiner Wirkung, dämonische Wildheit erfüllte sein Wesen. Seine Federzeichnungen sind eine ebenso einmalige Erscheinung wie der damalige schweizerische Söldnertypus. Selbstsicher und rücksichtslos auf ein Ziel gerichtet und dieses aus einer Ueberfülle von Kraft wie im Spiele meisternd. Bei ihm erlangt das heroische Pathos eine suggestive Macht, und weil es Grundkräfte des schweizerischen Wesens verherrlicht, gehören die Werke von Urs Graf zu unserem wertvollen nationalen Besitz. Die aus dem Schicksalsjahre 1515 stammende Federzeichnung mit dem von Kriegern umgebenen Bannerherren (Abb. 4) besitzt eine ungemein packende Kraft in der Verbildlichung des Zusammenstehens und im Ausdruck der gebietenden Gewalt des Fähnrichs. Die überzeugte moderne Gesinnung des restlos in seiner Gegenwart lebenden Künstlers bekundet sich darin, wie diese Krieger aus eigenem, subjektivem Entschlusse sich zusammenscharen, wie alles von menschlicher, instinkthafter Willenskraft erfüllt ist. Der Geist ist einfacher als bei



Abb. 4. Urs Graf.

Bannerherr von Kriegern umgeben.

Federzeichnung 1515.

Manuel, urwüchsig und unbedenklich schwungvoll. „Der Fähnrich mit Trossjunge“ aus dem Jahre 1516 bringt mit genialer Sicherheit die suggestive Verbildlichung des Schreitens, das momentan Bewegte hat damit eine künstlerische Form erhalten, die zu den bedeutungsvollsten Leistungen des 16. Jahrhunderts zählt. In diesem Dahinschreiten lebt sich der prachtvoll hemmungslose Schwung des Renaissance-Menschen aus. Es ist klar, hier handelt es sich nicht um das Erzeugnis einer reich ausgebildeten Geistigkeit, sondern hier herrscht die Macht des Vitalen, freilich in raffinierter Durchbildung des Formalen. Im Unterschiede zu Manuel kommt dem Aeusseren und Realen eine ganz andere Bedeutung zu, das Interesse gehört dem Naturgemässen und Elementaren. Die zeitgenössische Kunst bietet als einziges ebenbürtiges Gegenbeispiel Dürers Kupferstich mit Ritter, Tod und Teufel. Der Unterschied ist instruktiv und darf nicht verschwiegen werden. Dürers Blatt erinnert an die Geistigkeit der Humanisten und Reformatoren, an Erasmus, Melanchthon und Luther, der Fähnrich von Urs Graf an den Säubanner-Zug von 1477 oder an den Zug der Eidgenossen in den Sundgau im Jahre 1468. Aus dem von einem Berner gedichteten Lied auf den Sundgauer-Zug mögen zwei Strophen folgen zur Ergötzung und Illustration. Die Eidgenossen übernachteten auf dem Hermarsch vor den Toren unserer Stadt, das Lied fährt dann fort:

„wir nit ung'fressen warend gsin,  
vergangen was uns des hungers pin.  
wir rüwtend derselben nacht neben dem Rin,  
morndes kamend wir gen Kolmar hin;  
da liefend wir in die keller in  
und wurdend me wan halb voll win.  
bumperlibum aberdran heiahan!“

Die realistische, mit Ironie durchsetzte und mit Sinnenlust erfüllte Schilderung vermerkt mit derselben Naivität auch die begangenen Grausamkeiten:

„da kamend wir fürbass ins Sundgöw hin,  
da stachend wir nider meng feistes schwin,  
wir stiessend bränd zú'n wänden in,  
den rouch sach man ouch enet dem Rin;  
die Brisgöwer dachtend: das mögend wild gäste sin,  
got b'hüet uns, dass si nit kömend zú uns hin,  
bumperlibum aberdran heiahan.“

Es ist wohl möglich, dass diese naive Unbändigkeit und zügellose Sinnenlust mehr als eine blosser Zeiterscheinung darstellt und die Kehrseite bildet zu der bedächtigen und vernünftig nüchternen Art des Volkes. Sicher aber ist die ehrfurchtslose und brutal materialistische Gesinnung ein Zeichen der damaligen geistigen Krise. Das Unbehagen kommt bei den Einsichtigen auch genügend zur Geltung. Bei Urs Graf freilich stammt es nicht aus tiefen Schichten. Der heimkehrende Söldner mit der lapidaren Aufschrift: „Al mein gelt verspilt 1519“ bietet sich wie ein Selbstbekenntnis dar. Allein an der Natur dieses Menschen

ändert das Eingeständnis nichts, es berührt höchstens seine Laune, und für den Beschauer bleibt der grosse Eindruck beschränkt auf die zwingende dekorative Kraft der künstlerischen Formung. 1521 hat Urs Graf das unerbittliche Walten der entfesselten Wildheit auf dem Schlachtfeld gezeichnet und mit der kühlen Unberührtheit des Haudegens bis ins Einzelne geschildert, mit einer beinahe teuflischen Vorliebe für das Zerstörende. Man erinnere sich, wie Niklaus Manuel zeichnete, malte und dichtete, um als Mensch und Persönlichkeit einen geistigen Ausdruck zu formen! Urs Graf dagegen gestaltete seine Werke aus seinem dämonisch-leidenschaftlichen Selbstbewusstsein, aus der frivolen Selbstüberhebung des Renaissance-Menschen. Nur eines war ihm heilig, sein eigener Kampfesifer, die eigene kräftig treibende Lebenslust. Die seltenen religiösen Darstellungen bewahrheiten dies eindrücklich. St. Georgs Kampf mit dem Drachen lässt in dem Künstler keine Erinnerung wach werden an die edlen Motive, welche den Ritter zur Vernichtung des Ungeheuers bewegten. Einzig die Tatsache der Besiegung des Drachen interessiert ihn, und in der Darstellung des Kampfes lebt wiederum der ganze Ingrimme der Zerstörungslust, verbunden mit mitleidloser Sachlichkeit. Kalt entschlossen schlägt der Ritter zu, wie von Entsetzen gepackt stiebt das Ross davon, erbarmungslos wird die Hilflosigkeit des überwundenen Tieres klargestellt.

Das Lebensbild des Urs Graf ist auch heute noch mit aller wünschbaren Deutlichkeit zu erschliessen aus den zahlreichen Gerichtsurteilen und aus der zynischen Offenheit seiner Werke. Eine aus dem Jahre 1514 überlieferte Zeichnung zeigt die Rückansicht eines Ehepaares, frappierend durch die momentane Wirkung und die rücksichtslose Charakterisierung. Gewaltig und patzig bewegt sich der Mann, wie ein dressiertes Tier bleibt die Frau an seiner Seite. Die Zeichnung ist mit genialer Leichtigkeit hingeworfen und bildet ein interessantes Dokument für die geistige Lässigkeit ihres Schöpfers. Die dämonischen Züge seines Wesens wurden bereits erwähnt. Man darf sie nicht ausser acht lassen, denn sie sind an seinen stärksten Werken entscheidend beteiligt und haben zu den aufschlussreichsten Zeugnissen über das 16. Jahrhundert ein wesentliches hinzugefügt. Die „armlose Dirne mit Stelzfuss“ und die „Marketenderin, die an einem Gehenkten vorbeigeht“ vermitteln Einblicke in menschliche Regungen, die von keinem Zeitgenossen überboten worden sind. Mit kaltblütiger Selbstverständlichkeit werden Lebende und Tote, Gesunde und Krüppel und die niedersten Sphären menschlicher Existenz in die Schilderung einbezogen, nirgends macht sich der Künstler als Richter oder Moralist bemerkbar. Bildung und Kultur hat Urs Graf sicherlich nicht viel besessen, wohl aber eine Hellsichtigkeit. Er war unsentimental und trocken, starrköpfig und gewalttätig, verfügte aber über eine raffinierte Formsicherheit, wenn es galt, seiner Leidenschaft Ausdruck zu verleihen.

Die künstlerischen Verhältnisse in Basel sind zu Beginn des 16. Jahrhunderts, etwa bis zum Eintreffen der Brüder Holbein, hinsichtlich der Namen der Meister und gesicherter Ueberlieferung ihrer Werke nur dürftig bekannt. Ob das mit HL signierte Bild des Hieronymus in der Einöde 1515 wirklich in Basel entstanden ist, bleibt ungewiss, seine geistige Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Werken von Manuel und Graf macht die Lokalisierung aber wahrscheinlich.

Dafür spricht äusserlich die etwas ungepflegte und ungestüme Art der Malerei und innerlich der ähnliche Gemütsgehalt. Die romantische Landschaft bei Sonnenuntergang ist wiederum wie bei Manuel aus einem Gefühl für die Zusammengehörigkeit von Mensch und Natur erwachsen, das in derselben Weise sachlich bleibt und es dem Beschauer überlässt, aus dem Abendfrieden der Landschaft mit dem Heiligen menschlich vertraut zu werden. Trotz seiner Unscheinbarkeit gehört es zu den respektablen modernen Leistungen jener Jahre.

## Die Brüder Holbein.

Ambrosius und Hans Holbein d. J., die 1515 nach Basel übersiedelten (Ambrosius zwar erst 1516 nachweisbar), wirkten zunächst in diesem Milieu fremdartig. Ihr tonig weicher und geglätteter Augsburger Stil und ihre klassisch ausgeglichene und beruhigte Art haben ihnen fraglos von Anfang an die Ueberlegenheit gesichert. Klug und gewandt im Aufnehmen und Verarbeiten von Anregungen, fügten sie sich alsbald in die neuen Verhältnisse ein und erhielten namhafte Aufträge. Bereits nach kurzer Zeit standen sie im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Als junge und bildungsfähige Künstler sind sie hieher gekommen, eben inmitten der geistigen Festigung. Die in Basel erhaltenen Werke zeigen ihr rasches Reifen. Was an neuen Eindrücken noch hinzukam, wurde harmonisch dem eigenen Wesen einverleibt, so dass es schwer fällt zu entscheiden, wo sie als Gebende und wo als Nehmende aufgetreten sind. Die beiden entzückend frischen Knabenbildnisse des Ambrosius in der Oeffentlichen Kunstsammlung zählen jedenfalls zu den Kostbarkeiten der altdeutschen Malerei. Sie brachten eine neue Art der Charakterisierung und Wiedergabe des unmittelbar Menschlichen, eine Ruhe und Klarheit im sicheren Ordnen und eine weiche gemüthhafte Verinnerlichung, die bisher in Basel unbekannt gewesen sind. Reizvoll ist die bereits deutlich erkennbare persönliche Eigenart hervorgeholt. Beim Jüngeren überwiegt die spitzbübische Munterkeit und das aufgeweckte Interesse an der Umwelt. Der Aeltere ist stiller, sein Denken beginnt sich zu ordnen und auf bestimmte Ziele zu konzentrieren. Diese intimen Wahrnehmungen hat Ambrosius künstlerisch sehr fein zum Ausdruck gebracht, z. B. durch die verschiedene architektonische Umrahmung, ja selbst bis in den Verlauf der aufgenähten Litzen auf den Kleidern. Der Künstler liebt weiche und grosszünftig gerundete und vor allem dekorativ wirksame Formen, er besitzt einen idealen Sinn für vornehm schlichte Werte und bereichert jede Farbe und Linie mit den warmen Regungen seines Gemütes. 1516 erhielt sein jüngerer Bruder Hans den ehrenvollen Auftrag, das Bildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengiesser zu malen. Mit erstaunlicher Gründlichkeit hat der etwa 18jährige die Aufgabe gemeistert und dabei seine eigene Bahn beschritten, die ihn deutlich von Ambrosius trennt, und deren Richtung dem entspricht, was man aus der Zeichnung des Vaters von 1511 bereits ahnt. Wo der Bruder sich mit einer gefälligen Andeutung begnügt, um

für das Hauptmotiv eine dekorative Folie zu gewinnen, da legt sich Hans Holbein d. J. ein logisch begründetes Gebäude zurecht, und wo die Phantasie des Ambrosius mit dem Dargestellten sympathisiert, da wahrt er eine kühl sachliche Zurückhaltung.

Die Komposition des Doppelbildnisses ist grosszügig geplant, aber etwas gezwungen geordnet. Die unvermittelte Verbindung der Figuren mit der komplizierten Architektur bleibt gewaltsam und ist ein typisches Merkmal des Frühwerkes. Allein, solche Schwächen des nicht konsequent durchdachten Aufbaues fallen nicht ins Gewicht, weil die lebendige Gegenüberstellung der Figuren, die exakte Beobachtung, die kluge Psychologie und die harmonisch verteilten Farben als ausgereifte Werte klar hervortreten. Das reale Daseinsbewusstsein des Renaissance-Menschen kommt mit der ganzen Frische und naiven Ueberzeugtheit des Jugendlichen zur Geltung. Auch die beiden Vorzeichnungen sind in Basel erhalten. Ihr Vergleich mit den gemalten Bildnissen ist aufschlussreich für den künstlerischen Werdegang der Arbeit. Sie sind, wie so oft, unmittelbarer in der Wiedergabe des persönlichen Eindruckes des Künstlers und erlauben daher eine bestimmtere Vorstellung vom Charakter der Dargestellten. Sie zeigen das bürgerlich vernünftige Wesen dieser beiden Menschen ohne jegliche Schmeichelei. Offensichtliche Eigenheiten werden nicht verdeckt, fehlende Vorzüge aber auch nicht hinzugedichtet. So entsteht für den Aufmerksamen ein interessantes psychologisches Abbild, das der Künstler hinter einer kühl sachlichen und ausführlichen Schilderung diskret verbirgt. In späteren Bildnissen, vor allem aus der englischen Zeit, hat Holbein die Mannigfaltigkeit der verwendeten Motive, die reichhaltige Detaillierung und die fast überbunten Farben zurückgedrängt zu Gunsten einer klassischen Vereinfachung. In dem frühen Doppelbildnis droht das ungestüme Besitzergreifen der neuen Welt die schöne Form zu sprengen.

Die biographische Persönlichkeit des Künstlers ist schwer zu fassen. Die Ueberlieferung ist zu spärlich und zufällig, als dass sich daraus eine einigermaßen umfassende Vorstellung von dem Menschen bilden lassen würde. Im Unterschiede zu Dürer ist Holbein nicht mittheilsam. Er zeigt nirgends das in Briefen und Tagebüchern niedergelegte Bedürfnis nach subjektiver Bekundung seiner Stellungnahme. Er ist kein leidenschaftlicher Streiter für die Sache des Glaubens, weder des religiös-kirchlichen, noch des weltlich-menschlichen. Aber wenn auch die Urkunden fehlen, so bieten doch seine Bilder genügend Anhaltspunkte, um eine Vorstellung von seiner geistigen Art zu erlangen. Holbein ist darin ein ausgesprochener Mensch der Renaissance, dass der gesamte Ausdruck seines Wesens im Gestalten einer logisch begründeten Wirklichkeit liegt. Und er ist eine grosse Künstlerpersönlichkeit, weil dieser Ausdruck eine überlegene geistige Formung besitzt, die letztendlich aus der tiefen Ueberzeugung erwächst, dass der Mensch durch die Kraft des Denkens die Wirklichkeit zu meistern und zu einem gesetzmässigen, sinnvollen Zeugnis des irdischen Daseins zu gestalten vermöge. Seine kühle Reserve und nüchterne Sachlichkeit dürfen aber nicht dazu verführen, die Kräfte des Gemütes und des Geistes zu verkennen. Sicherlich war Holbein keine ausgeprägte, aktive geistige Persönlichkeit im Sinne eines Albrecht Dürer oder Niklaus Manuel. Aber nicht darum, weil er etwa eine



„ungeistige“, unproblematische Handwerksnatur gewesen wäre, sondern weil er aus seinem Wesen und seiner Zeit heraus berufen war, als Klassiker das Leben zu formen. Dieser überlegenen Zurückhaltung des bewusst auf das Allgemeine, auf das gesetzlich absolut Formulierbare eingestellten Klassikers entspricht die Verslossenheit seines Wesens, die Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Zufällig-Besonderen und die Teilnahmslosigkeit gegenüber dem Menschlich-Intimen. Seinem Wesen fehlt die Ausrundung zur grossen menschlichen Persönlichkeit im Sinne einer verfeinerten und umfassenden Kultur. Er war ein sicherer Rechner, ein unerbittlicher Former, ein unbedingt von der Richtigkeit seines Strebens erfüllter Künstler, daneben aber vielleicht ein innerlich einsamer, trotz aller äusseren Anpassungsfähigkeit und Erfolge linksch-mürrischer und verschlossener, am Leben nur egoistisch interessierter Mensch. Ein Mensch mit seinen Widersprüchen. Das Lebendig-Bewegliche, die leidenschaftlichen Gemütskräfte kommen ebenso zur Geltung wie das Bewusst-Formende, das zielklar auf das Absolute Gerichtetete. Ein Mensch ohne Mitleid. Seine Bildnisse zeigen daher öfters leere, schematische Typen, von zuweilen erschreckender Roheit des geistig Uninteressierten, brutal Primitiven. Daneben stehen die Bildnisse ausgeprägt kultivierter Persönlichkeiten, deren Züge bis ins Letzte hinein von einem wissenden und erkennenden, geistig urteilsfähigen Maler festgehalten worden sind.

Während seines Luzerner Aufenthaltes (Frühjahr 1517 bis Herbst 1519) vollzog sich in Holbein eine innere Sammlung und Abklärung, die ihn seiner künstlerischen Verantwortung bewusst werden liess, und die in seinem Schaffen fortan zum Innehalten eines bestimmten höheren geistigen Niveaus führte. Diese Wandlung lag in der natürlichen Entwicklung. Ihr fast schlagartig unvermitteltes Eintreten aber ist nicht denkbar ohne die Mitwirkung grosser Eindrücke. Holbein scheint sie auf einer Reise nach der Lombardei erhalten zu haben. In dem 1519 entstandenen Bildnis des Bonifatius Amerbach wird das stärkere geistige Erfüllen und Durchformen der Erscheinung sichtbar und die innere Auflockerung zu grosszügiger Gesinnung fühlbar. Das menschlich ansprechende Werk ist erfüllt vom Glauben an die Wirkungskraft der schönen Form und beseelt durch die Persönlichkeit des Dargestellten. Als Leistung eines knapp 21jährigen ist es erstaunlich ruhig und abgeklärt gross in der Wirkung und besitzt eine vornehme Diskretion im Ausdruck des Pathetischen.

Nicht alle Bildnisse werden dem Beschauer gleichermassen vertraut. Holbeins leidenschaftslose und beherrschte Art mit ihrer kalten und streng sachlichen Ausdrucksweise wendet sich mehr an den Verstand als an das Gemüt des Beschauers. Sie unterscheidet sich grundsätzlich von der leidenschaftlich durchschlagenden Formulierung des Niklaus Manuel, die packend ist wegen ihrer unbedenklichen und gefühlsmässigen Unmittelbarkeit. Wenn es bei Holbein eine Leidenschaft gibt, dann ist es sein unerbittliches Bemühen, die dargestellten Dinge objektiv zu beherrschen, sie in ihrem wirklichen Wesen zu erfassen und geistig geordnet wiederzugeben. Und dies ist der Grund, warum auch aus seiner nüchternen Schilderung immer wieder die bestimmende Macht der künstlerischen Ordnung hervorsticht. So im Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam aus dem Jahre 1523, von dem eine gute Werkstattwiederholung sich in Basel

befindet. Nichts entzieht sich dem klar erkennenden Blick. Die trockene Atmosphäre des Gelehrten lebt in dem Bilde, und seine Vorliebe für gepflegtes Auftreten wird deutlich. Aufmerksam schreibt Erasmus, und es vollzieht sich vor unserem Auge wirklich eine reale Verbildlichung seiner geistigen Tätigkeit. Die komplizierte Persönlichkeit des gebildeten Humanisten wird psychologisch fasslich. Als Augenmensch hat Holbein eine unheimlich scharfe Charakterkenntnis erworben, die ihn Zusammenhänge und Eigentümlichkeiten erkennen liess, von denen er sicherlich keine äussere Kunde besass. Darauf beruht seine Befähigung zum Porträtieren grosser Persönlichkeiten. Die Bildnisstudie des Mannes mit dem Schlapphut, die Karl Sudhoff als Porträt des genialen Mediziners Theophrastus Bombastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, identifiziert hat, liefert dafür ein weiteres grossartiges Beispiel. Unter Holbeins Werken ist es zweifellos das schwungvollste. 1526 wurde der damals noch in Strassburg lebende Paracelsus von Froben des öfteren als Arzt nach Basel gerufen. Im Hause des Buchdruckers ist er sicherlich auch Holbein begegnet. Die Annahme, dass der grosse Mensch vom grossen Maler porträtiert wurde, ist jedenfalls verlockend. 1527 übersiedelte Paracelsus nach Basel und übernahm das Amt des Stadtarztes. Im Juni eröffnete er seine Lehrtätigkeit und tat dies mit einer Voranzeige kund, in der die geschichtlich bedeutsamen Sätze sich finden: „Nur wenige üben heute mit Glück die Heilkunst. Andere wollen sie von der Trübung durch die Barbaren, wie von schweren Irrtümern säubern, nicht nach den Vorschriften der Alten, sondern der Natur selbst. Zu ängstlich hat man sich an die Worte des Hippokrates, Galenos und Avicenna wie an Orakel geklammert. Nicht der Schmuck von Titeln, Beredsamkeit, Sprachkenntnis und Bücherstudium, sondern die Erkennung der Naturgeheimnisse machen den Arzt. Sind Beweise von nöten, sollen Experimente und Ueberlegung, nicht Autoritäten herangezogen werden.“ In dieser kämpferisch programmatischen Ankündigung kommt das ganze Bewusstsein für die damalige Auseinandersetzung der neuen Zeit mit der Vergangenheit, mit dem Mittelalter, klar zum Ausdruck. Hier formulierte ein Mediziner und Naturforscher in Worten, was die bildende Kunst seit dem 15. Jahrhundert in ihrem Bereiche immer deutlicher betrieb: Die Ablehnung der bis zu reiner Abstraktion differenzierten mittelalterlichen Denkweise, die zwangsläufig erlöschen musste, weil sie die maximale Entfernung vom Wirklichen erreicht hatte. Die Deutung der Holbein-Zeichnung als Bildnis des Paracelsus wird zwar nicht allgemein geteilt. Die starke einmalige und mitreissende Kraft des Geistes, die aus dem Bilde spricht, erscheint indessen wie eine leibhafte Verkörperung des in seinen Werken sich so deutlich manifestierenden Menschen Paracelsus. Die Schilderung Holbeins bleibt wiederum distanziert und lässt das menschliche Temperament unberührt. Aber die geschichtliche Bedeutung des Dargestellten, von Paracelsus selbst in das Lösungswort gekleidet, „Ihr mir nach, ich nicht Euch!“, das ist mit aller Schönheit der Renaissance verewigt.

Das wohl 1528/29 entstandene Gruppenbildnis von seiner Frau Elsbeth mit den Kindern Philipp und Katharina ist zwar nur auf Papier gemalt und später dem Umriss nach ausgeschnitten auf Holz aufgezogen worden. Allein, auch als Fragment zählt dieses Werk zu den ergreifendsten Bildern aus dem Zeitalter der Renaissance. Eine aus dem 16. Jahrhundert stammende Kopie zeigt einen

architektonischen Hintergrund und lässt damit das Bild deutlicher als eine Arbeit aus dem ersten Viertel des Saeculums erscheinen. Im jetzigen Zustande fehlt die für Holbeins Zeit typische räumliche Fixierung der Komposition, die Figuren stehen im Leeren, sind losgelöst aus jeglicher motivisch momentaner Bindung, die ursprünglich künstlerisch begründete Blickrichtung der Dargestellten ist in ihrer Wirkung behindert. Diese Feststellungen ändern indessen nichts am Wert des erhaltenen Fragmentes. Seine sinnhaft fassliche Wirklichkeit und die Bestimmtheit der künstlerischen Formung sind wunderbar aufeinander abgestimmt. Die einfach überschaubare Komposition ist tektonisch klar gegliedert und reich unterteilt, ihr Ausdruck grosszügig bestimmt. In allem lebt der Glaube an die Möglichkeit, alles Irdische durch harmonischen Ausgleich ordnen zu können. Diese künstlerische Schönheit mildert die erbarmungslose Sachlichkeit und bittere Selbstkritik und verleiht dem Bilde auch eine menschlich edle Stimmung. Mit demselben gläubigen Respekt vor dem Werte der individuellen Persönlichkeit ist das späte Rundbildnis des Erasmus von Rotterdam aus dem Jahre 1532 geschaffen worden. Die abgeklärte Schlichtheit der künstlerischen Formung passt würdig zu dem greisen Gelehrten, dessen gefurchtes Antlitz deutlich die Spuren seiner spitzigen und scharfen kritischen Art verrät, aber auch das eigensinnige Selbstbewusstsein. Das Rundformat bot die ideale Voraussetzung zur Harmonie und schafft mit weicher Bestimmtheit des absolut Fixierten ein abgeschlossenes Bildganzes.

Das äussere Schicksal hat Holbein zum grossen Bildnismaler werden lassen, weil die Bilderfeindlichkeit der Reformation die traditionelle Betätigungsmöglichkeit als Altarmaler aufhob. Immerhin sind aus der Basler Zeit einige Altäre wenigstens teilweise erhalten. Als eine jugendliche Virtuosenleistung ist die achtteilige Passion zu nennen. In den kalten, aber klar leuchtenden Farben und in den Kompositionselementen sind lombardische Eindrücke wirksam. Die Komposition erfolgt mit einer gewissen Nachdrücklichkeit, die einzelnen Bilder werden unvermittelt zusammengefügt, die Formen nicht durchwegs geistig belebt. Ein treibendes Temperament macht sich geltend, dessen drängende Unruhe in Beziehungen steht zu den modernsten Strömungen der damaligen Zeit, zum Manierismus, der Kunst der Gegenreformation. Wie nicht anders zu erwarten, hat Holbein die Darstellung der Passion nicht zum Anlass eines gefühlvollen religiösen Bekenntnisses gemacht, sondern ein Historienbild geschaffen, dessen monumentale Gesinnung dem religiösen Bedürfnis des Beschauers einen gewissen Halt bietet.

Echte Renaissance-Gegenständlichkeit erfüllt die Schilderung des toten Christus aus dem Jahre 1521. Den Eindruck des Bildes auf die Zeitgenossen gibt treffend die kurze Notiz im Amerbach-Inventar wieder: „Ein todten bild H. Holbeins uf holtz mit ölfarben, cum titulo Jesus Nazarenus rex.“ Aber das Realistische allein erklärt nicht die Eindrücklichkeit des Bildes. Die Wirkung ist letztlich begründet in dem Respekt vor der geistigen Bedeutung des tatsächlichen Motives: ein toter Mensch, eine Persönlichkeit im Sinne der Renaissance. Dies macht schliesslich die künstlerische Grösse der Leistung aus, dass sie ganz aus dem Denken der damaligen Zeit erwachsen ist und dieses Denken überzeugend wiederzugeben vermag, also die weltanschaulichen Grundlagen des damaligen

Realismus verspüren lässt. Darum ist es müssig, über den religiösen Gehalt des Bildes zu diskutieren. Es vermittelt eine echte Ueberzeugung und darum auch eine glaubhafte Verbildlichung religiöser Vorstellungen.

Das profane antikische Motiv der Venus mit Amor von 1526 erlangt dieselbe gegenständliche Objektivität. Die Ueberzeugungskraft beruht auch hier auf dem Zusammenwirken des realistischen Wahrheitsgehaltes mit der bewussten Formung. Nicht als Gottheit, sondern als wissendes irdisches Weib von bezaubernder und gepflegter Schönheit ist die Liebesgöttin dargestellt. Die künstlerische Ausdruckskraft in der Faltung des Vorhanges, der Schwung und der fließende Verlauf im Aufbau der Figur symbolisieren das höhere Wesen der idealen Schönheit der Venus. Die Freude und der Genuss an einem wohl lautend ausgeschmückten Dasein erlangen eine entscheidende Bedeutung. Jeder Lebensausdruck geht nunmehr durch das menschlich irdische Empfinden. Vom Mittelalter her gesehen erscheint diese Verweltlichung zugleich als eine Entgeistigung, im eigenen Bewusstsein der Renaissance bedeutet es das Aufsuchen des Geistes in den Formen der Wirklichkeit.

Aber so sehr der moderne Mensch den Abstand wahrnimmt gegenüber dem Mittelalter, ebensowenig dürfen die Grenzen übersehen werden, die unsere Gegenwart wiederum von der Renaissance trennen. Gerade die Schmuckfreude der Renaissance liefert dafür einen interessanten Beweis. Im modernen Weltbild besteht die Neigung, die Kunst ausschliesslich als weltanschaulichen Ausdruck zu werten. Schmuck hat darin keinen rechten Platz mehr, seine Verwendung gilt daher als Luxus, wirkt meist unbefriedigend, fragwürdig oder gesucht. Für die Renaissance aber bedeutete der Schmuck eine Notwendigkeit, weil im Schmücken selbst ein entscheidender Lebensausdruck enthalten war. So zum Beispiel in dem Diptychon mit Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter. Für das moderne Empfinden überwuchert die Schmuckfreude den eigentlichen Inhalt der Darstellung, das mystische Miterleben der Passion wird zurückgedrängt. Allein dem ist nicht so. Die ganze Komposition steht vielmehr konsequent im Dienste des religiösen Motives. In der architektonischen Schilderung wird durch die Hochstellung und unvermittelte Oeffnung des Raumes im Beschauer die Illusion erweckt, von seinem Standorte aus in direkter Beziehung zum Platze der Handlung zu stehen. Alles Motivische kann in seiner tatsächlichen Existenz nachgeprüft werden und ist dennoch einzig um seiner symbolischen Bedeutung willen da. Der Raum entzieht sich in seiner Disposition der logisch vernünftigen Erklärung, eben darum bereitet er den Beschauer auf die Atmosphäre des Ueberirdischen und Uebersinnlichen vor. Denn das Göttliche ist gross, mächtig und reich, festgefügt, sinnvoll, aber unerforschlich in seinen Zusammenhängen. Letztlich ist nicht mehr das reale Dasitzen und Knien der beiden Figuren entscheidend, sondern die zum Bild gewordene geistige Erscheinung von Christus und Maria. Aus der angestrebten Illusion erwächst die Vision, nicht zuletzt auch dank der unwirklichen Farben. Auch die schöne weissgehöhte Zeichnung der heiligen Sippe auf rotem Grund gehört hieher. Als Studie wirkt die Darstellung unmittelbarer, der geistige Gehalt erscheint weniger stilisiert. Und doch gelangt auch hier das religiöse Motiv zu reiner Geltung. Aeusserlich durch die feine Eindrücklichkeit der trennenden

Stufen, die den Beschauer in einer bestimmten Distanz halten, durch den motivischen Reichtum der Architektur, die schöne Gesetzlichkeit der figürlichen Ordnung und durch das komplizierte Spiel der Gewandformen. Durch alle diese Züge wird das Geschehen in eine höhere Sphäre entrückt. Dieselbe Wahrnehmung macht man bei den Scheibenrissen mit den Szenen aus der Passion. Auch hier spielen die schmückenden Elemente eine bedeutsame Rolle, und die Künstlichkeit der Komposition scheint alle Regungen des religiösen Gefühls zu verdrängen. Die Bilder sind kühl disponiert, arm an erregenden und mitreissenden Zügen. Sie wenden sich nicht an das unmittelbar reagierende Gefühl, sondern an den die Eindrücke registrierenden und verarbeitenden Geist. Ueberlegung führt hier zur Erkenntnis, zur Einsicht und Ehrfurcht vor der Passion Christi, zur Gläubigkeit der Renaissance. Diese pure Vernünftigkeit würde einen seltsamen Widerspruch zur Daseinsfreude bilden, wenn nicht gleichzeitig durch reichen irdischen Schmuck die geistigen Werte eine würdige und vom Alltäglichen trennende Fassung erhielten.

Die Schmuckfreude der Renaissance erstreckt sich sinngemäss auf alle Gebiete. Sie erfasst die Gegenstände des täglichen Lebens, den Hausrat, die Waffen, die Buchtitel und findet auch neue Möglichkeiten, z. B. im Bemalen ganzer Häuserfassaden und Räume. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Holbein wiederum als führender Meister in Basel die bahnbrechenden Werke geschaffen hat. Von seiner Bemalung des Hauses zum Tanz (Eckliegenschaft Tanzgässlein-Eisengasse) sind zwar nur ein summarischer Originalentwurf und eine ausführlichere Skizze der Schmalseite an der Eisengasse erhalten, sie genügen aber, um wenigstens eine Vorstellung zu vermitteln, in welchem Ausmasse die bürgerliche Kultur von der neuen Gesinnung ergriffen worden ist. Auch von seiner Ausmalung der Stube des Grossen Rates sind einzig Bruchstücke, Entwürfe und Werkstattzeichnungen überliefert. Diese beiden verschiedenartigen Aufträge erlaubten Holbein, auch im Grossen seine Kräfte glänzend spielen zu lassen. Sein meisterhafter Schmucksinn ist indessen heute noch am eindrücklichsten in der Graphik zu erkennen. Hier bot ihm das blühende Gewerbe des Buchdruckes ein reiches und willkommenes Arbeitsfeld, und Holbein zeigte sich von Anfang an der Aufgabe gewachsen. Er kannte die Graphik seiner Gegenwart, vor allem die italienische und die süddeutsche, und er schuf auch diese kleinen Werke mit der ganzen Bewusstheit des Renaissance-Menschen aus den Bedingungen seiner Zeit, formte sie schöpferisch zu dem ihm gemässen Ausdruck. Zuweilen erinnern seine Titelblätter wie von ferne an bekannte Vorbilder. Allein das Fremde wird stets mit der Sicherheit des Klassikers neu und einmalig gestaltet, und seine Phantasie ist so reich, dass kein Motiv ein zweites Mal verwendet wird. Stärker als aus den Gemälden gewinnt man aus seiner Graphik einen Einblick in seine Fähigkeiten als Architekturzeichner. Ob es sich um eine Nische, ein Epitaph oder ein räumliches Motiv handelt, stets wird es konsequent zeichnerisch umgesetzt, wobei die graphische Schwarzweiss-Wirkung, die formschöne Linienführung und die sachliche Beschaffenheit des Motives ungeschmälert nebeneinander zur vollen Entfaltung gelangen.

Eines der genialsten Werke von Holbein und der deutschen Renaissance-Kunst überhaupt ist die Folge von 58 kleinen Holzschnitten des Totentanzes.

Der Künstler griff damit ein uraltes Thema auf, das er aber völlig modern interpretierte. Der Tod führt die Vertreter der einzelnen Stände nicht mehr zum Tanze, das Ganze bildet keinen Reigen mehr, sondern ist aufgelöst in einzelne menschliche Dramen. Die Absicht ist auf die Teilnahme am Schicksal der Betroffenen gerichtet. Der Krämer wird auf der Wanderung vom Tod überrascht, gepackt und aus dem Leben herausgerissen. Man lernt den Krämer wohl als Berufsvertreter kennen, aber entscheidend ist nunmehr die Wahrnehmung des plötzlich hereinbrechenden Leides, das Holbein in jedem einzelnen Bilde gleichsam frisch aus dem Leben griff und psychologisch erneut bewahrheitete. Jeder reagiert nach seinem persönlichen Temperament und

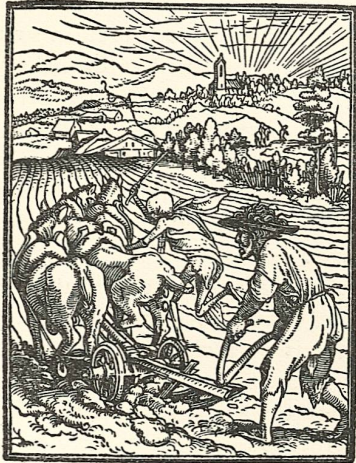


Abb. 5.  
Hans Holbein.      Holzschnitt.  
Tod und Ackermann.



Abb. 6.  
Hans Holbein.      Holzschnitt.  
Tod und Kärner.

handelt zugleich doch typisch nach seinem Stande, wenigstens nach der Auffassung des Künstlers und der Zeit. Entsetzen packt den Mönch, grimmig höhrend naht der Tod, man verspürt die Spitze und das Vorurteil. Klassische Reife erreicht die Darstellung von Tod und Ackermann (Abb. 5). Die Schilderung vertieft sich zur Rechenschaft über das allgemeine Schicksal. Abendfriede liegt über Acker und Flur. Fast unmerklich hat der Tod die Führung übernommen. Das Sterben verliert seine Bitternis. Alles fügt sich dem unablässigen Walten der Natur.

Einzelne später, etwa um 1530 hinzugefügte Bilder zeigen ein verändertes geistiges Gepräge (Abb. 6). Der Klassiker ist zum Manieristen geworden und schildert leidenschaftliche und gequälte Menschen. Auch die letzten Reste eines bloss symbolischen Andeutens sind verschwunden, alles wird zu spontaner Aktion. Im Bilde des Todes mit dem Kärner ist der Wagen zertrümmert, das Deichselferd gestürzt, der Tod kommt als Vernichter, der Kärner klagt, hilflos, übermannt. Das Chaos bedroht den Beschauer, es entsteht ein tolles

Durcheinander von grauenhafter Deutlichkeit. Die Uebermacht des Todes wirkt bedrückend.

Holbeins Totentanz ist ebenso populär geworden wie Dürers Holzschnittfolgen aus der Apokalypse und der Passion Christi. Sie sind gleicherweise das Vermächtnis von zwei grossen Künstlern, wie ihrer Zeit und des ganzen Volkes. Dürer, der Mensch des inneren Weges, überzeugend durch die Echtheit und Stärke des Gemütes, war der Klassiker im Sinne einer Läuterung und Reife der verinnerlichten Persönlichkeit. Holbein, der Mensch der äusseren Ordnung, überzeugend durch die Folgerichtigkeit des Geistes, war der Klassiker im Sinne einer restlosen äusseren Disziplinierung des Ausdruckes zu eindeutiger und allgemeinverbindlicher Klarheit.

Die künstlerische Kultur von Basel am Vorabend der Reformation ist innig verwachsen mit dem Ruhme Holbeins. Dem Augsburger Künstlersohn verdankt sie die Krönung ihres eigenen Reichtumes. Sie war die Empfangende, aber sie hat auch das ihrige würdig dazu beigetragen, in dem Meister die grossen Kräfte zu entfalten. Sie bot ihm Aufträge, verhalf ihm zu Beziehungen und schuf ihm durch den Buchdruck die Möglichkeit zur Wirkung in die Weite. Basel hat somit einen lebendigen Anteil an den Werken, die schon längst zum geistigen Allgemeinbesitz der europäischen Kultur geworden sind, und es hat die ihm verbliebenen Schöpfungen stets in Ehren gehalten.

Der Bildersturm im Jahre 1529 und die Einführung der Reformation haben auch in Basel die kirchliche Kunst jäh vernichtet und die künstlerische Kultur auf andere Bahnen verwiesen. Die Künste fristeten zunächst ein karges Dasein im Dienste der bürgerlichen Wohlhabenheit. Der neue Geist bedurfte nicht ihrer Hilfe zum Verdeutlichen seiner Ziele. Aber etwas ist lebendig geblieben: die Ehrfurcht vor den Resten der einstmaligen Blüte. Dieser glückliche Umstand hat die Folgen des Bildersturmes gemildert und der Sammlertätigkeit der Amerbach u. a. erlaubt, wenigstens aus den Trümmern ein Denkmal des früheren Glanzes zu schaffen.

Die alten Kräfte sind nicht eingeschlummert.