

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

**Herausgeber:** Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

**Band:** 99 (1921)

**Artikel:** Basler Wandbilder : ein Beitrag zum Verständnis zeitgenössischer Kunst

**Autor:** Barth, Wilhelm

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1006968>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.02.2026

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

# **Basler Wandbilder.**

**Ein Beitrag zum Verständnis zeitgenössischer Kunst.**

---

**Von Wilhelm Barth.**

---

**99. Neujahrsblatt**

herausgegeben

von

der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen.

**1921.**

**Basel.**

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn.

# Inhalts-Anzeige der früheren Neujahrsblätter.

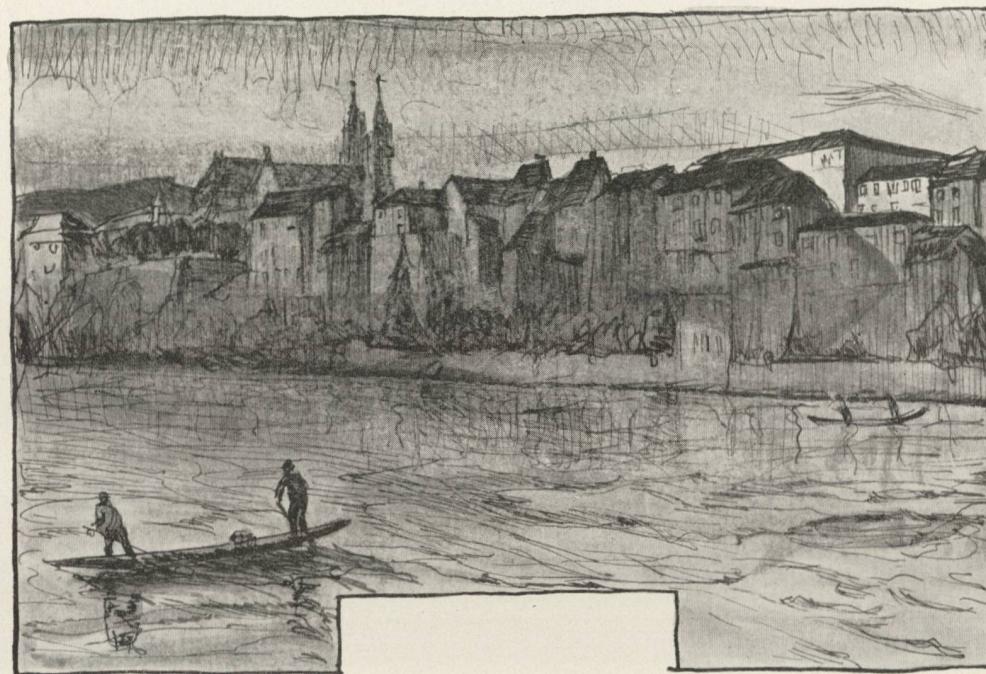
## 1. Erzählungen aus der Basler Geschichte in zwangloser Reihenfolge.

\* bedeutet vergriffen.

- \* I. 1821. (Bernoulli, Dan.) Isaac Iselin.
- II. 1822. (Burchardt, Jac., Obersthelfer, später Antistes.) Der Auszug der Rauracher.
- \* III. 1823. (Hanhart, Rudolf.) Basel wird eidgenössisch. 1501.
- \* IV. 1824. (Hagenbach, R. R.) Die Schlacht bei St. Jakob. 1444.
- \* V. 1825. (Hagenbach, R. R.) Die Kirchenversammlung zu Basel. 1431—1448.
- \* VI. 1826. (Hagenbach, R. R.) Die Stiftung der Basler Hochschule. 1460.
- \* VII. 1827. (Hagenbach, R. R.) Erasmus von Rotterdam in Basel. 1516—1536.
- \* VIII. 1828. (Hagenbach, R. R.) Scheit Ibrahim, Johann Ludwig Burchardt aus Basel.
- \* IX. 1829. (Hagenbach, R. R.) Rudolf von Habsburg vor Basel. 1273.
- \* X. 1830. (Hagenbach, R. R.) Bürgermeister Wettstein auf dem westphälischen Frieden.
- \* XI. 1831. (Hagenbach, R. R.) Das Jahr 1830, ein wichtiges Jahr zur Chronik Basels.
- \* XII. 1832. (Burchardt, A.) Die Schlacht bei Dornach am 22. Juli des Jahres 1499.
- \* XIII. 1835. (Burchardt, A.) Landvogt Peter von Hagenbach.
- \* XIV. 1836. (Burchardt, A.) Das Leben Thomas Platers.
- XV. 1837. (Burchardt, A.) Das große Sterben in den Jahren 1348 und 1349.
- \* XVI. 1838. (Burchardt, A.) Das Karthäuser-Kloster in Basel.
- XVII. 1839. (Burchardt, A.) Der Rappentriug im Jahr 1594.
- \* XVIII. 1840. (Burchardt, A.) Die ersten Buchdrucker in Basel.
- \* XIX. 1841. (Heusler, Abr.) Die Zeiten des großen Erdbebens.
- XX. 1842. (Burchardt, A.) Hans Holbein der Jüngere von Basel.
- \* XXI. 1843. (Wackernagel, W.) Das Siechenhaus zu St. Jakob.
- \* XXII. 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.

- \* XXIII. 1845. (Fechter, O. A.) Die Rauraker und die Römer, Augusta Rauracorum und Bassilia.
- \* XXIV. 1846. (Burchardt, Jacob, Professor.) Die Alemannen und ihre Bekehrung zum Christentum.
- \* XXV. 1847. (Streuber, W. Th.) Bischof Hatto, oder Basel unter der fränkischen Herrschaft.
- \* XXVI. 1848. (Burchardt, Theophil.) Das Königreich Burgund. 888—1032.
- \* XXVII. 1849. (Burchardt, Th.) Bürgermeister Wettstein auf dem westphälischen Frieden.
- \* XXVIII. 1850. (Fechter, O. A.) Das Münster zu Basel.
- \* XXIX. 1851. (Fechter, O. A.) Bischof Burchard von Hasenburg und das Kloster St. Alban.
- \* XXX. 1852. (Fechter, O. A.) Das alte Basel in seiner allmählichen Erweiterung bis 1356.
- XXXI. 1853. (Burchardt, Th.) Die Bischöfe Adelbero und Ortib von Froburg.
- \* XXXII. 1854. (Burchardt, L. A.) Bischof Heinrich von Thun.
- XXXIII. 1855. (Hagenbach, R. R.) Die Bettelorden in Basel.
- \* XXXIV. 1856. (Burchardt, L. A.) Die Zünfte und der rheinische Städtebund.
- \* XXXV. 1857. (Arnold, W., Professor.) Rudolf von Habsburg und die Basler.
- \* XXXVI. 1858. (Wackernagel, W.) Ritter- und Dichterleben Basels im Mittelalter.
- \* XXXVII. 1859. (Vischer, W.) Basel vom Tode König Rudolfs bis zum Regierungsantritte Karls IV.
- \* XXXVIII. 1860. (Heusler, Andr.) Basel vom großen Sterben bis zur Erwerbung der Landschaft. 1349—1400.
- \* XXXIX. 1861. (Burchardt, Th.) Basel im Kampfe mit Österreich und dem Adel.
- \* XL. 1862. (Hagenbach, R. R.) Das Basler Konzil. 1431—1448.
- \* XLI. 1863. (Fechter, O. A.) Basels Schulwesen im Mittelalter. Gründung der Universität. Anfänge der Buchdruckerkunst.
- \* XLII. 1864. (Buxtorf, R.) Basel im Burgunderkriege.
- \* XLIII. 1865. (Vischer, W.) Der Schwabenkrieg und die Stadt Basel. 1499.
- \* XLIV. 1866. (Frey, Hans.) Basels Eintritt in den Schweizerbund.
- \* XLV. 1867. (Buxtorf, R.) Die Teilnahme der Basler an den italienischen Feldzügen.
- \* XLVI. 1868. (Hagenbach, R. R.) Johann Decolampad und die Reformation in Basel.



Paul Burchardt, Wandbild im Bundesbahnhof.

# **Basler Wandbilder.**

**Ein Beitrag zum Verständnis zeitgenössischer Kunst.**

---

**Von Wilhelm Barth.**

---

**99. Neujahrsblatt**

herausgegeben

von

der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen.

**1921.**

**Basel.**

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn.

**R**ürzlich stand ich vor der Galluspforte unseres Münsters und schaute mir die ehrwürdigen Torwächter an, die visionären Evangelistengestalten, die im Stein halb eingebettet gleich heiligen Einsiedlern hinter ihren Säulen wie hinter den Stämmen eines Waldes hervorsehen. Da gingen Bekannte vorbei, die gesellten sich zu mir und fragten, was hier geschehen sei, eine Beschädigung, eine Wiederherstellung, oder was sonst mich veranlaßte, so lange vor diesen Bildwerken zu verweilen. Die kleine Begebenheit dürfte kennzeichnend sein für das Verhältnis unseres heutigen Geschlechts zur bildenden Kunst. Eine Quelle täglichen Genusses, die allen zugänglich ist und wo jeder unentgeltlich schöpfen darf, fließt noch heute für die meisten unter uns vergebens. Zum Betrachten eines Kunstwerks muß man seine besonderen Gründe haben. Diese vor dem Münsterportal unbefangen geäußerte Meinung ist an sich nur natürlich, als Folge unserer einseitigen Erziehung. Wir sind nicht dazu angeleitet und von Jugend auf daran gewöhnt worden, mit der Kunst ständigen Umgang zu pflegen und ihr die Stunden unserer Muße zu widmen, wie uns dies für Musik und Literatur selbstverständlich erscheint. Bei außerordentlichen Anlässen besinnt man sich darauf, daß Kunstsinn eigentlich auch zur Bildung gehört. Man zieht ihn an wie ein Feiertagskleid, aber er ist nicht der Begleiter unseres Alltags. Wohl steigt der Basler hie und da, des Sonntags nach der Kirche, zu Holbein und Böcklin hinauf, aber wie selten steht neben den wenigen Fremden, die auf der Durchreise bei uns ankehren, ein Einheimischer vor unserm Münster still, um seine Zierformen und seinen Statuenschmuck sich anzusehen? Wie viele kümmern sich darum, ob wir in den Glasscheiben unserer Kirchen, in der spärlichen plastischen und malerischen Ausstattung unserer Häuserfronten, in den großen und kleinen Brunnen unserer Stadt Schönes oder Häßliches, Originale oder Kopien täglich vor Augen haben? Wer nimmt sich die Mühe, hie und da die wenigen Denkmäler, die auf unseren öffentlichen Plätzen stehen, auf ihren höhern oder geringern Kunstwert hin zu betrachten?! Höchstens werden Neugier und Interesse einen Augenblick rege, wenn eine Veränderung im altgewohnten Stadtbild sich ereignet, wenn etwas abgeräumt oder neu angebracht wird. Aber bald genug geht man an der Stelle wieder vorüber, gleichgültig gegen eine Einbuße an alter Schönheit, achtlos für das Neue, außer wo dieses Neue sich weit vom Herkömmlichen entfernt und deshalb Aufsehen und Widerspruch erregt.

Auch in diesen Blättern ist bisher von bildender Kunst sehr selten die Rede gewesen. Und doch wird unsere Vaterstadt gerade wegen ihrer Kunstschäze am meisten genannt, ist auch unter den „berühmten Kunstsäthen“ mitgezählt und als solche geschildert worden. Der Verfasser des Bändchens „Basel“ in der Sammlung, die den genannten Titel trägt, schließt seine Übersicht über die Basler Kunstgeschichte mit einem kurzen Hinweis auf die lebende Generation, den Nachwuchs von heute, in dessen Schaffen er eine Gewähr dafür sieht, daß der alte Ruhm der Kunstsstadt Basel auch in unserer Zeit nicht verblassem werde. An diesen Schluß des bekannten Büchleins möchten wir anknüpfen indem wir im Folgenden gerade dieser Gegenwart uns zuwenden und die heute Lebenden zum Worte kommen lassen. Es geschieht dies nicht bloß aus Neigung des Verfassers. Es ist dabei auch nicht die Erwägung allein maßgebend, daß bei uns das Interesse für Kunst, so weit es überhaupt rege ist, sich eher dem Erbe der Vergangenheit als dem Schaffen der künstlerisch tätigen Zeitgenossen zuwendet, und deshalb das Verständnis ihrer Werke besonderen Schwierigkeiten begegnet. Vielmehr dürfte jetzt der gegebene Augenblick sein, weiteren Kreisen unserer Bevölkerung von den unter uns lebenden und schaffenden Künstlern zu reden. Basel hat begonnen, dem Beispiel anderer Städte folgend, durch staatliche Wettbewerbe den zahlreichen einheimischen Künstlern Aufträge zu sichern, und hat damit seinerseits ein Beispiel gegeben, das schon weithin Beachtung gefunden hat. Der Staat erfüllt mit dieser Förderung der künstlerischen Arbeit aus öffentlichen Mitteln nur eine Pflicht, der er sich lange entzogen hat. Zugleich wird aber dadurch erreicht werden, daß unser Stadtbild durch künstlerischen Schmuck wieder ein reicheres und frohmütigeres Aussehen gewinnt. Namentlich wird so eine Sitte aus einstigen großen Kunstzeiten neu aufleben, die Sitte des Wandbildes, die seit dem Ende der Renaissance bei uns erloschen war und auch in den letzten Jahrzehnten nur spärliche Pflege gefunden hat. Das Wandbild ist heute wieder wie einst eine Aufgabe geworden, der die besten künstlerischen Kräfte zustreben. Tradition und heutiger Kunstgeist begegnen sich hier und gehen Hand in Hand.

Da die ersten Früchte dieser staatlichen Kunstpflage demnächst reifen und in den Besitz der Allgemeinheit übergehen werden, die sie beachten, darüber urteilen, sich daran freuen soll, so schien es uns das Gegebene, im gegenwärtigen Zeitpunkt einmal Umschau zu halten nach dem, was wir schon besitzen, was die jüngste Vergangenheit auf diesem Gebiete geleistet hat. Es dürfte zudem aus den eingangs angeführten Gründen nicht überflüssig sein, auf einige Werke von jüngeren Basler Künstlern hier näher einzutreten, wenn sie gleich seit Jahr und Tag, auf offener Straße oder in leicht zugänglichen Räumen, vor aller Augen sind.

Das hervorragendste Werk kirchlicher Kunst, das wir der jetzt lebenden Generation verdanken, sind unsreitig die Mosaiken von Heinrich Alther an der Kanzelwand

der Pauluskirche. Der 1878 geborene Künstler schuf sie in den Jahren 1904—1908. Es ist eine Doppelkomposition, beidseits der Kanzelniche eingelassen, in zwei Streifen, die durch je zwei vorgestellte Halbsäulen in vierrechteckige Felder eingeteilt sind. Diese Teilung in drei Felder hat der Künstler wohl berücksichtigt, sich aber von ihr weder die Wahl des Gegenstandes noch die Art der Komposition vorschreiben lassen. Er gibt nicht getrennte Gruppen als naheliegende und bequemste Lösung, sondern zur Linken und zur Rechten einen einheitlichen Zug vieler Figuren, der ununterbrochen über die ganze Bildfläche hin hinter den Säulen hindurchgeführt ist. Im Bilde links ist es der Einzug Christi in Jerusalem, im Bilde rechts der Zug nach Golgatha mit dem kreuztragenden Christus.

Dem Besucher der Kirche wird, sowie sein Blick den Mosaikbildern begegnet, sofort der leitende Gedanke des Werkes klar. Die große Disposition des Ganzen ist auf alle Entfernung für das Auge wirksam gemacht. Die ganze Darstellung ist beherrscht von dem ungeheuren Gegensatz der beiden im äußern Geschehen einander gleichartigen Ereignisse. Beidemal ist es die Vornärtsbewegung eines Zuges gegen die Mitte. Aber diese Bewegung ist zur Linken fließend, ein freudiges Drängen und Wogen, zur Rechten stockend, schwer, wie erstarrt und auseinandergerissen. Dieser Kontrast tritt schon aufs stärkste hervor in den Umrissen, die das erste sind, was unsere Augen aufnehmen. So haben wir im Bilde links das wohlige Gewellte, das bewegte Auf und Ab der beiden großen Silhouetten, in denen die Gruppen des begleitenden Volkes zusammengefaßt sind, und jenseits das Überwiegen der trennenden Linien, die steil und schneidend hart fast an jeder Figur von oben herab entlang gehen. Durch den die Figuren einfassenden Goldgrund ist diese Eindrücklichkeit der Silhouettenwirkung gesichert, die auch über die umrahmenden Bauglieder, so stark diese für den Anblick im Ganzen mitsprechen, siegreich bleibt. Mit ihr in engem Zusammenhang steht die durchgehende Profilbewegung aller Gestalten und die Profilhaltung sämtlicher Köpfe, beides nach derselben Richtung; das einfachste, aber keineswegs selbstverständliche Mittel, nicht nur den Eindruck des Zuges, sondern auch dort das froh Bewegte, Gehobene, Leichte, hier das Schleppende, schwer Lastende besonders sinnfällig zu machen. Mit dieser gleichartigen Anordnung ins Profil hat der Künstler zugleich noch etwas anderes erreicht, das Einstellen sämtlicher Figuren in dieselbe Ebene, das Reliefmäßige des Wandbildes. Vielleicht ist sogar in dieser Aufeinanderfolge von Figuren der Wand entlang, die einander wohl überschneiden, wo aber keine Bewegung für unser Gefühl aus dem Bilde herausdrängt, kaum ein Glied aus der Fläche nach vorn oder rückwärts greift, das Flächige etwas zu stark betont und die volle Freiheit des Wandbildstiles, der in einem Ausgleich zwischen der Fläche und der körperlichen Form, dem Plastischen, besteht, noch nicht erreicht. Aber das Gebundene, die völlige Unterwerfung unter das erkannte Stilgesetz ist etwas, das wir hoch schätzen

müssen, gerade an Altherr, der in späteren Schöpfungen, wie den Wandbildern in der Zürcher Universität, in der Freiheit vom Gesetzmäßigen sehr weit gegangen ist.

Der Künstler war, als er die beiden Kompositionen schuf, etwa 25 Jahre alt. Die Mosaiken in der Pauluskirche sind eines jener erstaunlich reifen Jugendwerke, wie sie gerade die Kunst unsrer Zeit nicht selten hervorbringt. Der künstlerische Inhalt dieses Werkes ist so reich, es ist so sehr durchdacht bis in alle Einzelheiten und mit so starkem innerem Anteil geschaffen, daß es sich wohl verlohnt, bei der Einzelbetrachtung jeder Komposition zu verweilen. — Der „Einzug in Jerusalem“ weicht zunächst äußerlich in mehreren Dingen von der traditionellen Darstellung ab. Es werden keine Palmenzweige mitgetragen; die Erzählung von den ausgebreiteten Gewändern klingt nur an in dem geschwungenen Mantel ganz links im Bilde; das Reittier fehlt, das der biblische Text vorschreibt, Christus wandelt zu Fuß einher, inmitten des Volkes. Durch keines der herkömmlichen Mittel wie Heiligenschein, Auswärtsblicken, segnende Geberde wird er dem Beschauer aufdringlich bezeichnet. Aber obwohl seine Gestalt die andern nicht überragt, ist er doch entscheidend hervorgehoben als die zentrale Figur des Ganzen. Einmal hebt sich sein ganzer Körper allein in reinem Umriss vom Goldgrund ab, während die Begleitfiguren aneinander gebunden sind. Seine isolierte und ruhig anfragende Figur läßt das Gedränge vor und hinter ihm noch dichter und bewegter erscheinen. Der Bewegungszug flutet zu ihm hin, hält hinter ihm an und wird jenseits wieder mächtig aufgenommen. Die Geberden in beiden Gruppen bilden vorwärts und rückwärts greifend eine Kette, die an der einen Stelle sich löst, um sich wieder zu knüpfen. Dem ineinandergleiten der Faltenmotive in den gedrängten Gruppen, wo innerhalb der Gewandmassen keine Einzelheit dem Auge sich besonders einprägt und aufdrängt, steht gegenüber das eine große Motiv in der Christusfigur, mit der klaren Scheidung des Untergewands von dem umrahmenden und überschneidenden Mantel.

Wenn erst beim Überblicken der ganzen Komposition die Gestalt Christi innerhalb ihrer Umgebung zu wenig ausgezeichnet erscheinen möchte, so mag einem bei längerem Betrachten des Bildes allmählich vorkommen, als sei sie sogar zu sehr vereinzelt und herausgehoben. Da gilt es nun auf die Mittel zu achten, durch die der Künstler die Bindung wieder herstellt, den Riß, der scheinbar vor und hinter der Christusfigur niedergeht, unwirksam gemacht hat. Sehr schön bereitet sich in der langgestreckten Gruppe hinter Christus diese gewollte Cäsur vor in der Linie der Köpfe, die von links ansteigend, sich senkt über den vorgeneigten Mann zu dem noch tiefer gebeugten, den die unmittelbare Nähe des Heilands in die Kniee sinken und die Hände betend erheben macht. Nicht minder wirksam bereitet auf den allein schreitenden vor das Paar der sich umschlungen haltenden Jünglinge unmittelbar vor ihm. Sie bahnen dem Meister den Weg. Wie sie für unser Gefühl das freie und leichte Schreiten

Christi mitten in der Menge erst ermöglichen, so zwingt ihre engverschlungene Gruppe auch das Auge, die einfache Silhouette des nachfolgenden Christus als wohltätig und notwendig zu empfinden.

In den Rhythmus des ganzen Zuges einbezogen wird die isolierte Christusfigur durch weitere Mittel, die uns eindrücklich werden beim Vergleichen der einzelnen Bildfelder untereinander. An der gleichen Stelle ragen in den quadratischen Feldern drei Köpfe, scharf im Profil, in gleicher Höhe und in gleichem Abstand voneinander in den Goldgrund empor. Der Akzent liegt dabei auf dem mittleren, dem Haupte Christi. Die rythmische Bindung geht sodann immer wieder über die Christusfigur hinweg und umschließt sie. So tritt zu dem schon erwähnten Gleichklang in den drei Feldern ein zweiter: die mittlere Figur jedes Feldes bringt durch völlige oder teilweise Nacktheit der Glieder Belebung in die Masse der Gewänder; die Köpfe dieser entblößten Figuren sind regelmäßig tief gestellt und die Umrisslinien erheben sich von ihnen aus beidseits gegen die oberen Ecken der Bildfelder. Namentlich aber ist jede dieser drei Mittelfiguren hervorgehoben durch das Augenfällige ihrer Geberde, gegenüber den ruhigeren Bewegungen der Nachbargetalten. Auch zwischen den vier verschiedenen Zweiergruppen, wo je zwei Gestalten enger aneinandergeschlossen sind, finden sich solche Beziehungen des Gleichklangs oder der Symmetrie, und ebenso, in Bewegungsmotiv und Geberde, zwischen den drei in jedem Felde am tiefsten stehenden Figuren, dem nackten Knaben vorn, dem die Knöchle Beugenden in der Mitte und dem Manne mit der Binde, der den Zug beschließt.

Das Schönste ist aber, bei diesen vielen Parallelen und Kontrasten, die wir noch lange nicht alle aufgedeckt haben, das Freie Unsymmetrische in der Verteilung der Figuren, in der ungleichen Füllung der Felder, sodaß man auf den ersten Blick glauben könnte, ein ungeordnetes Gemenge sich drängender Menschen vor sich zu haben, bis man bei näherer Betrachtung in die vielfachen feinen Zusammenhänge eindringt.

Das Eingehen auf den geistigen Gehalt des Bildes, die seelischen Beziehungen, mag verlockend scheinen, könnte aber leicht zu Deutungen führen, die vom Sichtbaren abirren. Es ist das etwa schon geschehen, z. B. bei dem Manne zu äußerst links, den man wegen der Binde als einen Blinden interpretiert hat, der sich den Anderen nachstaste, um leibliche und geistige Heilung zu suchen. Die Binde liegt aber gar nicht über den Augen, ist vielmehr wohl nur ein Mittel des Künstlers, auch diesen Kopf, der allein nicht vor den Goldgrund in die Silhouette tritt, für das Auge herauszuheben. Dieses eine Beispiel mag uns warnen, ein Gebiet zu betreten, wo Gefahr ist, die bildende Kunst mit dem Literarischen zu verquicken. Wir wenden uns lieber nun dem zweiten Bilde zu.

Dem „Zug nach Golgatha“ war vor allem das riesige Holzkreuz einzufügen, mit seinen harten geraden Linien. Der Künstler läßt es bis über die Mitte des

Bildes hineinragen, deutlich sichtbar im Verlauf seiner Form, aber vielfach überschnitten von den Umrissen der Figuren. Wunderbar ist das Zusammenfügen der Kreuzbalken mit der tragenden Christusgestalt gelöst. Sie steht als zentrale Figur genau in der Mitte des zweiten Feldes, so wird der Blick von links und von rechts immer wieder auf ihren strengst zusammengehaltenen Umriss zurückgelenkt, der in monumental er Einfachheit sich einprägt. Dabei hat die Darstellung doch etwas Momentanes, das Kreuz ist von der Schulter herabgeglitten und wird nur noch von den beiden Händen Christi gehalten. So scheint es, als trete der nackte kräftige Mann zur Rechten eben heran, um die Last mitzutragen zu helfen. Ebenso lebendig augenblicklich wirkt die Geberde des zum Schlage ausholenden Mannes hinter Christus. Dieser krasse und anekdotische Zug, der hier allein an die drastischen Passionsszenen alter Meister erinnert, ist aber diskret eingefügt, unauffällig gemacht, sodaß man ihn als Bereicherung nicht missen möchte. Er ist ein wirksames Kontrastmotiv zur männlich stillen Ergebung des Verurteilten wie zum Jammer der begleitenden Frauen. Diese beiden Frauengestalten mit ihren gegensätzlichen Klagegebern sind absichtlich nahe zu den Kriegern geordnet, die den Zug eröffnen, ihr Schmerz wirkt umso ergreifender neben der stumpfen Teilnahmlosigkeit der römischen Soldateska. — Überhaupt sind hier die Kontraste überall stark herausgebildet, unerbittlich unterstrichen und sollen sich gegenseitig heben: Nicht nur gehen die weichen Linien der Frauen zusammen mit den harten Umrissen der gewappneten Männer; das gesenkte Haupt der ersten Frau, die ihre rechte Hand vor das Gesicht preßt, ist unmittelbar angenähert dem starr geradeaus gerichteten Profil des Soldaten, der in bolzgerader Haltung den Zug anführt. Der jäh in den Nacken zurückgeworfene Kopf der zweiten Frau begegnet sich mit dem vorwärts auf die Brust niedersinkenden Haupte Christi. — In Jesu Gestalt ist wohl etwas Erhabenes, Göttliches, woneben der Christus des Einzugs mehr nur wie ein schöner Jüngling erscheint, aber zugleich auch etwas Hinfälliges, das noch betont wird durch die jugendlich kräftige Erscheinung des nackten Mannes, der das Kreuz stützt. Von gewollt brutalem Effekt ist endlich die das Ganze abschließende Figur, der römische Offizier mit der in die Hüfte gestemmt Faust, der Vollstrecker des Urteils, eine Verkörperung der mitleidslosen heidnischen Staatsgewalt.

Dem Charakter der ganzen Szene entsprach es, daß der Künstler hier eine straffere Komposition wählte und eine strengere Symmetrie walten ließ als im andern Bild. Die Darstellung gewann so an Eindrücklichkeit, das echt Dramatische der einfachen großen Gegensätze konnte sich auswirken. Dem Geist des in der früheren Kunst unendlich oft behandelten Vorwurfs ist Altherr, ohne sich von großen Vorgängern beirren zu lassen, voll gerecht geworden. Es darf hervorgehoben werden, daß er zuerst die schwierigere Aufgabe angepackt und gelöst hat. Die „Kreuztragung“ ist das früher entstandene Bild.

Wie der Künstler dann das zweite Bild hinzufügte und mit dem ersten zu einer Einheit verschmolz, nicht nur durch den großen Gegensatz von hüben und drüben, sondern durch Kontrastmotive und Entsprechungen im einzelnen, das müssen wir uns noch kurz vergegenwärtigen. Es spannt sich ein Netz von Beziehungen über die beiden Bilder, dessen Fäden teils leicht auffindbar, teils feinerer, verborgener Art sind. Der vergleichende Blick entdeckt zuerst im großen, wie die vierergruppen je zu Beginn des Zuges einander gegenübergestellt sind, dort wie ein festlicher Chor wirkend, hier wie die Gestalten einer antiken Tragödie. Dann die Hauptfigur diesseits und jenseits. Das Vorwärtsdrängen des Zuges hier scheint uns stark betont durch die aus der Mitte verschobene Gestalt Christi, wenn wir dort den mit der schweren Kreuzeslast Beladenen genau in der Mitte des Feldes erblicken, wie stillgestellt durch die symmetrisch beidseits angebrachten Figuren. Sodann die eigentlichen Entsprechungen. Die auffallendste haben wir zwischen dem schlagenden Manne zur Rechten hinter Christus und dem Vorgebeugten im linken Bild. Fast Zug um Zug entsprechen sich da die Figuren im Gegenspiel, an derselben Stelle. Auch der aufrecht hinter dem Kreuz Stehende ist in der Haltung ganz ähnlich dem Jünger am selben Platz jenseits, und in freier Beziehung stehen gleichfalls zueinander die beiden Altfiguren je im letzten Felde, Rückenakt und Frontalfigur als Pendants. Zwei Hauptmotive finden sich beidseits, nur ausgetauscht in den Feldern. So entsprechen sich und kontrastieren zugleich die beiden am engsten in gemeinsamen Umriss gefassten Paare, die schreitenden Jünglinge links und die beidseits des Kreuzstamms stehenden Männer rechts. Vor beiden Gruppen finden wir die rückwärts greifende Geberde des Vordermannes. Stärker noch in die Augen fallend kehrt links und rechts das Motiv der ausgestreckten Arme mit den verschlungenen Händen wieder. — Es würde ermüden, diese Beziehungen hier auszuschöpfen. Der Leser möge sie selber am Originale weiter verfolgen. Die Summe aller dieser Dinge erst ergibt das, was man ein Kunstwerk nennt. Vom Beschauer verlangt ein solches Werk Vertiefung statt flüchtigen Betrachtens, damit sein Gehalt sich völlig erschließe.

Ein Wort muß noch gesagt werden über die Wirkung der Farben. Ein Doppelklang beherrscht beide Kompositionen, der feierliche Klang von Blau und Gold. Einheitlich blau stehen die Gewänder vor dem goldenen Grunde. Es hätte nahe gelegen, durch stärkere Buntheit besonders in den breiten Gewandflächen den Bildern besser die Vorherrschaft im ganzen Kircheninnern für das Auge zu sichern. Der Künstler hat darauf verzichtet und hat durch diese farbliche Zurückhaltung seiner Schöpfung den Ernst und die Weihe bewahrt, die ein lautes Farbenspiel gefährdet hätte. Das Blau wirkt allerdings etwas dunkel und matt, beinahe wie schwarz neben dem starken Gold. Es ist nicht das klare strahlende Blau wie etwa in Hodler'schen Bildern. Man empfindet deshalb das Einstreuen weißer Flecke, in der Binde des Mannes zu äußerst

links, in den Halsausschnitten der Männer und Frauen durch beide Bilder hin, als angenehme malerische Belebung, ebenso das Glitzern der Goldsäume an den Gewändern und Rüstungen, eine Bereicherung, die der Künstler noch im letzten Stadium der Arbeit, beim Einsetzen des Mosaiks in die Felder, beigefügt hat. Sehr schön steht zu dem Blau das satte Braun der Haare, das auch hier und da als Gegenfarbe in den Tiefen der Faltschatten wiederkehrt. Die Farbe der nackten Teile endlich erhält durch die Einwirkung des vielen Gold etwas schön Unwirkliches, von der natürlichen Fleischfarbe Entferntes, Unmaterielles, und das wirkt umso wohltuender und stilvoller, als im übrigen die nackten Formen stärker modelliert zwischen den flächigen Gewändern hervortreten und etwas Körperliches, Räumliches, die notwendige Tiefenwirkung in die sonst etwas flache Erscheinung der Bilder bringen.

Viele Details, die an sich etwas klein und spitz wirken, namentlich in den Gesichtern, aber auch in den Kleidern, den Rüstungen und Helmen der Krieger, fallen wohl bei längerer Betrachtung der Bilder auf und lassen erkennen, daß wir es mit einem Jugendwerk zu tun haben, und mit einem Werk, das nun schon mehr als zehn Jahre hinter unsrer Zeit zurückliegt. Der Künstler hat seitdem gelernt, das alles ganz anders zu meistern. Doch fügen sich schon hier solche kleinliche Beigaben derart ein, daß sie nicht störend bemerkbar werden, vielmehr mitgehen in dem großen Zuge des Ganzen, dessen fraglos sehr starker und ergreifender Wirkung sie keinen Abbruch tun.

Die Altherr'schen Mosaiken müssen den Wettstreit aushalten mit viel lauteren aufdringlichen Effekten, die sie an Ort und Stelle erst übertrumpfen und kaum zur Geltung kommen lassen. Erst allmählich vermögen sie sich, obwohl an bevorzugtem Platze, gegen ihre ganze Umgebung durchzusezzen. Schließlich werden sie aber für jeden Besucher siegreich bleiben, als das Wesentlichste und Wertvollste am ganzen Schmuck des Innern der Pauluskirche.

---

Ein weiteres Werk kirchlicher Kunst, das in letzter Zeit aus der Hand eines Basler Malers hervorgegangen ist, finden wir in der Kirche von Kleinhüningen. Es stammt von Hermann Meyer und steht in der Apsis des kleinen Gotteshauses, dessen ganze Neuausstattung, freilich in bescheidenem Rahmen, dem Künstler anvertraut war. — Hermann Meyer (geb. 1878) hat schon früher größere dekorative Aufträge für kirchliche Räume außerhalb Basels erledigt. Die Kartons der Glasgemälde für die Sanct-Gallischen Gemeinden Degersheim und Flawil waren seinerzeit in der Kunsthalle ausgestellt. In Kleinhüningen handelt es sich um ein einzelnes Bild als Bekrönung und Abschluß der einfachen Erneuerungsarbeiten.

Dargestellt ist Christus mit zwei Jüngern, einer Art Emmausmotiv in durchaus origineller Fassung. Christus steht nicht im Zentrum der Gruppe, sondern rechts von den beiden Jüngern, vom Beschauer aus zur Linken, ist aber hervorgehoben durch die lebhafte Sprache der Geberden. Der Blick wird ferner auf ihn gelenkt durch die gerundete weiße Wolke hinter ihm, die in regelmäßiger Form an Stelle eines Heiligen-scheins sein Haupt umgibt. Außerdem sind die beiden Jünger deutlich enger aneinander gerückt, während ein trennender Raum zwischen Christus und der Mittelfigur niedergeht, den nur die hinübergreifende Geberde Christi überbrückt.

Was hier Meyer erstrebt, gleich wie Altherr mit seinen Mosaiken, war das Einfügen und Anpassen des Bildes an seine architektonische Umgebung. Um dieses Ziel zu erreichen, ging er noch weiter als jener im Verzicht auf den ganzen komplizierten Formenapparat der naturalistischen Kunst und auf den Nuancenreichtum impressionistischer Malerei. Er gelangte so wenigstens in einzelnen Teilen seiner Komposition zu einer fast byzantischen Vereinfachung, wo man merkt, wie er sich an jene hohen Vorbilder hält, an die man auch vor gewissen Hodler'schen Figurenreihen wie dem „Blick ins Unendliche“ erinnert wird. Etwas von der schlagenden monumentalen Wirkung jener heiligen Figuren von Ravenna, die in langen steifen Mänteln, in gleicher Kopfhöhe eine neben der andern stehen, will hier wieder auflieben, in dem Schema der Komposition, dem Parallelismus der beiden äußeren Gestalten, in der Stilisierung der Gewänder, die säulenartig aufsteigen, wo man vom Bau der Falten reden kann. Auch das architektonisch wirksame Nebeneinander der Füße auf der gleichen Höhe gehört dazu, und nicht minder das Wegbleiben aller landschaftlichen Beigaben um die Männergruppe, das Reduzieren der umgebenden Natur auf eine möglichst einfache Formel von hell und dunkel. Es ist freilich in dem Emmausbilde nicht völlig zur Stileinheit im angestrebten Sinne gekommen. Und zwar sind es zunächst gerade die dem Künstler unentbehrlichen Elemente aus der freien Natur, welche die Störung verschuldet haben: die Wolken in der obren Bildhälfte, so sehr sie zum großen Flächenornament umgestaltet sind, haben noch zu viel behalten von der wirklichen Erscheinung solcher dunstiger Naturgebilde. Sie stehen schon dadurch in einem Widerstreit gegen den figürlichen Teil des Bildes, noch mehr aber durch die Unruhe ihrer völlig unsymmetrischen Verteilung. Diese ist zwar veranlaßt durch die Verschiebung des Schwergewichts unten nach der einen Seite, soll zugleich Hinweis und Ausgleich sein und steht in einem bestimmten Verhältnis zu den dunkelfarbigen Mantelflächen an den Figuren. Wir empfinden aber in der Gruppe unten doch stärker das formale und geistige Gleichgewicht, zwischen Christus und dem Manne rechts, dem nachdenkenden mit dem leise gesenkten Haupt und den gekreuzten Armen, der in seiner konzentrierten Haltung und geschlossener Silhouette ebenso intensiv wirkt und uns ebenso sehr fesselt wie die aktiveren Christusfigur mit der sprechenden Prediger-

geberde beider Hände. Diese beiden Gestalten sind einander als Pfeiler der Komposition und als Träger des geistigen Inhalts sozusagen gleichwertig.

Vermittelnd steht zwischen ihnen die dritte, eingeschobene, etwas zurückgenommene Figur. Sie vermittelt durch die Geberde, die Haltung der Hände, die, an sich eine Verlegenheitsgeste, hier im Zusammenhang der Gruppe ihren Sinn erhält, indem sie vom bewegten Christus zum stillen Jünger hinüber leitet. Ferner bringt ihre Kopfhaltung zu den beiden nach der gleichen Richtung gewandten Köpfen der Hauptfiguren den erwünschten Kontrast der Gegenrichtung. Es mag uns an dieser mittleren Figur auffallen, als störend im eben erörterten Sinne, daß sie sich in die rythmische Strenge der beiden andern nicht ganz einordnen will. Schon in der Stilisierung des Gewandes bleibt sie hinter ihnen zurück. Aber noch etwas anderes ist auffällig, da ihr Kopf gerade im Zentrum des Bildes steht: sie trägt am meisten individuelle Züge, so daß wir vermuten in ihr eine bestimmte Person dargestellt zu sehen. Etwas hiervon haben auch die beiden anderen Köpfe, namentlich im Vergleich zum stark Abstrakten, restlos in den Wandbildstil Übertragenen der Gewänder. Es gibt sich hierin der Porträtmaler zu erkennen, der unwillkürlich zur naturalistischen Gesichtsbelebung und zur Nuancierung des psychologischen Ausdrucks, auch bei einer andersgearteten Aufgabe, sich zurückgezogen fühlt.

Der Künstler würde uns wohl sagen, solche Elemente der Verlebendigung im Stilschema seien ihm unentbehrlich, und er habe sie so gewollt. Unsere eigene Be trachtung darf weiter ausgreifen und in diesen Dingen eine Unsicherheit sehen, die Zeichen einer Übergangszeit in der Kunst. Die ganze junge Generation steht mitten in der Arbeit, um zurückzugewinnen, was uns verloren gegangen ist, was in früheren glücklichen Kunstzeiten ein Selbstverständliches war, heute aber sozusagen neu entdeckt werden mußte. Nur ein ganz Großer wie Hodler vermochte in dieser Zeit sich zur vollen Reinheit des Stiles hindurchzuarbeiten.

---

Eine Schöpfung dieser aus dem Naturalismus heraus nach Stil suchenden Übergangszeit haben wir nun auch, diesmal auf offener Straße, nicht im geschlossenen Raum, am Haus zum Gold auf dem Marktplatz in dem Fresko von Numa Donzé. Dieser Künstler (geb. 1885) ist, wie bekannt, der Hauptpreisträger des ersten staatlichen Wettbewerbs. Es wird also bald ein zweites ähnliches Werk von seiner Hand an öffentlicher Stelle in Basel zu sehen sein. Das Fresko am Haus zum Gold bietet schon rein äußerlich ein besonderes Interesse als ein künstlerischer Niederschlag der Stimmungen aus der Kriegszeit. Es wurde ausgeführt im Frühjahr 1915, als es zur Sicherheit geworden war, daß das entsetzliche Völkerringen noch weiterdauern werde, als auch uns allen noch das Schlimmste drohte und von einem Tag auf den andern über uns hereinbrechen konnte. Aus dieser Atmosphäre drohenden Unheils heraus erwuchs der Gedanke zu der wirklich ausgeführten Komposition, während der Künstler vor Kriegsausbruch die Absicht gehabt hatte, ein ganz anderes Thema zu behandeln. Auf dieses — Salome und Johannes der Täufer — hat er heute bei dem staatlichen Auftrag zurückgegriffen. Zwischenhinein hatte er denselben Vorwurf im Tafelbilde zu bewältigen versucht. Es ist gut, wenn wir uns einmal bei einem konkreten Falle gegenwärtigen, wie lange sich ein Künstler auch heutzutage mit seinen Bildgedanken trägt, bevor sie endgültige Gestalt gewinnen.

In dem früheren Fresko, das uns hier allein beschäftigen kann — denn das zweite Werk ist eben erst im Entstehen begriffen, zur Zeit, da diese Zeilen in den Druck gehen — ist das Kriegsthema ganz zeitlos gefaßt, in einem allgemeinen Gewand der Vergangenheit, wobei das Hauptmotiv in der Mitte, Ritter, Tod und Jungfrau, als moderne Variante zu den alten Totentanzdarstellungen seine besondere lokale Selbstverständlichkeit gewinnt. Eingefaßt ist diese Hauptgruppe zur Linken von einem Gewühl kämpfender Männer, denen zur Rechten die zu Hause Harrenden, Weiber und Kinder, gegenüber geordnet sind.

Schon ein erster Blick auf die schmale Fassade zeigt uns, vor welche Schwierigkeit sich der Künstler bei Übernahme des Auftrags gestellt fand. Er ist dieser Schwierigkeit nicht ausgewichen auf dem leicht gangbaren Wege mehr ornamentaler Ausschmückung, sondern er hat die zu bemalende ungünstige, von drei Fenstern in enge und wirkliche Mauerstücke zerschnittene Wandfläche als einheitliches Bildfeld behandelt und mit einer zusammenhängenden Komposition ausgefüllt. Mit dem mittleren Teile dieser Komposition hat er sich dem gegebenen Raume eingefügt; die Seitenenteile dagegen wirken wie ein absichtliches sich hinwegsehen über die räumlichen Bindungen, ein temperamentvolles Rebellen gegen die unerträgliche Knappheit des verfügbaren Raumes.

Am schönsten in die Wandfläche eingeordnet, leicht ablesbar trotz dem komplizierten Bewegungsinhalt ist die Figur der knieenden jungen Frau in Abwehrstellung.

Gerade die bewegtesten Teile an ihr wie der zurückgedrehte Kopf, die Arme und Hände sind am überzeugendsten in die Fläche gebannt. Diese Gestalt entspricht völlig den strengen Forderungen des wiedererwachten Monumentalstiles und ist die stärkste, rein freskale Leistung innerhalb des Ganzen. — Ihr Partner, der gewappnete Ritter, ist auch sehr gut in das Wandstück zwischen zwei Fenstern eingefügt und mit der weiblichen Figur schön und wirkungsvoll zusammenkomponiert in Entsprechung und Kontrast formeller und geistiger Art. Doch ist der Künstler bei dieser Gestalt des Kriegers bereits von der strengen Wahrung der Fläche abgewichen, hat ihr eine Modellierung mit starken Schatten und Glanzlichtern gegeben und damit eine Tiefenwirkung erzielt, die etwas zu stark aus der Wand nach vorwärts und rückwärts hinausgreift. Das Interesse am Gegenständlichen, am Detail der Rüstung, hat zudem hier den Maler verführt, so daß diese Figur viel weniger als ihr Pendant aus der Naturstudie zum Bestandteil des Wandbildes umgeschaffen worden ist.

Die seitlichen Gruppen halten in ihrer Massigkeit einander das Gleichgewicht. Auf beiden Seiten nimmt das Gedränge nach oben zu und löst sich nach unten in ein ruhigeres Ausbreiten der Formen. Dem Inhalt nach sind diese Seitenteile als einander stark gegensätzlich erfunden. So ist es sehr eindrucksvoll, wie dem gefallenen Krieger links, dem mit dem Kopf nach unten breit hingestürzten, auf der anderen Seite genau die friedlich spielende Kindergruppe mit der Mutter entspricht, und wie als direktes Gegenüber zu dem weiblichen Schutzgeist zur Rechten, der seine Hände über das Haupt der jungen Frau hebt, jenseits die stärkste Brutalität des Kampfes erscheint im furchtbaren Ringen herkulischer Männer. Auf beiden Seiten, bei den enggedrängten Frauen wie bei den ineinander verschlungenen Ringern, hebt die Knappheit des Raumes noch die Wirkung. Aus dem Zwang ist ein Mittel zur Steigerung des Effekts geworden. Es tritt aber noch ein Weiteres hinzu, und damit wird dem Beschauer viel zugemutet. Bei diesen Seitengruppen ist es, als ob der Künstler sich habe rächen wollen für das Fehlen einer genügend breiten ruhigen Wandfläche, nach der seine Gebilde doch eigentlich verlangten, durch ein gewalttätiges Durchschneiden seiner Komposition auf allen Seiten. Es sieht fast so aus, als wären die anstoßenden Häuser zur Rechten und zur Linken nachträglich hinzugekommen und hätten die Komposition verstümmelt, so sehr verlangt man darnach, sie vollständiger zu sehen. Vielleicht noch fühlbarer als an den seitlichen Abschlüssen ist dies freilich bei der untern Begrenzungslinie, wo man es zumal auf der linken Seite schwer empfindet, wie der schöne Kopf der sterbenden Frau und das schmale Schulterstück abgeschnitten sind. Ähnlich verleihend wirkt es auch beim Fenster rechts, daß durch sein Einschneiden der eine Arm des segnenden weiblichen Genius an Schulter und Handgelenk wie abgesägt erscheint. Man fragt sich, ob solche Härten notwendig und unvermeidlich waren. Es ist jedenfalls charakteristisch für den Künstler, daß er sie uns aufzwingt. Allem voran

ging ihm sein Bestreben nach starker Lebendigkeit der Komposition, er wollte und mußte seiner Phantasie und seinem Temperament die Zügel schießen lassen, der schweren Ungunst der Raumverhältnisse zum Trotz. Er glaubte wohl auch durch Fülle der Figuren und durch ihr Zusammenballen am besten dem begrenzten Bildfeld, das er zu schmücken hatte, seine Bedeutung neben den breiten Flächen des anstoßenden Rathauses sichern zu können. Das unleugbar Barbarische des Eindrucks nahm er mit in Kauf, ebenso — bei den vielen Überschneidungen und Verkürzungen — einen Mangel an Übersichtlichkeit und formeller Klarheit, den er freilich noch verstärkt hat durch die sehr merklich verschiedenen Größenverhältnisse der Figuren untereinander. Zusammengehalten wird das Ganze aber wieder durch zwei Dinge: erstens durch die Farbe, durch das echt freskomäßige und doch reiche Kolorit, das ein hoher Vorzug des Bildes ist. Dann aber empfinden wir ein zweites beim Überblicken des ganzen Wandgemäldes: die Leidenschaftlichkeit, mit der sich der Künstler in seine Aufgabe versenkt, sich in den Gegenstand hineingelebt hat, und mit der er darum auch uns zu packen vermag. Über die Vielheit der Einzelteile hinweg wird so der enge Raum für uns voller Leben und drängender Bewegung, die von den Seiten gegen die Mitte heranwogt und gleichsam zurückprallt vor dem weißen Gespenst mit dem Totenkopf und den weit ausgreifenden Knochenhänden. Ein altherkömmliches Thema hat in Numa Donzés Bild eine neue persönliche Prägung erhalten. Vor allem aber ist daraus ein eindrucksvolles Denkmal des eben durchlebten Krieges im Zentrum unsrer Stadt geworden.

---

Wir haben bei jeder der bisher betrachteten figürlichen Kompositionen darauf hingewiesen, welche Bedingungen der Charakter des Wandbildes gestellt, inwiefern und wie weit der einzelne Künstler diese erfüllt hat. Dasselbe Problem finden wir wieder bei einem bescheideneren Vorwurf, einer landschaftlichen Komposition, dem dreiteiligen Gemälde, das Paul Burckhardt (geb. 1880) für die eine Längswand im Restaurationssaale des Bundesbahnhofes geschaffen hat. Seine Entstehung fällt ins Jahr 1909. — Einleuchtend ist hier im Mittelbild auf den ersten Blick die schöne Teilung der großen Fläche durch ein höchst einfaches Kompositionsschema. Fluß, Stadt und Himmel in drei großen Massen; das Gleitende des Stroms zum Festen, Kompakten der Stadt; die Häusermasse dunkel zusammengehalten, damit der Himmel darüber licht, strahlend werde. Den größten Raum nimmt der Fluß im Bilde ein, als der mächtig dahinflutende Strom, wie er bei hohem Wasserstand dem Betrachter des Stadtbildes erscheint. Sehr schön ist es, wie das Fließende des Rheins mit ganz diskreten Mitteln gegeben ist, wie das Spiel der Oberfläche, das bald Ziehende, bald sich Sammelnde, bald Strudel, bald langgezogene Wellen bildende, eingehend studiert ist und doch dem Eindruck der weit gedehnten, ruhig strömenden Masse sich unterordnet.

Das über dem Strom aufsteigende vielgestaltige Gewirr der Häuser ist zu einer großen flächigen Masse zusammengefaßt und so in nahe Beziehung zur Fläche des Rheins gebracht. Das unruhige Auf und Ab in den Umrisslinien der Dächer ist größtenteils unterdrückt, zu Gunsten des Haupteindrucks in der ganzen Silhouette, des plötzlichen Aufragens der beiden Münstertürme aus dem breit am Ufer hingelagerten Stadtbild. Um der gleichförmigen schweren dunklen Masse doch eine Gliederung zu geben und in die Fläche eine Tiefenwirkung zu bringen, läßt der Künstler ein paar typische Gebäudeprofile vom Licht getroffen werden, so das Museum und einige Häuser zu beiden Seiten des Münsters. Diese spärliche wohl berechnete Belebung durch das Aufleuchten einzelner Fronten ist äußerst wirksam. Noch stärker wirkt aber als belebendes Element für das Ganze das vereinzelte Detail unten auf dem Rhein, das querüber gleitende Schifflein, dessen Diagonale die Richtung des Flusses durchschneidet; eminent lebendig mit den Bewegungen der beiden Ruderer im Gegensatz zum Ruhenden, Stabilen der Häusermassen, betont es zugleich derart nachdrücklich die Tiefendimension, daß es genügt, um für unser Gefühl die ganze Stadt in den Hintergrund zu rücken.

Schön ist, wie der Künstler gewagt hat, die Stadtsilhouette zur Linken in die bekannte langgestreckte Hügellinie des Gempenstollens übergehen zu lassen, der obwohl vom wirklichen Standpunkt des Malers aus nicht sichtbar, mit in das Gesamtbild unserer von Höhenzügen umrahmten Stadt gehört und hier glücklich abschließend die Umrisslinie der Dächer aufnimmt. Er wird zugleich ein Element der Stimmung, ebenso wie die großen flachen Wolkenzüge am Himmel. Hochwasser, Föhn, tiefblaue Berge, grelle, kalte Beleuchtung; schwer, düster das Ganze. Daß der Künstler derart in einem Stimmungsbild das Wesen unserer Stadt mitgegeben hat, hat man ihm etwa schon verargen wollen. Man empfand es als nicht sehr einladend, gerade in einem Bahnhof, der das Eingangstor zur Stadt ist. Übrigens wird der düstere Charakter des Bildes sehr verstärkt durch die weißen Saalwände. Was dem Künstler selber wesentlicher schien als ein möglichst freundliches Porträt seiner Vaterstadt, das war, dem durch den Auftrag festgelegten Vorwurf des Basler Stadtbildes eine einfache und übersichtliche Formulierung zu geben und damit etwas zu schaffen, wo über den Trubel eines Bahnhofrestaurants hinweg das Auge ruhen und der Geist sich sammeln kann. Einfache Verhältnisse in der Aufteilung der Wand, Staffelung der Flächen, große klare Gegensätze, möglichste Zurückhaltung im Detail, Vereinfachung in der Farbe, das sind die Mittel, mit denen er dies im Hauptbilde erreicht hat.

Nun die Nebenbilder! Für das Schmalbild zur Rechten hat der Künstler die Partie mit der Martinskirche gewählt, also einen charakteristischen Ausschnitt aus der Stadtsilhouette, den zweiten Akzent neben der Münsterpartie, der sich in der Wirklichkeit dem Auge einprägt. Es fügt sich aber nicht unbedingt glücklich in das Ganze ein, nicht nur wegen der gegenüber der Mitte etwas verschobenen Pro-

portionen. Uns fehlt außerdem in diesem rechten Seitenbild ein Element des Abschlusses, ein Hinweis darauf, daß wir es hier mit einem Rahmenbild zu tun haben. Die Geschlossenheit des Mittelbildes wird eher durch dieses Zusatzstück etwas beeinträchtigt. Während man dort, in Erinnerung an das bekannte Gewirr des tatsächlichen Stadtbildes mit seinen zahllosen Häuschen und Giebeln, überrascht das große ruhige Zusammenfassen bewundert, das dem Künstler gelungen ist, löst sich dieser Eindruck hier wieder etwas auf, indem man viel mehr auf Einzeldarstellung von Gebäuden stößt und, statt das Abgewogene des Verhältnisses der drei Darstellungselemente Fluß, Stadt und Himmel zu empfinden wie dort, mehr das Gefühl hat, einfach den Tatbestand der Wirklichkeit abgemalt zu sehen, ein Stück Stadtvedute.

Eine sehr schöne, das Ganze bereichernde Einrahmung hat das Hauptbild dagegen zur Linken erhalten. Das seitliche Schmalstück links bildet zur Mitte ein Gegenstück im wahren Sinne des Wortes: gegen das Monumentale der Gesamtsilhouette, den großen Zug und das Kühle, Reservierte des Mittelbildes stellt er in einem Stückchen des alten Kleinbasels etwas Behagliches, Kleinbürglerliches, Enges und Abgeschlossenes, mit Sonnenschein, Baumschatten, spielenden Kindern; ein Stück warmes Leben. Dabei ist nichts von dem etwas Kleinlichen des Schmalbildes jenseits zu spüren. Alles ist breit und frei hingesezt. Und so wie die ausgezackten beweglichen Silhouetten der Baumkronen einen lebendigen Gegensatz zu den architektonisch strengen Linien des Mittelbildes ergeben, so ist auch die strenge Flächigkeit des letztern hier aufgehoben. Der knappe Ausschnitt darf sich nach hinten erweitern, die Baumallee und die neben ihr hergehenden Geländersteine über der Quaimauer vertiefen das kleine Bild. Solche perspektivische Mittel sind in der großen Komposition mit Bewußtsein vermieden; hier sind sie wohl berechtigt.

Bei mehrmaligem Studium der Bahnhofgemälde von Paul Burchardt konnten wir zugleich das Verhalten der heutigen Menschen zur künstlerischen Ausstattung eines Raumes, in dem sie verweilen, beobachten. Es verkehren in dem Saale bekanntlich fast ebenso viele Basler als Fremde. Raum einer von all den Gästen, die dort für längere oder kürzere Zeit unbeschäftigt an ihren Tischen saßen, erhob seine Augen zu den Wandgemälden. Mehrmals waren es Kinder, die auf die Bilder aufmerksam wurden, und von denen die Erwachsenen sich mußten darauf hinweisen lassen. Solche Beobachtungen waren uns eine neue Bestätigung dafür, wie stumpf unsere Sinne gegen künstlichere Eindrücke bleiben, wenn sie nicht durch Erziehung empfänglich gemacht werden, und wie sehr es also not tut, daß unser heutiges Geschlecht wieder lerne, Kunstwerke als das zu empfinden, was sie uns sein wollen, ein Schmuck unseres Daseins und eine Quelle der Freude für unser tägliches Leben.

Unsere Betrachtung galt bis dahin lauter Werken, die wohl von den jüngeren unter den heute lebenden Basler Künstlern geschaffen wurden, die aber doch einen wesentlich traditionellen Charakter tragen, sich von dem, was der Laie von früher her gewohnt ist, sich unter guter Malerei vorzustellen, in der äusseren Darstellungsweise nicht allzuweit entfernen, bei aller Befolgung der Gesetze des Wandbildes, die wir an ihnen nachgewiesen haben. Anders wird dies bei dem letzten Werk von der Hand eines jungen Baslers, das wir uns vorgenommen haben näher zu besprechen, den Fresken von Alfred Heinrich Pellegrini an der Vorderwand des St. Jakobskirchleins. Da wird der Abstand von allem Früheren grösser, es ist ein weiter Schritt getan vom Altgewohnten hinweg.

Der Ausführung dieser Malereien stellten sich denn auch erhebliche Schwierigkeiten entgegen, sie verzögerte sich vom Abschluss des Wettbewerbs zu Ende des Jahres 1914, da der Spruch des Preisgerichts für Pellegrini ausfiel, bis zum Sommer 1917. Bei dem mangelnden Kontakt zwischen unseren Gebildeten und der Kunst ihrer Zeit war ein starker Widerspruch gegen Pellegrinis Entwürfe zu erwarten, zumal da sie für eine Kirchenmauer bestimmt waren und gleich dem Schlöth'schen Denkmale der Verherrlichung des in Aller Gedächtnis lebenden Heldenkampfes von St. Jakob dienen sollten. Auch seit ihrer Enthüllung ist die Berechtigung dieser beiden Schlachtszenen von Pellegrini an ihrem Orte stets stark umstritten. Hier tritt also für uns zum Wunsche, auf ein Kunstwerk, das öffentlicher Besitz ist, nachdrücklich aufmerksam zu machen, ein Weiteres hinzu. Wir haben die Aufgabe, eine dem Beschauer neue und fremdartige Kunstweise zu erklären und zugleich Pellegrinis Fresken als einen dem künstlerischen Werte nach wie auch in der echt populären Fassung eines allbekannten historischen Themas würdigen Schmuck der St. Jakobskirche zu erweisen.

Zunächst ein Wort über den erzählerischen Inhalt der beiden Bilder. Pellegrini hat aus dem ganzen Verlauf des Kampfdramas zwei Momente herausgehoben, die Episode des Steinwurfs gegen den spottenden Ritter und dann den letzten Augenblick des Widerstandes vor dem brennenden Siechenhause. Die Wahl der Szenen bot ihm die Möglichkeit einer Beschränkung auf wenige Figuren, statt einer Vielheit von Männern und Pferden, eines übersichtlichen Kampfgewühls. Ähnlich wie Bildhauer Schlöth an seinem Denkmale nur vier einzelne Kriegerfiguren angebracht hat, als Vertreter der ganzen Heldenchar, so finden wir hier in beiden Kompositionen zusammen drei Eidgenossen und fünf Ritter. Das Verhältnis der Zahl deutet die Übermacht der Feinde an.

Was sich der Künstler mit dieser Einfachheit der Bildanlage gesichert hat, das ist das Hervortreten der Hauptfiguren, des vom Pferde stürzenden Ritters und des zusammenbrechenden Steinwerfers links, des Hirten mit der Fahne zur Rechten, die

in ihrem ganzen Umriss klar vor uns stehen, nirgends überschnitten und verdeckt, leicht vom Blick erfaßt werden und sich einprägen. Alm meistens ist dies der Fall bei der Gruppe zur Linken. Die Szene ist schon öfters dargestellt worden. Pellegrini hat sie in ganz eigener Weise neu erfunden. Burkard Münch, schon vom Stein getroffen, hat sein Pferd herumgerissen, zur Flucht, aber schon verliert er die Herrschaft über das bäumende Tier wie über seine eigenen Glieder und sinkt rückwärts aus dem Sattel. Auch der am Boden kauernde verwundete Eidgenosse, der den tödlichen Wurf getan hat, ist sehr momentan erfaßt, als eben nach Anspannung seiner letzten Kräfte wieder zurücksinkend, mit der noch geöffneten Hand, die den Stein entsandt hat. Sehr kühn ist die naive Deutlichkeit, mit der das Wurfgeschoss selbst, der blutbespritzte Stein, angebracht ist, als zurückprallend und im Herabfallen auf dem Leibe des Pferdes aufschlagend. Diese Einzelheit gemahnt an viele solche naive Züge bei alten Meistern und wirkt hier mit zum momentan Lebendigen des ganzen Vorgangs. Ergänzt wird die Gruppe durch den erschlagenen Ritter, der unter die Hufe des Pferdes hingeworfen, der Länge nach ausgestreckt starr daliegt, ein Bild des Todes. Die Hand im Eisenhandschuh, angeklammert an das Halsstück der Rüstung, deutet hin auf das Ersticken im engen Harnisch.

Solche draufische Züge häufen sich im reicher komponierten rechten Bilde, das in Anordnung und Anzahl der Figuren ein völlig freies Gegenstück zum andern bildet. So finden wir da einen toten Gewappneten an ein Mauerstück gelehnt. Sein Kopf ragt auf wie noch im Leben, da die Trümmer ihn am Umfallen hindern, und doch unheimlich steif neben den weichen Linien des betend verschiedenen Eidgenossen vor ihm. Dann der über die kantigen Steine rücklings niedergestürzte Ritter mit dem hintenüber gesunkenen noch vom Helm umschloßnen Kopf und der in einer letzten Abwehrbewegung erstarrten Hand. Etwas Ergreifendes hat auch der noch lebende, hinter dem stehenden Hirten kauernde Verwundete, dessen Gesichtszüge wir sehen, in dem hoffnungslosen Ankämpfen seines Lebensrestes gegen die Schwere des Panzers, die ihn niederzieht. Endlich der Hirte selbst mit der geretteten Fahne, dem der feindliche Speer noch zwischen den Rippen steckt. Dieser jugendliche Krieger, nur angetan mit dem vom vorangegangenen wilden Ringen zerrissenen Hirtenhemd, steht noch allein aufrecht, auch er todwund, die bis zuletzt verteidigte Fahne mit der Linken an sich pressend, während die Rechte noch einmal zum Streich ausholend über dem Haupt erhoben nun mit geöffneten Fingern wie zu einer fiebernden Triumphgebeude in die freie Luft greift. Nur einen Augenblick noch scheint er in seiner emporgerückten Haltung verharren zu können, schon glaubt man ihn schwanken und hinstürzen zu sehen zu den übrigen Gefallenen. In dieser die zweite Szene beherrschenden Gestalt hat der Künstler ein Symbol der Tat von St. Jakob vor uns hingestellt, die ein Sieg im Unterliegen gewesen. Dabei hat er sich nicht gescheut, den krafftesten der geschilderten

Einzelzüge, die das Furchtbare dieses Kampfes bis zum letzten Mann augenfällig machen sollen, gerade bei dieser Hauptfigur zu verwenden: die aus der tödlichen Wunde herausragende lange Stoßlanze.

Dieses echt Volkstümliche der Erfindung, das an die derb-draufsichen Kriegsdarstellungen unserer alten schweizer Maler erinnert, und die Übersichtlichkeit der ganzen Komposition mit ihren wenigen Figuren verleihen den Fresken Pellegrinis, die auf offenem Platz, an vielbegangener Straße zu alt und jung, zu Gebildeten und Uingebildeten sprechen sollen, eine Deutlichkeit und Eindrücklichkeit, die jedem Kinde zugänglich ist. Und wirklich haben — wie wir hier gleich beifügen wollen — auch in diesem Falle wieder von Anfang an die Kinder mit ihren unverbildeten Sinnen mehr Verständnis gezeigt als die Erwachsenen.

Zu dem Bestreben, nur die eigentliche Handlung in beiden Szenen sprechen zu lassen und für jedermann leicht fasslich zu machen, gehört es auch, daß in der äußereren Ausstattung alles wegbliet, was in der früheren Schlachtenmalerei als schmückendes Beiwerk eine große Rolle spielte: Helmbüsche, Wappenschilder, Einzelheiten von Rüstungen, Waffen, Pferdegeschirr. Durch das Einstreuen solcher unterhaltender Nebendinge hätte der Künstler vielen seine Bilder mundgerecht machen können. Er hat aber jede bloße Zutat unerbittlich verbannt. Ebenso spärlich sind die Angaben über den Schauplatz, auf dem die blutige Entscheidung sich abspielte. Da finden wir im ersten Bilde die Andeutung eines Hügelrückens mit der charakteristischen Einknickung, die der Gempenstollen mit seinem Felsabsturz am Gipfel aufweist, als ein Wahrzeichen unserer Gegend. Im Bilde rechts erkennen wir in den Steinblöcken vorn die Trümmer der Kirchhofsmauer, um welche der Kampf tobte, und im Dreieck des Dachfirsts haben wir eine Erinnerung an die Form der Schlachtkapelle. Das ist alles, was an Schilderung von Gebäuden oder Landschaft gegeben wird.

Alles bis jetzt Erwähnte ist leicht begreiflich und für jedermann annehmbar. Was ist denn nun aber das Seltsame, zum Widerspruch Reizende, das Moderne an diesen Wandgemälden, das sie von den früher betrachteten Werken unterscheidet? Wir können bei Beantwortung dieser Frage an das eben Gesagte anknüpfen. Mit der strengen Auswahl der darzustellenden Dinge geht in beiden Bildern Hand in Hand eine größere Rühnheit des Künstlers in der vereinfachenden Wiedergabe aller Formen, die er der Natur entnimmt und in seine Komposition überträgt. Er schaltet viel freier als die oben besprochenen Maler mit den Vorbildern der Wirklichkeit. In viel höherem Grade als jenen ist die Natur mit allem, was sie an tatsächlichen Formen enthält, für ihn nur Unterlage, nur Rohstoff, aus dem er auswählt, was seinen Bildzwecken dient, um damit etwas Eigenes, von ihm selbst Geformtes zu schaffen. Und hier versagt nun der Beschauer und weigert sich, dem Künstler zu folgen,

weil ihm noch die strikte Abhängigkeit vom wirklichen Aussehen der Dinge, die mögliche Naturtreue, das Vermächtnis der jüngstvergangenen Zeit, als unverbrüchliches Gesetz gilt.

Die neue Kunstweise, von der Pellegrinis Fresken ein Beispiel sind, stammt zwar nicht von gestern. Sie hat sich seit etwa fünfzig Jahren allmählich Bahn gebrochen, seit der Impressionismus eine Wiedergabe der Naturformen in ihrer Veränderung durch Luft, Licht, Bewegung, eine erhöhte Lebendigkeit durch Auflösung der starren geschlossenen Form gelehrt hat. Der Impressionismus ist nicht die einzige Quelle, aus der der neue Stil geschöpft hat. Die Impressionisten sind sogar, trotz aller befreienden Entdeckungen, in der Naturaufnahme stärker gefangen geblieben als alle Kunst des Mittelalters, die in der Malerei vor allem eine Kunst des Wandbildes gewesen ist, und bei der darum der heutige Künstler, wenn ähnliche Aufgaben an ihn herantreten, in erster Linie sich Rats erholt.

Statt weiter nach historischer Rechtfertigung einer uns ungewohnten Formensprache zu suchen, wollen wir uns vielmehr bemühen, die Notwendigkeit derselben für den Künstler an dem Orte, wo er sie angewandt hat, zu erkennen. — Zunächst einmal galt es für ihn, jede Illusion, jede Vortäuschung eines wirklichen Hergangs auszuschalten. Das Abbild der Lebewesen mußte in Distanz gebracht, hinweggehoben werden vom Leben selbst, das unmittelbar davor täglich sich hin und herbewegt. Ebenso durfte in der Landschaft keine Angleichung sein an die direkt anstoßende natürliche Umgebung. Schon die Mauerfläche verbot es nach der Überzeugung des Künstlers, Gebilde anzubringen, die mit wirklichen Pferden, Menschen, Häusern zu verwechseln gewesen wären. Seine Malerei sollte sich als schmückender Bestandteil restlos dem gegebenen architektonischen Ganzen einfügen und alles vermeiden, was die Vorstellung eines illusorischen Raumes, einer begrenzten Bühne hervorrufen könnte, die an Stelle der Mauer tritt, in sie einschneidet und sie durchlöchert. Im stärksten Gegensatz zu derartigen Wirkungen, wie wir sie bei naturalistischen Wandbildern des 19. Jahrhunderts häufig finden, suchen Pellegrinis Fresken den Charakter eines Wandschmucks aufs strengste zu wahren. Erstes Erfordernis hiefür ist, daß die Veränderung, welche alles Dargestellte bei der Übertragung aus der Natur auf die Wandfläche erfährt, eine einheitliche sei. Dieses oberste Stilprinzip, daß die verwendeten Naturformen alle gleichmäßig, im selben Grade an der Umformung teil haben, ist hier erfüllt: die Stilisierung ist durchgehend und umfaßt auch die Nebendinge wie Pferdesättel, Zügel, Steinrümmer, Flammen und Rauch, das Landschaftliche, den Erdboden. Dieser keineswegs selbstverständliche Vorzug der Bilder ermöglicht erst das Hervortreten künstlerischer Eigenschaften, denen wir uns nun noch zuwenden müssen. Es gilt, in die feineren Zusammenhänge der Komposition einzudringen.

Wir sagten, es sei eine neue Formensprache, die uns hier begegnet. Durch die Umformung unter der Hand des Künstlers sind die einzelnen Bildteile geschmeidig gemacht, ihrer natürlichen Gebundenheit entledigt und erst fähig geworden, zu einem neuen Ganzen nach dem Willen des Künstlers sich zusammenzufügen. Die Formen sprechen nicht mehr jede für sich, sie treten in Beziehungen zueinander, die nur einen neuen Reichtum des Bildes ausmachen, an Stelle aller weggefallenen äußerlichen Bereicherungen.

Wenn wir die beiden Bilder nach solchen Eigenschaften befragen, so werden wir zunächst unschwer gewisse große Kontrastwirkungen erkennen, die etwas Wesentliches innerhalb der Komposition bedeuten; so wie im Bilde links die wellige Schwingung im Körper des bäumenden Pferdes, die der Hügelzug unten aufnimmt und weiterführt, durchschnitten wird von der starren Geraden, die in entgegengesetzter Richtung diagonal durch das Bild geht, in der Gestalt des stürzenden Ritters. Dieser das Bild beherrschende Formenkontrast ist zugleich ein Kontrast von Bewegtheit und Starrheit; das wildgewordene steigende Pferd, das sich plötzlich der leitenden Hand des Reiters ledig fühlt, und der gleich einem gefällten Baum niedersinkende Ritter sind wie Leben und Tod einander entgegengesetzt. Im Bilde rechts ergibt einen ähnlichen, starken formellen Kontrast das scharfe Dreieck des Giebels, der unverfehrt noch aus den Flammen aufragt, zu den Windungen des gestürzten Pferdes direkt unter ihm.

Wenn wir weiter nach solchen Beziehungen fragen, so sind sehr wirksam gewisse Formengegensätze im Einzelnen, zunächst in den an sich formal stark ausgeprägten Dingen, wie den Rüstungen, deren einzelne Teile in ihrer bald eckigen und zugespitzten, bald gerundeten Form betont, unmittelbar aneinander stoßen. Diese Kontraste der Spalten und Ecken an Visieren, an Elbogen- und Kniestücken zu den Wölbungen der Helme, der Schulterstücke und den Rundungen der Arm- und Schenkelteile sind eines der Mittel, um die Erscheinung der Bilder lebendig und reich zu machen. In der gedrängteren Komposition zur Rechten haben wir ein gehäuftes Aneinanderstoßen solcher Linien- und Formenkontraste, wie in dem unmittelbaren Nebeneinander der Rundungen von Helmen und Rüstungsstücken mit den eckigen Mauerstücken und den sich kreuzenden Geraden der Speere und der Fahnenstange.

Diese verschiedenen Beobachtungen auf formalem Gebiet sollten unseren Blick nun schon etwas geschärft haben, so daß wir leicht ein weiteres Prinzip der Bildkomposition zu erkennen vermögen, das gerade in diesem zweiten Bilde sehr schön sich auswirkt: die Angleichung der Formen aneinander, ein Überleiten von der einen zur andern, ein ineinandergleiten derselben. So bildet der Arm des vorn ausgestreckten Eidgenossen, der Rücken des Pferdes, der Zügel und die Flammen miteinander eine

große Arabeske durch das Bild hin, ähnlich wie die große Schwingung im Bilde zur Linken. Dem ganzen welligen Formengefüge schließt sich auch die Gruppe der beiden Gefallenen rechts hinter dem stehenden Hirten ein. Dieser selbst dagegen bildet wieder mit der Fahne und den Mauertrümmern zusammen einen eigenen Formenkomplex von ausgesprochen geradlinigem Charakter: den gestreckten Gliedern mit dem scharfen Knick des Elbbogens im geschwungenen Arm und den Formen der Speere angenähert sind die Umrisse des Hirtenhemdes und die kantigen Fahnenzipfel. Dazu treten die Mauerlinien, die mit dem Schweizerkreuz zusammengehen. Wieder ist hier, wie bei dem andern Bilde, die Form als direktes Mittel des Ausdrucks dem Willen des Künstlers dienstbar. Das Starre des Liniengefüges betont für das Auge die unbeugsame Siegeszuversicht dieses leichten aufrechten Kämpfers.

Vielleicht erscheint diese Gestalt mit der Fahne doch etwas zu sehr getrennt von ihrer Umgebung, im scharfen Verlauf ihrer Silhouette, auch in der eingehenderen Körpermodellierung, die mit der Formenbehandlung des Übrigen in einen gewissen Gegensatz tritt. Auch die Fahne mit ihren sorgsam gelegten Falten hat neben dem Summarischen der übrigen Nebendinge etwas zu Gegenständlichem. Der Künstler hat diese Figur, außer im Karton, noch einmal in Originalgröße wiederholt; auch seine zeichnerischen Studien beweisen sein besonderes Interesse für dieselbe. Diese Vorliebe ist der Einheit der Bildwirkung etwas gefährlich geworden. Jedenfalls lässt sich aber das Gedrängte der Darstellung an dieser Stelle, also die ungleiche Füllung der Bildfelder, mit bestimmten Gründen rechtfertigen. Sie entspringt dem Gefühl des Künstlers für die ganze Situation des Gebäudes, an dem seine Fresken angebracht sind. Das Maßigere Gehäufte des Bildes rechts wirkt bewusst der Senkung des Terrains nach rechts hin entgegen, gibt wie ein Schwergewicht an jene Stelle, das sich für unser Gefühl dem Abhängigen entgegenstemmt. Außerdem geht es nach rechts ins Freie, die offene Landschaft beginnt, während zur Linken andere Gebäude sich an die Kirche anschließen. So soll die gedrängtere unübersichtlichere Art der Komposition zur Rechten unsere Aufmerksamkeit festhalten und am Abschweifen nach rechts über das Bildfeld hinaus verhindern. Auch solche Erwägungen sind dem modernen Künstler bei seinem Schaffen wichtig, wie seinen großen Vorgängern in früherer Zeit.

Endlich ist in dieser Szene zur Rechten auch durch das Sich-Kreuzen und Sich-Überschneiden von Formen eine erhöhte Lebendigkeit erzielt. Auf den ersten Blick soll man erkennen, daß auch inhaltlich das Hauptgewicht an dieser Stelle liegt. Es ist der letzte Augenblick des Endkampfes, wo über den Toten der letzte Überlebende steht, der sich bald zu ihnen betten wird. Mit dieser Schlusszene verbindet sich die Episode des Steinwurfs jenseits wie Schuld und Sühne, indem der Vertreter der Übermacht, die das Blutbad angerichtet hat, vom Schicksal ereilt wird.

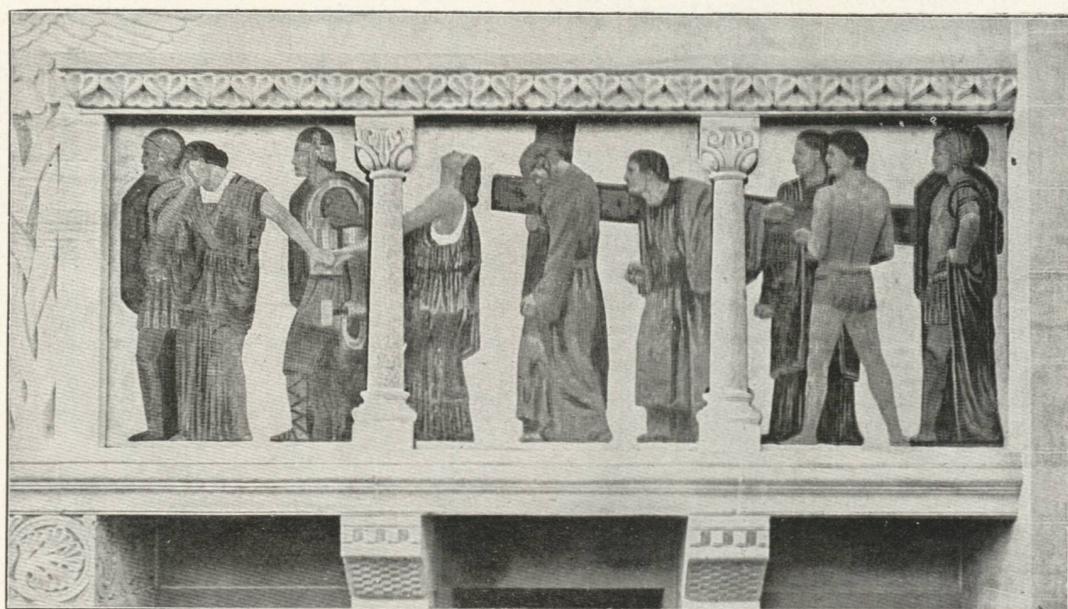
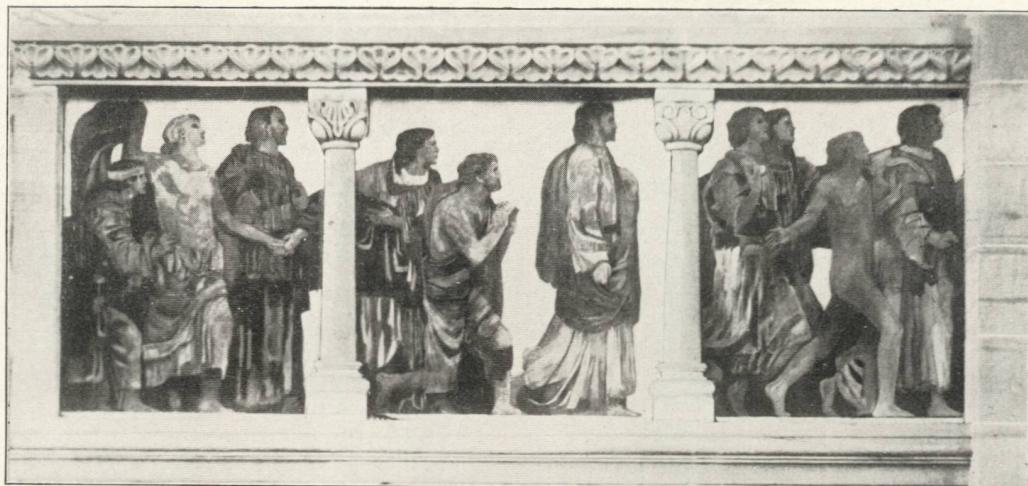
Zwei wichtige Eigenschaften dieser Fresken müssen noch erwähnt werden. Fast selbstverständlich ist dem neuen Stile wieder geworden das Flächige, Reliefartige des Wandbildes. Besonders deutlich ist diese Einordnung in die Fläche beim Bilde links, aber auch in der zweiten Szene sind sämtliche Figuren nahe dem Vordergrund möglichst in einer Bildebene angeordnet. Auch was der Künstler an Rundung der Einzelform durch Modellierung gibt, ist alles gleichsam nur Ansatz, Andeutung und schließt sich sofort wieder der Fläche an. Nur der Hirt mit der Fahne tritt, wie gesagt, etwas stärker heraus. In einzelnen Formen, wie den Körperhaft wirkenden Steinklößen vorn und den perspektivisch die Szene vertiefenden Mauerresten, ist dann wieder ein räumliches Element in die Komposition eingeführt.

Ein merkwürdiger und noch besonders zu erklärender Bestandteil der Pellegrini-schen Malerei sind die vielen weißen Flecke, die in die Formen und zwischen die Farben auf beiden Bildern sich einschieben. Sie sind im Originale noch sichtbarer und auffälliger als in jeder Abbildung. Dieses Freilassen farbloser Stellen über die Bildfläche hin ist ein kühnes Mittel des modernen Freskomalers, Luft und Licht zu versinnlichen, auch im Wandbilde einer Forderung gerecht zu werden, die der Impressionismus in die Kunst gebracht hat. Wir finden das hier von Pellegrini angewandte Mittel in der modernen Kunst auch mitunter im Tafelbild von stark dekorativer Haltung, so bei gewissen modernen Franzosen. Die Aufhellung eines Bildes durch solche nach dem rythmischen Gefühl des Künstlers verteilte farblose Flecke tritt an Stelle einer einheitlichen Lichtquelle, des Lichteinfalls von einer bestimmten Seite, der auch eines der unübertrebbaren Gesetze der naturalistischen Malerei gewesen ist. Es soll durch dieses Mittel auch dem stark Materiellen der Farbe entgegengewirkt und jedem Eindruck von wirklich an der Mauer aufgehängten farbigen Gegenständen vorgebeugt werden. Durch diese unbedeckten Teile des Freskogrundes verbinden sich zugleich die farbigen Partien für das Auge fester mit der hellen farblosen Mauer. Diese sehr günstige Wirkung, die sich einst an Hand der Kartons konstatieren ließ, ist freilich an der Kirche von St. Jakob durch die anders geartete Behandlung der an die Bilder anstoßenden Mauerflächen wieder zunichte gemacht worden.

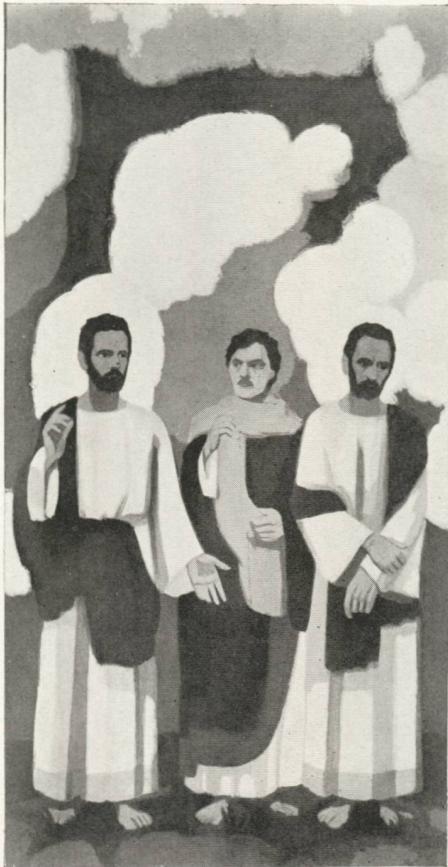
Wie unsere Ausführungen wohl dargetan haben dürften, handelt es sich bei den Fresken von St. Jakob nicht etwa um ein Erstlingswerk, um einen jugendlichen Versuch, der an ehrwürdiger Stätte besonders gewagt gewesen wäre. Der im Jahre 1881 geborene Künstler ist schon vor dem Kriege, der ihn zwang, in seine Vaterstadt zurückzukehren, mit mehreren ähnlichen Aufträgen in Deutschland betraut worden. Freilich ist Pellegrini im Vergleich mit den meisten seiner engeren Landsleute eine sehr bewegliche Künstlernatur — wie auch seine seitherigen Arbeiten bewiesen —, deren Schaffen zu verfolgen aber eben deshalb besonderen Reiz gewährt.

Schon in der kleinen Anzahl von Wandgemälden, vor denen wir bei unserem Gang in und um unsere Stadt Halt gemacht haben, spiegelt sich das vielgestaltige Bild der Kunst unserer Tage. Wenn wir heute gerade für das Wandbild eine neue Blüte erhoffen, so wird sie nicht erwachsen können aus den künstlerischen Anschaungen einer Zeit, die hinter uns liegt. Der Künstler wird aber anderseits bei seiner ganzen Tätigkeit des Anteils seiner Mitbürger nicht entbehren können. Um solchen Anteil zu wecken oder doch zu seiner Erweckung beizutragen, wurden diese Zeilen geschrieben. „Denn“ — wir schließen mit den Worten eines um Hebung des Kunstverständnisses hochverdienten Gelehrten — „schafft auch der Künstler die Kunst, so ist doch seine tatsächliche Leistung davon abhängig, ob an dem Ort, an dem er geboren ist und wirkt, der Wille der Bevölkerung ihn hebt und trägt.“

---



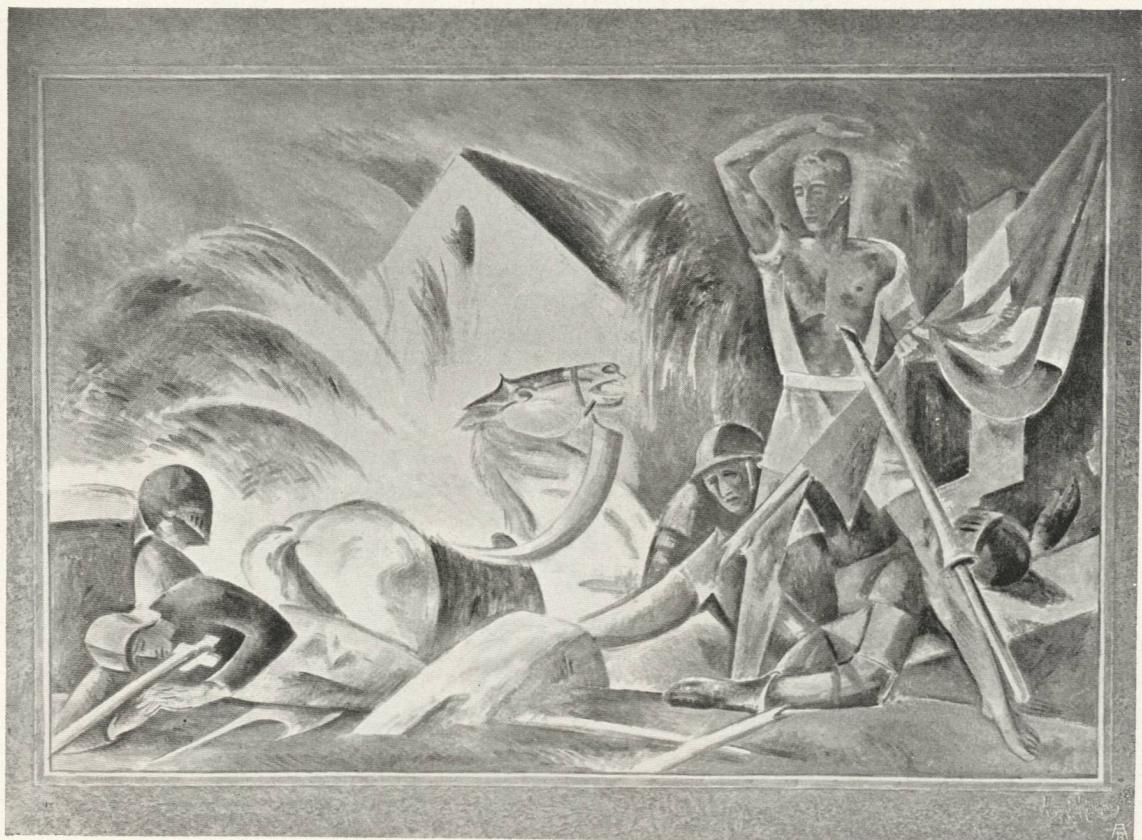
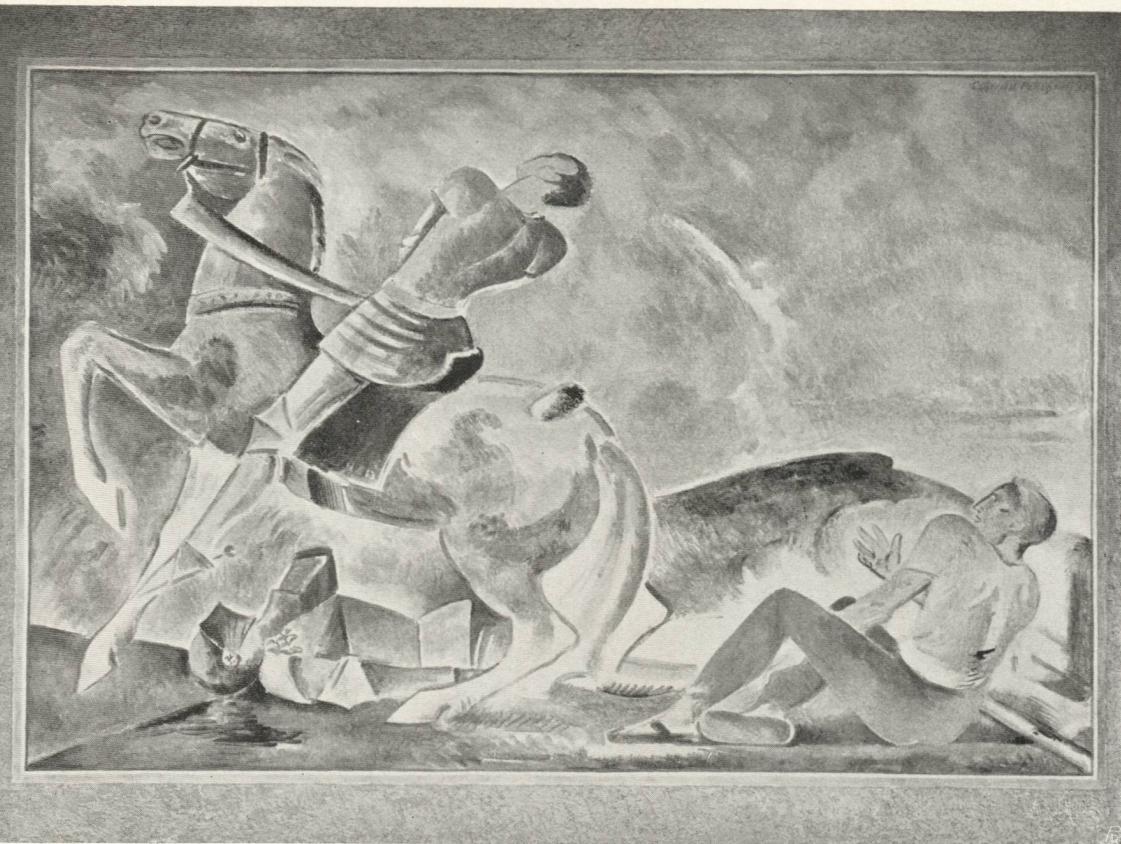
Heinrich Altherr, Mosaiken der Pauluskirche.



Hermann Meyer.  
Apsisbild in der Kirche von Kleinhüningen.



Numa Donzé, Fresko am Haus zum Gold.



A. G. Pellegrini, Fresken an der St. Jakobskirche.

### 3. Erzählungen und Darstellungen in bunter Reihenfolge.

- \*XLVII. 1869. (Meisner, Fr.) Schweizerische Feste im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert.
- \*XLVIII. 1870. (Wieland, Carl.) Die kriegerischen Ereignisse in der Schweiz von 1798—1799.
- \*XLIX. 1871. (Wieland, Carl.) Dasselbe. Zweiter Teil.
- \*L. 1872. (Vischer, W.) Eine Basler Bürger-Familie aus dem sechzehnten Jahrhundert.
- \*LL. 1873. (Vischer, W.) Das Kartäuser-Kloster und die Bürgerschaft von Basel.
- \*LII. 1874. (Heyne, M.) Über die mittelalterliche Sammlung zu Basel.
- \*LIII. 1875. (Stähelin, R.) Karl Rudolf Hagenbach.
- \*LIV. 1876. (Frey, Hans.) Die Staatsumwälzung des Kantons Basel im Jahre 1798.
- \*LV. 1877. (Frey, Hans.) Basel während der Helvetik. 1798—1803.
- \*LVI. 1878. (Wieland, Carl.) Basel während der Vermittlungszeit. 1803—1815.
- \*LVII. 1879. (Wieland, Carl.) Die vier Schweizerregimenter in Diensten Napoleons. 1813—1814.
- \*LVIII. 1880. (Burchardt, Albert.) Basel zur Zeit des dreißigjährigen Krieges. Erster Teil.
- \*LIX. 1881. (Burchardt, Albert.) Dasselbe. Zweiter Teil.
- \*LX. 1882. (Bernoulli, August.) Die Schlacht bei St. Jakob an der Birs.
- \*LXI. 1883. (Bernoulli, August.) Basel im Kriege mit Österreich. 1445—1449.
- LXII. 1884. (Probst, Emanuel.) Bonifacius Amerbach.
- \*LXIII. 1885. (Voos, Heinrich.) Wie Basel die Landschaft erwarb.
- LXIV. 1886. (Burchardt, Achilles.) Hans Holbein.
- LXV. 1887. (Burchardt-Biedermann, Th.) Helvetien unter den Römern.
- LXVI. 1888. (Birmann, M.) Die Einrichtungen deutscher Stämme auf dem Boden Helvetiens.
- LXVII. 1889. (Trog, Hans.) Die Schweiz vom Tode Karls des Großen bis zum Ende des burgundischen Reichs.
- LXVIII. 1890. (Burchardt, Albert.) Die Schweiz unter den salischen Kaisern.
- LXIX. 1891. (Bernoulli, August.) Die Entstehung des ewigen Bundes der Eidgenossen.
- LXX. 1892. (Thommen, Rudolf.) Geschichte der Eidgenossenschaft bis zum Eintritt Luzerns in den Bund. 1291—1332.
- LXXI. 1893. (Wadernagel, Rudolf.) Die Stadt Basel im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert.
- LXXII. 1894. (Fäh, Franz.) Johann Rudolf Wettstein. Ein Zeit- und Lebensbild. (Zur Säkularerinnerung.) Erster Teil.
- LXXIII. 1895. (Fäh, Franz.) Dasselbe. Zweiter Teil.
- LXXIV. 1896. (Socin, Adolf.) Basler Mundart und Basler Dichter.
- LXXV. 1897. (Huber, August.) Die Refugianten in Basel.
- LXXVI. 1898. (Bernoulli, August.) Basels Anteil am Burgunderkriege. Erster Teil.
- LXXVII. 1899. (Bernoulli, August.) Dasselbe. Zweiter Teil.
- LXXVIII. 1900. (Bernoulli, August.) Dasselbe. Dritter Teil.
- \*LXXIX. 1901. (Burchardt, Paul.) Basels Eintritt in den Schweizerbund. 1501.
- LXXX. 1902. (Holzach, Ferdinand.) Die Basler in den Hugenottenkriegen.
- LXXXI. 1903. (Buser, Hans.) Basel während der ersten Jahre der Mediation. 1803—1806.
- \*LXXXII. 1904. (Buser, Hans.) Basel in den Mediationsjahren. 1807—1813.
- LXXXIII. 1905. (Vischer, Wilhelm.) Basel in der Zeit der Restauration 1814—1830. I. Die Jahre 1814 und 1815.
- LXXXIV. 1906. (Vischer, Wilhelm.) Dasselbe II. Die Zeit von 1815—1830.
- \*LXXXV. 1907. (Bernoulli, August.) Basel in den Dreißigerwirren. Erster Teil.
- LXXXVI. 1908. (Bernoulli, August.) Dasselbe. Zweiter Teil.
- LXXXVII. 1909. (Bernoulli, August.) Dasselbe. Dritter Teil.
- LXXXVIII. 1910. (Bernoulli, August.) Dasselbe. Vierter Teil.
- LXXXIX. 1911. (Vischer, Wilhelm.) Die Basler Universität seit ihrer Gründung.
- LXXXX. 1912. (Burchardt, Paul.) Die Geschichte der Stadt Basel von der Trennung des Kantons bis zur neuen Bundesverfassung. 1833—1848.
- \*LXXXXI. 1913. (Burchardt, Paul.) Dasselbe. Zweiter Teil.
- \*LXXXXII. 1914. (Burchardt, Paul.) Dasselbe. Dritter Teil.
- LXXXXIII. 1915. (Barth, Paul.) Basler Bilder und Skizzen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.
- LXXXXIV. 1916. (Schaub, Emil.) Aus dem Leben des Basler Kaufmanns im 18. Jahrhundert.
- LXXXXV. 1917. (Burchardt, August.) Basler in fremden Diensten.
- LXXXXVI. 1918. (Kölner, Paul.) Die Basler Rheinschiffahrt.
- LXXXXVII. 1919. (Burchardt, August.) Bürgerschaft und Regiment im alten Basel.
- LXXXXVIII. 1920. (Jenny, Ernst.) Theodor Meyer-Merian. Ein Basler Literatur- und Kulturbild aus dem 19. Jahrhundert.

Druck von  
Emil Birkhäuser & Cie.  
Basel.