

Zeitschrift: Neujahrsblatt / Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen
Herausgeber: Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen
Band: 108 (1930)

Artikel: Basler Maler der Spätromantik : Böcklins Zeitgenossen und Nachfolger
Autor: Barth, Wilhelm
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006932>

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: 16.01.2026

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

d

BASLER MALER DER SPÄTROMANTIK

BOCKLINS ZEITGENOSSEN
UND NACHFOLGER

VON WILHELM BARTH

MIT 10 BILDERN IM TEXT, 2 VOLLSEITIGEN
BILDERN UND EINEM VIERFARBEN-DRUCK

108. NEUJAHRSBLATT

HERAUSGEGEBEN VON DER
GESELLSCHAFT ZUR BEFÖRDERUNG DES GUTEN UND GEMEINNÜTZIGEN

1930

IN KOMMISSION BEI HELBING & LICHTENHAHN, BASEL



BASLER MALER DER SPÄTROMANTIK

BOECKLINS ZEITGENOSSEN
UND NACHFOLGER

VON WILHELM BARTH

MIT 10 BILDERN IM TEXT, 2 VOLLSEITIGEN
BILDERN UND EINEM VIERFARBEN-DRUCK

108. NEUJAHRSBLATT

HERAUSGEGEBEN VON DER
GESELLSCHAFT ZUR BEFÖRDERUNG DES GUTEN UND GEMEINNÜTZIGEN

1930

IN KOMMISSION BEI HELBING & LICHTENHAHN, BASEL

BUCHDRUCKEREI WERNER-RIEHM, BASEL

Eine Wanderung durch das alte Basel ist für uns Bejahrtere immer mehr zu einem Spazierengehen des Gedächtnisses geworden. Es ergeht uns beinahe wie unseren Großvätern. Wir haben noch ein ganz anderes Stadtbild erlebt. Die Erinnerung daran ist manchmal so lebhaft, daß man an der und jener Ecke erstaunt stillesteht und wie aus einem Traume erwacht vor der heutigen Wirklichkeit. Mit allen den einst noch geschauten Häusern, die jetzt verschwunden sind, tauchen auch die Gestalten auf, die diese alten Straßen belebt haben. Man meint sie noch daherkommen und an sich vorüberschreiten zu sehen, wenn man sich in jene Zeit zurückdenkt. Es war eben früher ganz anders als heute, wenn man den Leuten begegnete. Man konnte noch stehen bleiben und ihnen nachsehen. Das tat man ausgiebig bei allen stadtbekannten Persönlichkeiten. Man zeigte sie den Kindern und nannte ihnen die Namen.

Wir Bübchen, die wir schon unermüdlich krikelten und die Farbstifte handhabten, ohne daß man noch daran dachte unsere Erzeugnisse aufzuheben und in Museen zu sammeln, wir spitzten die Ohren und sperrten die Augen auf, wenn uns der Name eines Künstlers genannt wurde. Von den Künstlern sprach man damals in den Familien halb mit Bewunderung, halb mit Scheu, mit Ausdrücken, als ob es sich um verbotene Dinge handelte. Das riß uns natürlich auf der Straße erst recht die Köpfe herum, so oft einer sichtbar wurde und unsern Weg kreuzte. Freilich kam das auch noch viel seltener vor als heute. Hans Sandreuter spricht einmal im Jahre 1893 davon, daß Basel sein halbes Duzend Künstler nicht ernähren könne. Es waren deren zwar schon einige mehr. Heute aber sind es weit über hundert.

In jene Jahre, von denen Sandreuters Tagebuch berichtet, und etwas weiter zurück möchten diese Blätter den Leser führen. Wenn man nachrechnet, wie kurz die Zeitspanne ist von damals bis heute, so mag man sich verwundern. Es scheint uns das schon viel entlegenere Vergangenheit zu sein, so viel ist seitdem geschehen und hat sich gewandelt, auch innerhalb unserer Mauern. Wer stellt sich noch jenes Basel vor, das doch viele von den heute Lebenden noch gesehen haben, die enge Freiestraße, den alten Marktplatz und den alten Fischmarkt, einen Stadtkern, der uns noch viel beredter von unserer Geschichte sprach, der in seiner Gesamtheit eine Sehenswürdigkeit, nahe zusammengehörend mit unseren alten Kunstschätzen, Einheimische und Fremde noch ganz anders als was heute steht, darauf vorbereitete, durch die steilen Gäßchen emporzusteigen zu Holbein und Conrad Witz? Es war das zentrale Quartier, das Herz unseres Gemeinwesens, das wir noch in der alten äußern Gestalt sahen und das inzwischen sozusagen vor unseren Augen Stück um Stück in Trümmer fiel und verschwand. Als jene Stadt unserer

Kindheit noch intakt dastand, wenn sie auch nicht mehr die Stadt unserer Großväter war, erblühte in ihr eine Kunst der Spätromantik in der Nachfolge eines Großen, den Basel der deutschen romantischen Kunst geschenkt hat, Arnold Böcklins. Ihn selber, dessen Wiege mitten im alten Stadtzentrum stand, ließ das Basel der Dreißiger- und Vierzigerjahre aufwachsen unter Eindrücken, die als Mahnung an die Vergänglichkeit aller Menschenwerke und als stärkste Anregung zur Rückschau in ferne Zeiten sich ihm einprägen mochten, tiefer als er wohl ahnte oder sich jemals bewußt wurde. Ein Anzeichen dafür haben wir in dem kleinen Bilde des Kreuzgangs aus dem St. Albankloster. Des noch ganz jugendlichen Malers Seele war mit dabei und half das Geheimnisvolle schaffen, das mehr ist als die rätselhaft meisterliche Wiedergabe des Lichtspiels auf Boden und Wänden durch den jungen Dilettanten. Den herangewachsenen Meister hat sein Wille wie sein Schicksal frühzeitig von den kleinen Stadtgeschicken losgelöst. Von Basel ist auch in seinen Bildern nichts mehr. Fern von seiner Vaterstadt brachte er seine späteren Jahre, die Jahre der Berühmtheit zu. Fern von ihr liegt er begraben. In unsere Kunst aber fiel sein Schatten bis in die Gegenwart. Der Freundeskreis um Carl Burckhardt stand in seinem Banne – wie nahe an Böcklin heran führt das eine Freundesbildnis von Hermann Meyer, das in der Septemberausstellung dieses Jahres in der Kunsthalle wieder aufgetaucht ist! –, und kürzlich noch haben die Jüngsten durch einen ihrer Wortführer uns verkündet, daß sie in ihm einen ihrer Ahnen verehren. Mit unmittelbarer Gewalt aber wirkte sein Genius auf diejenigen ein, die dem Menschen und dem Künstler noch im Leben nahe gewesen sind. Diesen Teil von Böcklin, was in seinen Schülern von ihm weiterlebte, hielt die Vaterstadt fest. Zugleich aber behauptete sie sich gegen den fernen Meister. Es ist als hätte Basel alles aufgeboten in Stadt und Land, den Geist innerhalb seiner Mauern und die Natur vor seinen Toren, um den ihm treu bleibenden Künstlern die Kräfte zu bieten zum Kampf um die Selbständigkeit. Es ist ein wechselndes Schauspiel, spannend zu verfolgen, wie dieser Kampf verlief.

„Ich bitte Dich, mich nicht mehr mit Böcklin zu vergleichen“, ruft Hans Sandreuter aus Rom seinem Bruder zu. Diese erboste Briefstelle, die uns ins Jahr 1884 führt, setzt ein pikantes Licht auf ein Stück Basler Kunstgeschichte. Es ist nicht leicht, Zeitgenosse und Nachfolger eines Großen zu sein, gar im nahen Verhältnis, das Schülerschaft oder Geburt und Stadtverband bedingen. Etwas von der Tragik solchen Loses hat jeder von den Künstlern verspürt, denen diese Blätter gewidmet sein sollen. Am wenigsten schwer hat Hans Sandreuter daran getragen. Er half sich mit kräftiger Abwehr gegen seine Mitbürger, wenn sie ihm lästig wurden mit dem Erinnern an sein Schülerverhältnis zu Böcklin. Im Grunde hatten da beide Teile Unrecht, jene mit der Anklage, er mit dem Protest. Sandreuter ist ein Schulbeispiel dafür, daß besondere Empfindlichkeit an diesem Punkte mehr beweist als

widerlegt. Sein Publikum und die damalige Kritik dagegen folgten dem Zwang einer heute noch nicht überwundenen Anschauung, die dem Künstler unserer Zeit viel Übles angetan hat, indem sie ihn in die Vereinsamung trieb, dem verhängnisvoll gesteigerten Begriff des Originalen, nach dem auch ein großer Mensch ohne Einfluß auf seine Mitmenschen dahingehen mußte. Wir müssen noch lernen hierüber anders zu denken, gerade der bildenden Kunst gegenüber. Sandreuter stand nie seinem Meister näher als gerade in den Werken der Zeit, aus der jenes Zornwort an den Bruder stammt. Den Beweis erbringt ein Bild, das stets zu seinen bedeutenden Schöpfungen zählen wird, das einst vom Kunstverein erworben, kürzlich in den Besitz des Staates überging, der „verlachte Pan“ vom Jahre 1883.

Auf den ersten Blick denkt man hier an Böcklin. Man mußte aber nicht die zahlreichen Nachahmer seiner Werke und ihre schwachen Erzeugnisse kennen, um bei Sandreuter von Nachahmung zu reden. Sein Bild ist stark. Es ist ein froher und kühner Griff in die Welt des Meisters, der dem reifgewordenen Schüler vollkommen gelang. Er handhabt mit Sicherheit, ja mit Verwegenheit die große Komposition, wie sie jener ihn gelehrt hatte. Das erste ist da, daß Figuren und Landschaft zusammengehen müssen, untrennbar, für den ganzen Sinn und die volle Wirkung des Bildes. Eine Selbstverständlichkeit, die aber in tausenden von Fällen sich nicht einstellt, mißglückt ist. Sandreuter bringt das zustande, obwohl er sich's nicht leicht gemacht, sondern fast zuviel gewagt hat. Die Figuren sind zur Hauptsache geworden, weit mehr als in früheren Bildern des Böcklinschülers, sind sogar gegenüber der umgebenden Natur in die höchste erträgliche Größe gesteigert und ganz in den Vordergrund gestellt. Das Mißverhältnis der beiden Bildhälften, der linken zur rechten, springt dadurch in die Augen, es gehört wesentlich mit zum Wiß des Bildes, ist das Führende unter allen den Elementen, die das Thema augenfällig machen. Die Landschaft muß da sofort mitleiden. Die geschlossene Gruppe der eng aneinandergerückten Frauen ist fast bis zur Brusthöhe eingeschlossen vom Terrain, während die isolierte Pansfigur bis zu den Hüften herab sich aus dem dunklen Boden löst und ihren ausgezackten Umriss von der hellen Luft abhebt. Auf der Seite der Frauen reißen dafür die vielen Helligkeiten das Kompakte des hochsteigenden Wiesenplanes wieder auf, lockern überhaupt die Schwere auch in der dichten Gruppe selbst. Die reichen Farben der Kleider, die das Zarte der Fleischtöne heben, betonen zugleich den Gegensatz städtischen Puges und heller Frauenhaut zum nackten braunen Körper und den Bocksbeinen des Waldmenschen. Der erste Blick ergreift so die groteske Fröhlichkeit der Szene. Sie wird noch Zug um Zug verstärkt, aber behutsam, mit einer Überlegung, die das im großen Bild Erträgliche bedenkt. Das bekundet den sichern Geschmack des jungen Malers und stellt ihn uns doppelt hoch, wenn wir einen Augenblick uns der Flut von Geschmacklosigkeiten erinnern, mit denen seine Zeit uns über-

schwemmt hat. So hält Sandreuter die Lachgrimassen der Frauengesichter in bestimmten Grenzen. Bewußt fügt er dazu die schöne Belebung durch die Verschiedenheiten der Kopfhaltung im Neigen und Hintenüberlegen. Das ist auch sonst nicht bloße müßige Bereicherung. Das Drehen und Zurückwerfen der Köpfe, zusammen mit der Annäherung der Gruppe an den Rahmen sowohl unten wie rechts, verstärkt den Eindruck der Bewegung, des Vorwärtsschreitens und damit des im Vorbeigehen hingeworfenen Spottes. Der Pan bleibt mehr in der Mitte, scheint wie stillgestellt im begonnenen Spiel und Tanz durch das höhrende Geschrei, das plötzlich den Gesang der Mädchen ablöst. Ihre gespreizten Finger, die wehenden Haare und losen Bänder, die feinbeschuhten Füßchen scheinen mit zu höhnen, es spotten mit die ausgeschnittenen Umrisse der Zypressen und die gegen den Pan herabhüpfende Terrainlinie, nicht minder die weißen Lichter zwischen den grauen Wolkenbänken oben am Himmel und das Stücklein Blau, das mittendrin auftaucht. Das ist wie ein Echo des Frauenlachs. Man kann vor dem Original leicht die Probe machen, wieviel das Bild an Stimmung durch ein einheitliches Blau oder eine durchgehende Wolkigkeit des Himmels einbüßen würde. Dieser ganze Luftraum ist noch in mehrfacher Hinsicht von Wichtigkeit im Bilde. Das Wolkengewoge über und hinter dem Pan füllt eine Leere, hält dem großen Stück Terrain zur Rechten das Gegengewicht. Die mächtigen horizontalen Wolkenstreifen bringen die notwendige Beruhigung zur unruhigen Bewegtheit der Einzelheiten in Figuren und Landschaft. Endlich und nicht zuletzt wird durch das hintereinandergeschobene Gewölk, das sich zum Horizont senkt, der Eindruck der Tiefe erweckt. Der Himmel wölbt sich der Ferne zu. Auch auf der Erde haben wir eine ähnliche Wirkung, die der andern antwortet, in der Reihe der Zypressen, die sich rasch verkürzen, in den Boden sinken und so für unsere Phantasie zu dem nach vorn absteigenden Wiesenhang auch die uns unsichtbare Senkung nach rückwärts andeutend ergänzen. So dehnt sich oben und unten der Raum, umfaßt die vorn am Bildrand nahe dem Beschauer gehaltenen Figuren und nimmt sie in sich zurück. Dabei ist doch ihre reliefartige Wirkung nach des Künstlers Absicht gewahrt. Ein letzter Blick auf das Bild läßt uns noch das unmittelbar Lebendige der Erfindung erkennen. Erst hat etwas Furcht vor dem seltsamen Naturgeschöpf die Frauen so nahe zusammengedrängt. Das Gefühl der Mehrzahl schafft ihnen Mut wie einer Gruppe von Schulmädchen gegenüber einem bösen Buben. Wie später ein Hodler seinem „Auserwählten“ ein einfaches, oft sich wiederholendes Begebnis aus dem täglichen Leben zu Grunde legte, so hier Sandreuter seinem „verlachten Pan“.

Wir haben das Bild so ausführlich auch mit Worten dem Leser vor Augen gestellt, einmal weil es uns selber besonders vertraut ist, weil uns oft daraus ein fröhlicher Klang in die Tagesarbeit hineintönte, als es noch unter unserer Obhut war in der Sammlung des Kunstvereins. Namentlich aber war an diesem Beispiel



am besten zu zeigen, wieviel Selbständigkeit, eigene schöpferische Arbeit dazu gehörte, ein Kunstwerk hervorzubringen, auch wo Sandreuter auf den Wegen seines Meisters wandelte. Nie hat übrigens diese immer wieder aufgerührte Frage der Abhängigkeit sich trennend zwischen beide zu schieben vermocht. Hans Sandreuters Beziehungen zu seinem großen Lehrer trübte die Meinung der Leute nicht. Es ist ein Ruhmestitel für den jüngeren Künstler, die lebenslange Treue, die er dem Vorgänger und Vorbild bewahrte, von der ersten Begeisterung des Lithographenlehrlings für die eben im Basler Museum eingetroffene, wegen „Unfertigkeit“ hoch oben an eine Wand gehängte „Jagd der Diana“ bis zu den Ausrufen höchster Bewunderung vor den in San Domenico erblickten Spätwerken wie dem großen „Krieg“, im Tagebuch von 1897. Freilich ist keiner der Jüngeren Böcklin näher getreten als Sandreuter. Der Meister hing an ihm und hat ihm das stets aufs neue bewiesen. Schon in München unterstützte er an der Akademie in persönlicher Bemühung den jungen Basler, den es auch „auf diese Klippe geführt“ hatte, und ließ ihn 1873 bei sich im Atelier arbeiten. Als ihm Sandreuter nach Florenz gefolgt war, wurde er dort als Hausgenosse und gewissermaßen als Familienmitglied gehalten. Im Zimmer des Sohnes Arnold durfte er malen, solange er keine eigene Unterkunft gefunden. Frau Angela pflegte den Kranken eigenhändig im Frühjahr 1875, und dem im Herbst aus dem Tessin zurückkehrenden Schüler wird in einem Seitengebäude der Böcklinschen Wohnung Atelier und Bett unentgeltlich hergerichtet. Wichtiger noch als viele solche Beweise rein menschlicher Zuneigung, die er erfuhr, war für Sandreuter die hohe Schätzung seiner künstlerischen Fähigkeiten, die ihm schon frühzeitig zuteil wurde. Nicht nur ver-

wandte sich der Meister energisch für den Schüler in Basel. Dieser spricht in einem Briefe von 1878 von der Absicht Böcklins, ihn als Gehilfen bei einem Freskenauftrage für Wien beizuziehen. Das war schon vor diesem Jahre gewesen. Jetzt handelte es sich um Ähnliches für Berlin, und Sandreuter jubelt über diese Aussicht. Beidemal aber war es nur, wie er selber sagt, „ein schöner Traum“ für ihn wie für Böcklin. Und nicht viel besser ging anfangs der Achzigerjahre ein dritter Auftrag aus, für das Museum von Breslau, wo Sandreuter sich gefreut hatte mit Hand anlegen zu dürfen. So verknüpfte sich sein eigenes Geschick wiederholt mit den künstlerischen Schicksalen des Meisters. In anderer Weise war das in späteren Jahren wieder der Fall. Der Fürsprache Böcklins verdankte Sandreuter den Auftrag der Wandbilder für den Kursaal in Baden, verdankte er es auch, daß man in Basel ernsthaft daran dachte, die oberen Wände der Museumstreppe von ihm bemalen zu lassen. Er schuf Entwürfe, zur Ausführung ist es nicht gekommen. Endlich erhielt er eine höchste Vertrauensbezeugung, als Böcklin ihn im Jahre 1899 als denjenigen bezeichnete, dem die Wiederherstellung seiner eigenen beschädigten Museumsfresken übertragen werden solle. Sandreuter hat aber nicht daran gerührt.

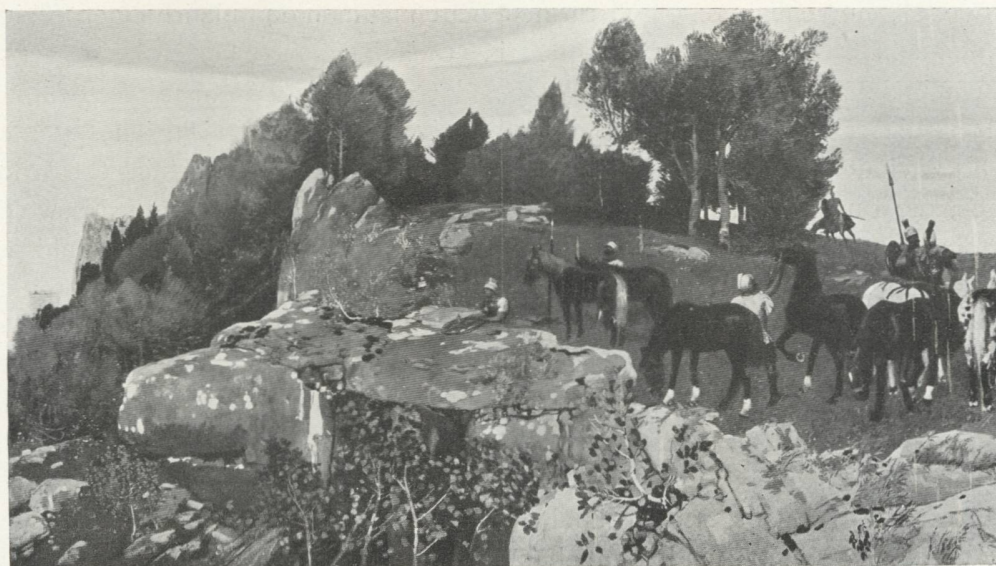
Das ganze Verhältnis zwischen beiden führt auch in Zeiten zurück, die nicht mehr sind. Wo heutzutage Schülerkreise um Künstler sich bildeten, hat man anderes vernommen. Sandreuter war zwar nicht ohne Kritik gegen Böcklin. Wie er einmal den „Gotenzug“ widersieht, nennt er ihn „dasjenige Bild, welches ich am wenigsten als gelungen erachte“ — ein Urteil, dem wir keineswegs beipflichten. Im ganzen aber stand ihm Böcklin so hoch, daß er ihm Maßstab war für alles, was er sah; ob es in München oder in Paris war, galt ihm gleich. Und so blieb er in seiner Einstellung zu anderen künstlerischen Richtungen, auch als er in seinem Schaffen ganz ein Eigener geworden war und seine Kunst ihre Wurzeln in die heimische Erde gesenkt hatte. Seiner Verehrung für den großen Lehrer, die ihn selber ehrt, durfte er ein letztes Mal künstlerischen Ausdruck geben und ein schönes Zeugnis setzen in der Zeichnung zur Jubiläumsmedaille von 1897. Sandreuter war nicht Porträtmaler. Zwar gibt es eine Anzahl Bildnisse von ihm, namentlich treffliche Selbstbildnisse. Böcklin hat er nie gemalt. Er muß das irgendwie als Versäumnis empfunden haben. Daher rührt vielleicht die Heftigkeit seiner Kritik an der Hildebrandschen Büste, als er ihr an der Weltausstellung von 1900 in Paris begegnete. Es ist, als hätte er ein Bild des Meisters in sich getragen, an das eine fremde Hand gröblich gerührt. Für die Vorstudien zur Medaille reiste Sandreuter nach Florenz. Die Besuche in San Domenico schildert er ausführlich im Tagebuch. Es war das letzte Wiedersehen, denn Böcklin ist nicht mehr in Basel gewesen nach dem kurzen Aufenthalt im Sommer 1896, und Sandreuter kam nicht mehr nach Italien. Wie er da während der Sitzungen die vertrauten ehrwürdigen Züge vor sich sah, mag ihm eine Ähnlichkeit wieder aufgefallen sein, die er in

seinen erst später, im Jahre 1901 aufgezeichneten „Erinnerungen“ erwähnt. Die erste Verbindung zwischen ihm und Böcklin hat das alte Basel, die einstige enge Freiestraße hergestellt. Dort wohnten seine Eltern. Sie sandten den Knaben oft in den Metzgerladen gegenüber, wo ihn Frau Baudroi bediente, eine Tante Böcklins, die dem großen Maler auffallend glich. Als Sandreuter dann in München Böcklin zum ersten Male sah, war er betroffen davon, ein ihm längst bekanntes Gesicht zu erblicken, in dessen Nähe sich der junge Fremdling sofort heimisch fühlte, aber erst auf dem Heimweg vom Atelier des Meisters wurde die Kindheitserinnerung wach und erklärte ihm das Rätsel.

Man darf wohl Sandreuters Liebe zu Böcklin als etwas Schönes und menschlich Edles noch einmal betonen. Denn des Vorgängers Größe warf einen schweren Schatten auf seinen Weg. Zwar in einer für seinen künstlerischen Charakter wichtigen Hinsicht war er eigentlich immer selbständig. Sein Sinn war von früh an neben allen romantischen Neigungen stets auf die Wirklichkeiten der Natur gerichtet. Das beweisen schon Münchner Landschaftstudien und dann solche der Pariser Zeit. Namentlich aber haben die heimatlichen Formen sich dem Gedächtnis des Landschaftsmalers fest eingeprägt. Auch in freien Kompositionen wie dem „trinkenden jungen Pan“ von 1875 aus Florenz oder dem „Elias mit den Raben“ von 1878 aus Paris meinen wir viel mehr als fremde Natur die heimischen Bächlein und Felsblöcke, die heimischen Birken, versteckte Jurawinkel aus unsrer Nähe wiederzuerkennen. Völlig in die nordische Natur und in unsere Gegend hinein, daß man den Ort jeweilen benennen könnte, erfindet Sandreuter dann Stoffe wie den Überfall auf den Botenwagen, die durch tiefen Schnee stapfende bunte Landsknechteschar, beide Bilder von 1886, und die „Römische Hochwacht“ von 1891. Auf Wegen, auf denen man oft geschritten, begegnet man da plötzlich einer farbigen Vergangenheit. Sie überrascht doppelt in Verbindung mit einer Naturfrische, die uns unmittelbar in das wohlbekannte Gelände versetzt, und darin nicht zuletzt liegt ein Reiz dieser Bilder, ihre echt Sandreuter'sche Note. Es ist nicht jenes wunderherrliche Wiedererwachen von Knabenträumen, das um ähnliche Böcklin'sche Schöpfungen, die Burg mit den roten Reitern, die Brücke mit dem Kampf des weißen und des schwarzen Ritters, seinen Zauber webt. Aber es ist doch Romantik und Künstlertraum, von naiver und fröhlicher, herzerfreuend unbeschwerter, ungrüblerischer Art, hervorgewachsen aus der Zeit der Künstlerfeste mit ihrem Aufwand an historischen Kostümen, der den jungen Maler schon in München umrauschte, und der großen Festspiele, die auch in Basel vermochten eine ganze Bevölkerung aus der alltäglichen Nüchternheit zu befreien, an deren einem wenigstens Sandreuter sehr aktiven Anteil genommen hat. Das drängte ihn zur Verwendung im Bilde. Er schuf damit eine Abart der übel berufenen Historienmalerei, die dem Leben die Anregung verdankte und vom Leben unvergleichlich mehr mitbrachte als jene.

Die „Römische Hochwacht“, die wir hier abbilden, ist im Jahre der Vereinigungsfeier entstanden. Man könnte glauben, der Künstler habe eben auf der Festspielwiese hinter der Bühne, wo das Liebeslied der rheinischen Hero erklang, die Römer mit ihren Pferden warten sehen und sei dann mitten aus dem Trubel hinausgewandert bis zu den ersten Jurahöhen, wohin das bunte Bild ihn begleitete. Basel trug ihm aber auch sonst genug Römisches zu, was ihn anregen mochte, authentischer Art, vom Theater in Augst und seinen Funden her, die eben damals viel von sich reden machten, überhaupt als Zeugen unsrer Verbindung mit dem klassischen Altertum einen der ständigen Gesprächsstoffe bildeten in den Kreisen, in denen auch Sandreuter verkehrte. Und auch die militärische Gegenwart hat ihren Anteil an dem Bilde. Pferde auf Bergkuppen, Berittene auf Felspfaden war er gewohnt zu sehen, als Freund der Truppenzusammenzüge, denen er mit dem Skizzenbuch in der Hand zu folgen liebte, und die ihm oft solche Kavalleriehalte, wie er hier einen schildert, vor Augen führen mußten. Das alles gab ihm in Landschaft und Figuren eine Frische des Lebens, die man jedesmal neu verspürt, so oft man sein Bild erblickt.

Wie weit freilich jene Zeit mit ihrer ausgesprochenen Vorliebe für historische Maskeraden schon hinter uns liegt, zeigte sich vor einigen Jahren beim ersten Versuch, die Sitte der Künstlerfeste zu erneuern. Da wurde bei der Vorberatung der Vorschlag gemacht, Künstler und Gäste sollten aussehen wie aus den Bildern der Kunstsammlung herabgestiegen; das Museum sollte am Festabend lebendig werden, von Holbein bis Buchser. Der Vorschlag wurde von mitleidigem Lächeln empfangen und war sofort abgetan. Von den Renaissance-Herolden und den



Rubens'schen Kavalieren, mit deren Puffärmeln und wallenden Federbüschen nicht nur massenhaft Diplome und Bankettkarten, sondern auch die Wände sämtlicher Wirtsstuben und im dauerhaften Material von Marmor und Bronze Straßen und Plätze verziert wurden, davon fing man schon in Sandreuters Tagen an genug zu bekommen. Diese Romantik verflog endgültig, bevor noch die ersten Automobile kamen. Aber der Künstler ist an keine Moden einer Zeit gebunden, seien sie Geseß oder Verbot, wenn das stark genug ist, was er ihnen entgegenstellt. Sandreuter zwingt auch uns mitunter noch zu seinen kostümierten Menschen hin, weil er selber einst eine echte Malerfreude an ihnen hatte. Auch wo die Gefahr ihm nahe war, verkleidete Statisten zu schaffen, da hat er sie beschworen. Das empfinden wir immer wieder, wenn wir die in guter Laune und mit bravourösem Können hingeworfenen Wandbilder des Schmiedenzunftsaales uns ansehen, oder gar die Entwürfe dazu. Darunter sind von den köstlichsten Dingen, die überhaupt aus seiner Hand hervorgingen, so eine der Doppelkompositionen, wo er links das Ausgelassene des Ballspiels gibt und im Gegensatz dazu das langsame Vorwärtsschreiten von Singenden, in der Mitte als Ruhepunkt einen spielenden Geiger mit festem Stand. Kein Mensch denkt da mehr an Kostümstudien, man bewundert das Ausgewogene der Gruppierung, man freut sich des lebhaft bewegten Strichs und freut sich der Farbflecke, die mit Bewegung geben zwischen den Konturen. Vom Temperamentvollen und Glücklichen der ersten Erfindung ist viel in die Ausführung übergegangen, mehr als man beim ersten Erblicken des ganzen Wand Schmuckes glaubt. Der Schmiedenzunftsaal ist eine Sehenswürdigkeit von Basel, die nur zu wenig bekannt ist. Etwa gleichzeitig entstand der Sgraffito-Schmuck am Hause des Bruders in der Sevogelstraße. Sandreuter hat sich um handwerkliche Solidität besonders bemüht, wie er auf den ersten Seiten seines Tagebuchs schildert. Er hat aber in unserem Klima der Vergänglichkeit nicht vorbeugen können. Kürzlich mußte eine Auffrischung durch einen jüngern Künstler erfolgen, und die Witterungsunbilden haben ihr Zerstörungswerk bereits wieder begonnen. Glücklicherweise sind die Originalentwürfe in Ausführungsgröße erhalten, als Zeugnisse einer zeichnerischen Meisterschaft, vor der nun vollends alle Einwände gegen historische Trachten verstummen. Wer fragt nach dem Klassizismus der Gewänder?! Man bewundert das hohe Können, diese beiden frei und leicht bewegten Gestalten, die unser Titelblatt wiedergibt, lebensgroß in das schmale Hochformat einzufügen, das der verfügbare Raum am Vorbau gegen die Straße vorschrieb. Der Künstler hat sogar komplizierte Bewegungen gewagt. Er verstärkt sie durch die fliegenden Gewandteile, die wehenden Bänder. Dabei läßt er größte Sparsamkeit walten in der Zeichnung der Einzelheiten, stets auf die Übertragung an die Mauer bedacht. Erst wenn man dem Verlaufe der Linien mit dem Auge folgt, entdeckt man, wie einfach sie gezogen sind, wieviel Form und Bewegung sie in

ihrer Einfachheit umschreiben. Bei der Tamburinschlägerin wogt es im Umriß und über ihre Glieder hinweg, dieselben wenigen Striche geben Modellierung und Überfluten des Stoffes über beide Beine. In den Quersalten, die sich um den Leib legen, als Unterbruch und Kontrast zu den vertikalen Linien, wird es fühlbar, wie sie von hinten kommen, sich in der Mitte stauen und überschritten werden vom Faltenzug von der anderen Seite; das alles in sechs, acht Strichen. In der Fußstellung spürt man das Tragende, von der Last des Körpers Beschwerte und das Elastische des Knöchels trotz bloßem Umriß. Die ganze Figur ist voller Jugendlichkeit von oben bis unten. Sie ist deutlich in der Weichheit und Schmiegsamkeit der weiblichen Formen abgehoben von ihrem männlichen Begleiter, der als das fein und wirksam berechnete Gegenstück zu ihr durchgeführt ist. Schon in der Eckigkeit der Beinstellung, in der Energie der Kopfwendung nach rückwärts prägt sich das aus. Alles ist ausgesprochener, kantiger. Die Arme der Frau verlaufen fast parallel, die seinen gehen in starkem Winkel auseinander. Die kurze männliche Tanzbewegung geht durch seine Figur, begleitet und betont vom knappen Zurückflattern des Gewandes über den Knien. Wundervoll ist hier wiederum die Zeichnung des bewegten Saumes in wenigen Strichen.

Andere Arbeiten in Sgraffito sind dem Wandschmuck des Hauses an der Sevogelstraße vorangegangen und nachgefolgt. Was davon an Entwürfen erhalten ist, gehört ebenfalls zum Besten des Künstlers und zeigt, wie hoch Sandreuter als Zeichner steht. Aber die Palme reichen wir den beiden Figuren unseres Titelsbildes. Wenn irgendwo, so ist Sandreuter hier ein vollkommener Meister, der ein Instrument souverän beherrscht, das auch ein Hodler damals erst handhaben lernte. Wir sind im Jahre 1889. Freilich ist auch in solchen Höchstleistungen dekorativer Kunst bei Sandreuter neben aller Freiheit eine Fessel, die Gebundenheit an das traditionell Schönheitliche, voll klassischer Reminiszenzen. Man denkt unwillkürlich an seine herrliche Zeichnung nach einer Antike, der berühmten Berliner Mänade, im hiesigen Kupferstichkabinett. Hodlers Linie ist ganz anderswo hergeholt, aus knorrigen Wurzeln bäurischer Eigenart emporgewachsen, und dient einem anderen Geiste, in dem keine antike Erinnerung mehr lebt, dem alles Städtische mit seinem humanistischen Einschlag fremd geblieben ist. Das rückwärts Gewandte, Gegenwartsfremde der Kunst in Böcklins Nachfolge tritt hier mit einem Male in das hellste Licht, indem diese starken Gegensätze aufeinanderprallen. Sandreuter hat es empfunden, daß da eine andere Zeit vor ihm stand, als er Hodler begegnete. Er spricht von „etwas ganz Fremdartigem in Malerei“, wie er die Marignano-Entwürfe vor sich sieht, fügt aber doch bei, daß sicherlich etwas Gutes daraus werde. Ähnlich verständnislos und doch anerkennend gab sich Hodler gegenüber Sandreuter. Sie sind wie zwei fremde Mächte, die aber Bundesgenossenschaft halten. Es ehrt das beide. Ihr Verhalten zueinander ist Beispiel und Vorbild.



Durch den Geist ihrer Kunst sind beide getrennt, auch auf einem Gebiet, wo Ähnlichkeit am ehesten bestünde. Sandreuter hat wie Hodler die heimische Landschaft neu erobert. Aber er sieht sie mit anderen Augen. Wohl hat in sie das Bekenntnis zu Böcklin am wenigsten von rückschauender Romantik hineingetragen. Aber es ist doch etwas völlig anderes bei Hodler, er ist hart, unfestlich, werktätlich, von sachlicher Größe. Und von den Rhythmen, in die er die Dinge hineinzwingt, weiß Sandreuter nichts, so sehr er die Form der Landschaft erfaßt, ihre Plastik erschaut und mit stupender Einfachheit im Bilde zwingend zur Darstellung bringt. Dafür sieht man bei Sandreuter die Natur stets im Festtagsgewande, hell schimmernd und tief leuchtend ist der Mantel dekorativer Farbenfreude über sie ausgebreitet. Die vertraute Landschaft vor unseren Toren erscheint uns bei ihm nicht wiedergeboren in der Lieblichkeit oder düsteren Stimmungsgewalt romantischer Träumerei, aber in einer Pracht und Frische, die alles neu erschafft vor unseren Augen, die sein Geheimnis ist und in der Gesamtheit dieser Bilder sein köstliches Geschenk an die Heimat.

Hans Sandreuter verlebte seine letzten Jahre in Riehen. Die Schönheit des Geländes mit seinen weiten Ausblicken hatte ihn angelockt, als einen der ersten von den Vielen, die ihm seither nachgefolgt sind. Unser Bild aus dem Museum gehört mit vielen anderen in jene letzte fruchtbare Zeit. Als ein Stück Spätromantik träumt noch heute halb im grünen Dickicht versteckt das Haus „zur Mohrrhalde“, das er sich erbaut und selber nach seinem Schmuckbedürfnis bis ins letzte mit virtuos kunstfertiger Hand ausgestattet hat. Wer dieses Künstlerheim

von vor dreißig Jahren betrifft, mag an seinem ganzen noch heute wohl erhaltenen Schmuck den sichern Geschmack Sandreuters bewundern, der ihn vor der Manier des damals herrschenden sogenannten Jugendstiles bewahrte. Man nimmt aber auch aus diesen Räumen das Gedenken mit an den Künstler, dem nur ganz kurze Zeit vergönnt war sich ihrer zu freuen. Im Sommer 1898 hat Hans Sandreuter sein Haus bezogen, am 1. Juni 1901 ist er erst 51-jährig gestorben. Wir bilden



sein letztes Skizzenbuchblatt ab, kurz vor der tödlichen Erkrankung geschaffen. Es ist ein Blick zum Fenster hinaus im Winter, in den Garten der „Mohrhalde“ und das Vorgelände. Man erkennt darin die alte Sicherheit und Fertigkeit des Meisters der Zeichnung. In wenigen Strichen ist der Eindruck der tiefeingeschnittenen Landschaft, von Baum und Busch mit ihrer Schneelast so gegeben, daß man die lautlose Stille des Wintertages spürt, in die bloß das Zirpen eines hungrigen Vogels vom kahlen Aste hineintönt. Uns ist diese Zeichnung besonders wert, nicht bloß weil es seine letzte war, sondern weil sie wie selten bei Sandreuter von Empfindung ganz durchtränkt ist, der sich die stets geschickte Hand völlig unterordnet. Das Blatt ist eine Kostbarkeit im Werke des Künstlers.

Hans Sandreuter hat einen Studiengenossen bei Böcklin gehabt, den einzigen aus seiner Vaterstadt, Theophil Preiswerk. Als junge Landsleute mußten sie sich enger aneinander anschließen als an die übrige Schülerschar. Wir vernehmen, wie sie beide im Hause Böcklins aus- und eingehen, wie sie nebeneinander in den Uffizien kopieren, wie sie zu gemeinsamem Aufenthalt in den Tessin ziehen. Auch die späteren Studienjahre in Italien führten sie zusammen. „Preiswerk ist richtig neben Sestri vorbeigeschnurrt und sitzt jetzt in Lerici, wo ich früher war. Ich habe vorgestern eine Karte von ihm poste restante hier gefunden und erwarte ihn jetzt mit dem nächsten Zuge“, schreibt Sandreuter im Juli 1882 aus Sestri Levante nach Hause. Das Verhältnis trübte sich später. Als die beiden Basler Böcklinschüler wurden Sandreuter und Preiswerk in der Folge beständig in einem Atemzuge genannt, nicht nur von Mund zu Mund. Auch in der Presse schienen ihre Namen unzertrennlich zu sein. Das ärgerte beide und brachte sie auseinander, wie in den „Erinnerungen an Hans Sandreuter“ ein Freund des letztern erzählt. Sie waren an sich sehr verschiedene Naturen. Das Gegensätzliche im andern mag aber gerade Preiswerk an den einstigen Mitschüler gefesselt, ihn immer wieder an dessen Seite gezogen haben. Oft tauchte er unvermutet an dem Orte auf, wo Sandreuter seine Staffelei aufgestellt hatte. Mit der Zeit bildete sich sein eigenes sonderliches, zu Abschließung neigendes Wesen stärker aus und er zog sich völlig von dem Studienfreunde zurück. Eine hingeworfene Bemerkung von dessen Lippen mag dazu genügt haben. Im Tagebuch Sandreuters, von 1889 bis 1901 geführt, finden sich oft Besuche von Freunden und Kollegen vermerkt. Theophil Preiswerks Name ist nicht darunter. Beide lebten alle diese Jahre hindurch fremd nebeneinander in der Vaterstadt.

Theophil Preiswerk war von seiner Mutter erzogen. Sein Vater starb ihm früh. Als er hinaus ins Leben trat, war er offenbar gegen dessen Rauheiten wenig gewappnet. Unvermeidliche schlimme Erfahrungen, über die andere sich hinwegsetzen, machten ihn menschensteu. Er schloß sich mehr und mehr ab, lebte als ein freiwillig Einsamer, der immer seltener aus seiner Klause in das grelle Licht und den Lärm des Tages hinaustrat. Noch schwerer wurde es allmählich, bis zu ihm vorzudringen. Jedenfalls mißlang es zum ersten Male dem Schreiber dieser Zeilen, sogar in offizieller Mission. Das war beim Amtsantritt im Spätjahr 1909. Wir standen vor der Ateliertüre. Der Kunstvereinspräsident war mit dabei. Drinnen hörte man rumoren, mit Staffelei, Taburett oder Bilderrahmen. Aber auch wiederholtem Klopfen wurde keine Antwort. Wir mußten unverrichteter Dinge wieder abziehen. Preiswerk hauste draußen vor der Heuwage, über einer

eisernen Treppe. Dem schon betagten Präsidenten des Kunstvereins machte es einige Mühe, über die am kühlen Spätherbstmorgen mit Reif beschlagenen vielen glatten Stufen hinunterzuturnen. Er hatte nicht bloß Koseworte für den unentwegten Einsiedler. Dieser hat aber doch ein Stück Romantik uns vorgelebt, weit in unsere Zeit hineingetragen, mit einem tragischen Unterton, den man vernehmbar erklingen hörte, wenn man ihm einmal wirklich begegnete. Das gelang uns bei Anlaß seines siebenzigsten Geburtstages und da wurde es uns zuteil, in eine zartbesaitete Menschen- und Künstlerseele zu blicken, der die leiseste Berührung schmerzhaft sein konnte, die aber sich erschloß, wenn man die rechten Worte fand. Wir erstaunten, wie eine vergangene Zeit im Gespräche mit ihm lebendig wurde, auf eine so natürliche Weise, daß man sich wie verzaubert und entrückt vorkam und sich fragen mußte, ob man heute lebe oder damals. Er sprach von verjährten Dingen, auch von längst von uns vergessenen Kleinigkeiten, als wäre das alles gerade erst geschehen. Und wie um sein Verhalten zum Leben zu rechtfertigen, holte er das Böse hervor. Kränkungen, vor langen Jahren ihm zugefügt, hielt er sich unerbittlich gegenwärtig mitsamt ihren Urhebern. Jedes tadelnde Wort der Kritik aus der Zeit, wo er regelmäßig ausstellte, hatte er im Gedächtnis. Es ärgerten ihn namentlich alle Vergleiche mit anderen, die man nach seiner Meinung mit Unrecht zu ihm in Beziehung brachte. Zu einer Rückkehr ins öffentliche Leben, wo er sich nur Enttäuschungen geholt hatte, konnte der zum Sonderling gewordene Künstler sich auch an seinem siebenzigsten Geburtstage nicht entschließen. Wir anderen mochten tun, was sie nicht lassen konnten. Er rührte keinen Finger für die Ausstellung zu seinen Ehren. Das kostbare Studienmaterial, das er verschlossen hielt oder über seinem Kanapee an die Wand gespießt hatte, wo es ganz wenige nur sahen, verweigerte er damals; es kam erst nach seinem Tode vielen zu Gesicht.

Theophil Preiswerk wurde mit eigenem Willen ein Unbekannter, nach seinem Wunsche bei Lebzeiten vergessen. Darin liegt an sich noch keine Tragik, es bedarf nicht einmal des Bedauerns für den, der sich selber genügt und die anderen missen kann. Aber hier war die Vereinsamung des Menschen doch bedingt von dem Schicksal des Künstlers, war wohl sogar sehr eng damit verknüpft. Preiswerks Laufbahn als Maler hatte in der Stille begonnen. Nie war er mehr und völliger er selber als in jenen Jahren von Rothenfluh, wo er nahe der Pfarrei des Bruders seine Berufung zum intimen Landschaftler, zum Schilderer des Baselbiets gefunden hatte, der durch einen sichern Geschmack auch im Genrebild gegen das Wißemachen wie gegen die Sentimentalitäten der damaligen Anekdotenmalerei gefeit war. Da entstand als ein Hauptwerk das Bild mit dem strümpfestrickenden Mädchen im Grünen, das unser Museum aus dem Nachlaß erworben hat, das ohne jede Prätention oder Nebenabsicht einfach ein vortreffliches Stück Malerei ist. So etwas schafft man nicht ohne mit voller Seele dabei zu sein. Vor einem solchen

Bilde mag man aller der schlecht gemalten einfältigen Genrebilder gedenken, die damals ihre Urheber zur Schande des gebildeten europäischen Publikums berühmt und reich machten. Bei uns war es nicht anders. Noch 1892 notierte sich Sandreuter: „Im diesjährigen Salon feiert das ordinäre Genrebild seine Triumphe.“ Von jenen anspruchslosen ländlichen Schilderungen aus Rothenfluh bilden wir den Dorfwinkel mit der Wäsche ab, wieder ein Zeugnis warmen Gefühls und künstlerischen Könnens, an den äußerlich bescheidensten Gegenstand gewandt. Des Malers Auge erkannte, wie die düsteren Töne des kahlen dunklen Astwerks, der altersgrauen Mauern und Dächer freundlich erhellt werden durch die am Seil aufgereihten Wäschestücke, gleich einem kleinen Festplatz voll lichter Fahnen. Das genügte, seinen vollen Anteil zu wecken. Das sichere Maßhalten im Detailreichtum, das man an dem Bilde bewundert, stellte sich damals wie von selber ein, ebenso wie die malerische Bereicherung innerhalb der beschränkten Farbenskala, durch das abgestufte Weiß und die Nüancen des helleren und dunkleren Grün im fein beobachteten Spiel des fahlen Lichtes über den Rasen hin. Des Künstlers innige Lust an der ihm vertraut gewordenen abseitigen Kleinwelt geht wie eine Liebkosung durch das Bild, gleich dem milden herbstlich verhängten Sonnenschein.

In solchen Werken erreicht Preiswerk etwas, was dem in mancher Hinsicht ihm überlegenen Sandreuter so nicht zugänglich war. Von den stillen Pfaden dörflicher Poesie wurde er aber dann hinweggerissen, ähnlich wie jener aus



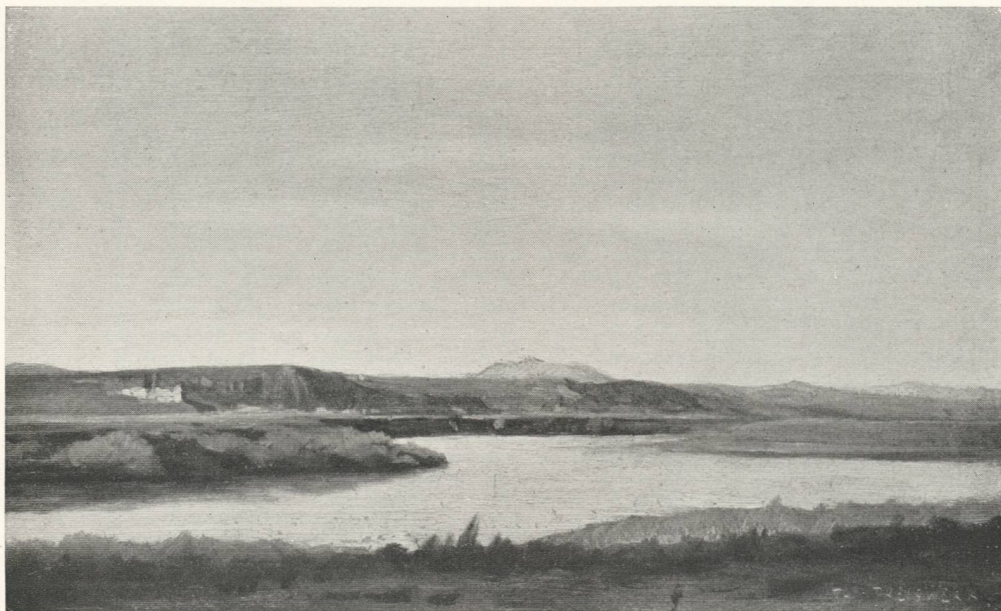
engem Kreise, durch einen Größeren, der ihren Weg kreuzte und beide mit magischer Gewalt an sich zog. Für Preiswerk wurde das ein Verhängnis, das ihn nicht mehr loslassen sollte, er war aus der Bahn geschleudert, die ihm sein Talent gewiesen und wo er sich allein mit sicherem Instinkt hingefunden hatte. Schon begannen ihm dort die schönsten Früchte zu reifen. Jetzt träumt auch er von weißen Marmortempeln über der blauen Fluß, von südlich glühenden Büschen und nachtdunklen Zypressen, von altrömischen Festen und von antiken Fabelwesen. Bis in



die letzten Jahre hinein quälte er sich mit Böcklin'schen Themen, nahm die angefangenen und stehen gelassenen Bilder immer wieder vor und rang um das Ziel, es in der freien schöpferischen Bildgestaltung seinem Meister gleich zu tun. Bisweilen vernimmt man einen Klang, der voll tönt, seine vom großen Vorbild gebundene Phantasie wird auf Augenblicke frei und eigen, das antike Märchen will sich unseren Blicken enthüllen, so wie er es geschaut. Zu diesen seltenen Dingen, die ihm gelangen, gehört die kleine hier abgebildete Komposition im Hochformat, ein Waldidyll mit dem Faun, der das Wasser vom Felsen auf seinen Rücken niederplätschern läßt, mit den beiden oben auftauchenden Zuschauern, von denen man nicht weiß, sind es Spießgesellen des Waldkobolds oder neugierige Nymphen. Das tut nichts zur Sache, echter Humor herrscht in der Erfindung, und der Wald-

winkel wächst mit den Figuren zur Einheit zusammen. Ein Funke echter Fabulierlust glüht auf in dem Werklein, etwas von menschenfernen Geheimnissen der Natur ist auch darin. Freilich geriet es nicht über die Skizze hinaus.

Die alte romantische Sehnsucht nach den Wundern des südlichen Landes, einmal in ihm erweckt, hat unsern Maler lange nicht ruhen lassen, ja verließ ihn nicht mehr, bis er sich ganz in die Stille zurückzog. Theophil Preiswerk war nach der Studienzeit bei Böcklin jahrelang in Rom und kam auch weiter in den Süden, bis Sorrent und Amalfi. Als Rivierapilger finden wir ihn noch bis in die späteren Jahre. Auch als Landschaftsmaler hat er der fremden Natur viel von seinem Herzblut gegeben, sie hat es ihm nicht ganz vergolten. Die stillsten seiner Bilder aus Italien sind bei weitem die schönsten, wo Preiswerk seiner ernsten bescheidenen Art treu blieb, das Zurückhaltende in der Farbe bewahrte, keinen südlichen Lokungen folgte, nicht nach Böcklin und nicht nach Sandreuter umschaute. Zu den Perlen, die er auch von jenseits der Alpen mit heimbrachte, gehört ein kleines Bild vom Tiberufer nördlich von Rom, mit den Schilfgräsern im Vordergrund und dem schon träge gewordenen Strom, dessen Windungen langsam den Blick in die Tiefe führen, an den Hügeln mit den Ruinen etruskischer Städte vorbei. Über dem weiten Vorland ragen die fernen Berge, darunter der Soracte im blauen Duff des Abends empor. Ein unendlicher Raum dehnt sich in der Landschaft und in der Wölbung des Himmels darüber. Dabei hat das Bild nur Studienformat, ist aber ein ausgeführtes Gemälde und besitzt eine Größe, die der klassischen Stätte aufs eindruckvollste gerecht wird. Der äußere Maßstab ist in solchen Dingen noch nie entscheidend gewesen. Am wenigsten bei Preiswerk. Es haben sich



unzählige reizvolle Studien von ihm erhalten, aus allen Zeiten, meist kleinsten Formates. Wer sie alle gesammelt sähe, dem erschlosse sich eine Fülle von froher Anschauung und innigem Naturgefühl, eine Summe stillen Glückes, um die den Schaffenden noch heute beneidet, wer diese Studien eine nach der andern zur Hand nimmt. Man vergißt darüber den Böcklinschüler und sein vergebliches Ringen, man blickt in die lichtvollen Stunden des einsamen Mannes und erlebt sie mit. Man stößt dabei auch auf Zeichnungen und Aquarelle aus der alten Stadt, die längst verschwunden ist, so aus der Gegend des St. Alban- und des Steinentores, vom St. Elisabethengottesacker. Keiner so wie Preiswerk war berufen, darin unsere älteren Stadtmaler bis auf die Gegenwart in dem Besten, was sie geben konnten, fortzusetzen.

Etwas vom Allerschönsten, was Theophil Preiswerk geschaffen hat, gibt unsere farbige Bilderbeilage wieder. Wer den unsagbar feinen und rührend zarten Natursinn dieses Künstlers bewundern und lieben lernen will, der muß diesen Feldblumenstrauß lange betrachten. Er ist dazu ein höchstes Probestück malerischen Könnens. Ein bescheidenes Bild in Format und Absicht. Aber man darf von ihm reden mit Ausdrücken wie von einem großen Meisterwerk. Die Schärfe der Beobachtung und die Liebe zu jedem Einzelwesen, so viele ihrer die nicht sehr große Bildfläche umfaßt, ließen nicht nach bis zum letzten Grashalm. Damit kommt aber nichts Scharfes, Fixiertes, leblos Hartes ins Bild, in jedem Pinselstrich, jedem Farbfleck ist das Leichte, Poröse, Gewichtslose dieser zerbrechlichen Pflanzenwesen. Das Vielerlei der Formen ist gebändigt mit einer Sicherheit, die man am besten Stil nennt, die jedem einzelnen Teile gibt, was ihm im Ganzen, im Verhältnis zu den anderen gebührt. So sehr der freie Eindruck des nach Zufall und Laune gepflückten Straußes bleibt, fast unmerklich waltende Ordnung gibt sich immer mehr zu erkennen. Die weiße nach allen Seiten ausstrahlende Margerite rückt in die Mitte, die hellroten Feldnelken und die hellvioletten Glockenblumen und endlich der gelbe Hahnenfuß schieben sich zwischen das viele Grün und ordnen sich im Kreise um die führende Blume, in so fein berechneten Entsprechungen, als hätten sie sich von selber ergeben. So locker ist das Bündel von Blumen und Gräsern, daß man den Eindruck erhält, es stehe noch auf dem Felde. Aus diesem Gefühl heraus hat der Künstler auch alles auf grünen Grund gestellt. Das Unlogische daran ergibt einen Reiz mehr. Kein Stück Wand oder Tischdecke darf uns im Genuß dieser zartesten Kinder der Natur stören.

Man möchte bedauern, angesichts solcher Reife und Größe der Kleinmalerei, daß Theophil Preiswerks Künstlertum den Weg genommen hat, den wir verfolgt haben. Er würde sich solches Bedauern verbeten haben. Der Traum des Böcklinschülers war für ihn doch die Glückseligkeit, so grausam jeweilen das Erwachen war. Wir verstehen und lieben diesen Künstler, so wie er war.



Als Sandreuter und Preiswerk zu Böcklin zogen, hatte dieser schon endgültig den Staub der Vaterstadt von seinen Füßen geschüttelt. Sie hat ihn seit Anfang der Siebziger Jahre nur noch auf kurze Zeit, auf Tage oder Wochen wieder-gesehen. Im Gegensatz zu ihm ist sein wenig jüngerer Zeitgenosse Ernst Stückelberg in seinem Leben und in seiner Kunst mit unserer Stadt und mit unserem städtischen Wesen eng verbunden geblieben. Wenn er in der Fremde war, so lange und so oft es auch geschah, er behielt gleichsam den Basler Boden immer unter den Füßen und sein ganzes Dasein verlief im Schuß des Bürgerhauses. Während ein Sandreuter auf eigene Faust als blutjunger Lithograph sich in Deutschland und in Italien durchschlagen mußte, sorgten vielvermögende Verwandte für den jungen Stückelberg und wiesen ihm seinen Weg. Für alle Orte, wo er Halt machen sollte, hatte er Empfehlungen mit bei der ersten Ausreise in die weite Welt. Ein beneidenswertes Künstlerschicksal mit viel Sonne folgte auf die wohlbehütete Jugend. Von äußerer Not war und blieb sein Leben frei. Er hat nie um die nackte Existenz zu kämpfen gehabt wie Böcklin. Auch in seiner Kunst war er glücklich, wenn sie ihm auch etwa Bitternisse gebracht hat, die keinem Künstler erspart sind. Anerkennung fehlte ihr nicht. Sie hat nicht die Leidenschaften für und wider sich entfacht. Von tiefster Leidenschaft war auch seine Seele nicht hin- und hergerissen. Ein Böcklin mit seiner unbändigen Zentaurenlust, mit seinem Meer-erleben in Tollheit und Grausen, mit seinem elementaren Naturgefühl und dessen Ausbrüchen ins Dämonische oder ins Groteske ist ihm wohl im tiefsten Innern ganz fremd geblieben. Auch im Leben kam es zwischen beiden nicht zu mehr als zu gelegentlichem Bocciaspiel in Rom und zu dem Bedauern Stückelbergs, daß er Böcklin in Basel während des Entstehens der Museumsfresken nicht öfter gesehen habe. „Es bleibt beim Atelierbesuch nach oft langen Intervallen.“ Vergessen wir nicht die gemeinsame Teilnahme an Festzug und Bankett bei der Grundsteinlegung der Kunsthalle im Herbst 1869. Dabei blieb es zwischen den ungleichen Zeitgenossen. Im Grunde teilt einer des andern Geschick im großen Zusammenhang des Kunstgeschehens, so ungleich ihnen auch die Lose zugeteilt waren. In den Stunden des sinkenden Lebensmutes, die auch Stückelberg trotz seiner erfolgreichen und sonnigen Künstlerlaufbahn nicht verschont haben, mag er vom Gedanken an Böcklin heimgesucht worden sein, dessen Name weithin genannt wurde, dessen Ruhm in den Ländern deutscher Zunge immer lauter erscholl. Von Äußerungen des Grolles oder des Neides hat man aber nichts vernommen. Ein böses Wort des Vergleiches zwischen beiden von einem beschränkten Standpunkt aus stammt nicht von ihm. Er war dazu eine viel zu vornehme Natur.

München, Rom, Florenz und Zürich kommen auch in Stükelbergs Leben vor und spielen für den Künstler eine Rolle, aber nicht wie bei Böcklin, wo diese Städtenamen gleich Marksteinen Abschnitte in seinem Leben und in seiner Kunst bezeichnen und jeder von ihnen wie eine Parole der Lossage von der Stätte seiner Geburt erklingt. Die Geburtsstadt bedeutete für Stükelberg unendlich mehr. Sie wurde für ihn zum Schicksal, zur milden und zugleich tyrannischen Herrin. Die Fesseln, die Basel ihm anlegte, und seinen eigenen Anteil daran hat er wohl empfunden und diese Erkenntnis öfters gegenüber seinen Freunden geäußert. „Der Geist ist willig, aber das Fleisch klebt an der Scholle,“ so hat er das einmal ausgedrückt, als er sich nach Italien zurücksehnte. Ein andermal ist die Rede von der „entgeisternden“ Atmosphäre in Basel, mit einer originellen Stükelberg'schen Wortprägung, der wir wieder begegnen werden. Später spricht er vom „einsamen Baslertumulus“, womit er sein Atelier meint, vom „kreuzlangweiligen Basler Pflaster“ oder gar von „babylonischer Gefangenschaft“. Solchen Äußerungen des Mißmuts, ja einer tiefen Unzufriedenheit sind gegenüberzuhalten die vielen Zeugnisse seiner Verbundenheit mit der heimischen Umgebung, der nächsten Umwelt, vor allem mit den Seinigen. In unserer Zeit der vielfach gelockerten Bande in Elternhaus und Ehe staunen wir beinahe über die Stärke der Gefühle, die Stükelberg mit dieser engsten Heimat, der Familie zeitlebens verketteten. Ihm lebte lange die Mutter, die ihn seit seinem zweiten Jahre erzogen, nachdem auch er den Vater in diesem frühesten Kindesalter verloren hatte. Mit welcher Verehrung und Liebe er an ihr hing, zeigt jedes Wort, das er über sie spricht. An sie denkt er zuerst, wenn er Pläne einer Übersiedelung nach Italien verwirft. Noch zwanzig Jahre nach ihrem Tode ist es dem Fünfzigjährigen, wenn er des Verlustes gedenkt, nach seinem eigenen Geständnis wie einem Kinde, das verzweifelt, weil es plötzlich allein gelassen wird. Ähnlich war das Verhältnis zu seiner Schwester Susanna, der Pfarrfrau von Reute, die er seine „stets nahbare Heilige“ nennt. Wie auch sie stirbt, zerstört ihm der Gram die Schaffenslust, macht alle künstlerische Arbeit auf Jahre ruhen, bis er sich endlich dazu aufrafft, den Pinsel wieder zu ergreifen. Unermüdlich war dieser Pinsel, sein häusliches Glück zu verkünden. Sein eigener Hausstand im stattlichen Besitztum, das er erworben, ausgebaut und zum Teil selber ausgeschmückt hat, war Kern und Mittelpunkt eines glücklichen Daseins in der Vaterstadt. In seinen schönsten Werken hat dies künstlerischen Ausdruck gefunden.

Von mütterlicher Liebe gehegt, aber nicht in seinem künstlerischen Willen behindert, in seinen künstlerischen Plänen, muß der junge Stükelberg einst die Romantik des Fernseins vom schützenden heimischen Dache doppelt stark empfunden haben. Das war noch ein anderes Reisen als heute, wo es keine Distanzen mehr gibt. Das war damals im Jahre 1850 noch ein wirkliches Abschiednehmen, eine

wirkliche Trennung von Haus und Heim, mit dem vollen Gefühle, fremd zu sein im fremden Land, auf sich selbst gestellt, allein in einer neuen unbekannten Welt. Man fühlt es dem zu Hause warm und sorglich Behüteten nach, wie über Schauer der Verlassenheit und Kummer der Trennung in ihm doch der Stolz obsiegte, einmal auf eigenen Füßen zu stehen. Etwas später schon vertreibt ihn aus Paris und dann auch aus München das Heimweh, die Unlust am fremden Wesen. Jetzt aber nach der ersten glücklich vollbrachten Fahrt zum entlegenen Studienziel, wie er in der alten neu berühmt gewordenen Kunststadt Belgiens angelangt ist, bricht die Lust und Ungesorgtheit der Jugend durch. Die Wirkung war die glücklichste auf das junge Talent. Einem Wunder gleich ist seine rasche Entfaltung. Antwerpen wird zur großen ersten Etappe für das ganze Lebenswerk Stükelbergs. Es war nicht nur des braven Dietler solide Lehre, die er von Bern aus der ersten Schulung mitgebracht, nicht allein der Einfluß des vlämischen Landes und seiner Kunst, von Lehrern und Mitschülern; es war das erwachte Selbstbewußtsein, das frohe Gefühl eigener Kräfte, deren er inne wurde, was ihn hob und zu einer vollblütigen, saftigen Malerei befähigte, wie sie mit einem Schlage in seinen lebensgroßen, ganz bildmäßigen Modellstudien erscheint und verfeinert in den Bildnissen seiner Kameraden. Darunter ist schon als kleines Meisterstück der im Kunstvereinsbericht von 1924 abgebildete Ludwig Burger, ein bescheidenes Bildchen, aber unschätzbar darum, weil der junge Maler hier intuitiv das Wesentliche erfaßt hat, wodurch ein Porträt zum Kunstwerk wird. Es war eine erste Blütezeit seiner Kunst, eine wunderbare Frühreife. Sie erstaunt uns noch heute, wie sie einst in Antwerpen und in München auffiel.

Münchens war der junge Stükelberg überdrüssig geworden wegen der „entgeisternden“ Mitschülerschaft im Schwind'schen Atelier. Meister Schwind selber war fast immer abwesend, auf der Wartburg. Ihn hatte sich der junge Maler selber nach den Belgiern zum Lehrer erwählt. Sein Feingefühl hatte sich nicht getäuscht, sondern ihn auf eine richtige Spur geführt. Es ist viel von Schwinds ganzer Art in Stükelberg, mehr als er selber später zugestanden hat. München war jedoch nur eine Episode für ihn, nicht viel mehr als der kurze Pariser Versuch, der voranging. Sein weiteres Künstlerschicksal bestimmt er nicht mehr allein. Basel greift wieder ein. Jacob Burckhardt weist ihn nach Italien, will ihn sofort in Rom haben. Er gehorcht nicht ganz. Florenz hält ihn erst einen Winter lang. Bald aber folgt dann das Idyll von Anticoli-Corrado. Es wiederholt sich, zum letztenmal im Jahre 1888. Stükelberg hat die in den Sabinerbergen verbrachte Zeit die glücklichste seines Lebens genannt. Wer immer seither ihm in jene hochgelegenen Bergnester nachgefolgt ist, beim Sindaco gastlich empfangen wurde und gleich dem Sor Ernesto sich mit Vornamen im klangvollen Italienisch nennen ließ, der wird es ihm noch heute nachempfinden. Am schönsten lebt die Erinnerung wieder auf, wenn

man vor dem „Marientag im Sabinergebirge“ steht und den Blick schweifen läßt bald durch den Torbogen hinauf gegen das an den Felshängen klebende Städtchen, bald abwärts über die tieferliegenden Hügel hin nach der weiten Ferne. Stükelberg hat hier, in dem frühen Hauptwerk seiner italienischen Jahre, in knappen Ausschnitten eine Synthese jener Landschaft gegeben, vor der wir fühlen, wie der Traum des Südens ihn begleitete, während er in der nordischen Heimat an dem großen Bilde malte. Vielfach hat er derart erst im Norden die Früchte seiner Studienaufenthalte in Italien langsam reifen lassen. So geschah es auch mit dem zweiten bekanntesten Bilde jener Zeit, den „Marionetten“. Er brachte sie allerdings schon sehr fortgeschritten von Capri mit zurück, von der Hochzeitsreise, die von Ende Oktober 1866 bis Juni des folgenden Jahres gedauert hatte. Die junge Gattin folgte ihm willig und begeistert von Ort zu Ort und konnte so im geliebten Lande des Künstlers heimisch werden.

Die Gründung eines Hausstandes lenkte aber ihr Leben sofort in wohlgeordnete und ruhige Bahnen. Stükelberg blieb fortan in Basel und wurde vor allem der Basler Porträtmaler. Die Aufträge strömten ihm zu. „Ich werde mit meinen Porträtpreisen aufschlagen müssen“, schreibt er 1871 einem Freunde, „wenn ich Zeit zum Malen meiner vielen angefangenen oder halb vollendeten Bilder kriegen will.“ Hoch über allen den vielen Bestellerporträts steht das wundervolle Brautbild von 1866, das die lange Reihe jener Schöpfungen eröffnet, in die er seine ganze Liebe zur Familie, zu Frau und Kindern gelegt hat. Sie sind schöne Beweise dafür, wie da, wo der Künstler rein menschlich stark beteiligt ist, wo seine tiefsten und echten Gefühle erregt werden, auch sein höchstes malerisches Können sich entfaltet, seine Fähigkeiten alle erwachen und seine Leistung sich steigert. Die Krone aller dieser Werke ist für uns das hier wiedergegebene Bildnis der Frau Stükelberg als Braut. Es sollte nicht wie bis heute im Privathause, im einstigen Heim des Malers verborgen sein, sondern in der Öffentlichkeit für Stükelbergs Kunst zeugen.

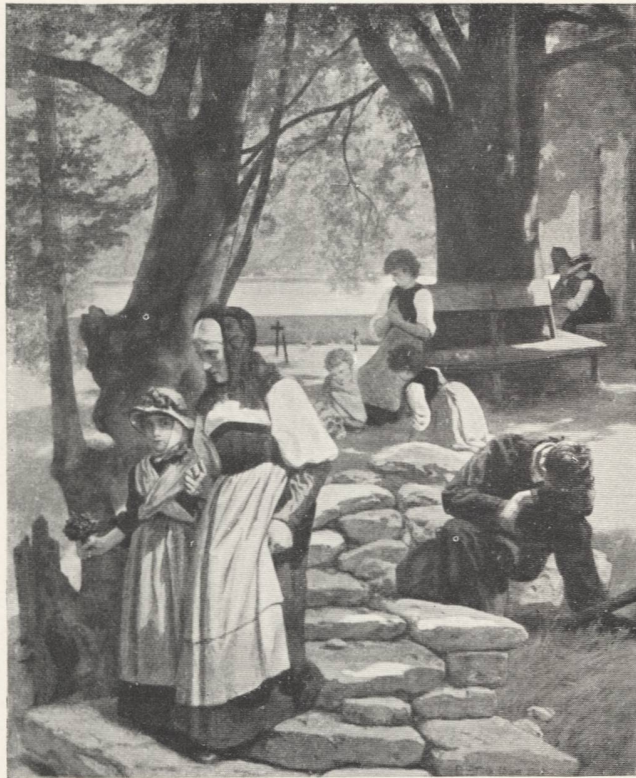
Das Bild erinnert uns daran, wie sie sich fanden. Leise Romantik webt um der Beiden Begegnung. Wir wissen, daß die junge Malerin sich nach München sehnte, ihrem Wunsche aber keine Erfüllung wurde, daß sie dann in Basel Unterricht im Atelier Stükelbergs nahm und bald ihren Künstlertraum begraben oder vielmehr in anderer Weise erfüllt sehen sollte, indem sie im Lehrer den Gatten fand. Hier schildert uns dieser sein erstes Glück. Er bietet alles zur Huldigung auf an die Angebetene. Feierlich umrahmte er mit dem Kranz des dunklen Haares das schöne Oval. Wenn er dazu mit Blüten und Blättern den Scheitel der Geliebten bekrönt, so ist es, als ob das blumige Gesträuch, in das sie mitten hineingestellt ist, sich an ihr emporranke. Die Landschaft scheint nur da zu sein, damit sie um so schöner über ihr aufrage, die jugendfrische Gestalt in der ersten



Fülle der Formen. Der Himmel muß seinen Glanz hergeben, damit ihre Umrisse licht erstrahlen. An ihr selbst wird das an sich natürliche, dem Leben abgesehene Motiv, wie Arme und Hände zusammengehalten sind und sich stützen, zu einem Mittel, den Oberkörper durch ruhigen Umriß zum schimmernden Sockel zu machen für das auf zartem Hals leicht getragene Haupt. Im Antlitz fühlt man, wie der Maler nicht müde wurde, die geliebten Züge immer wieder zu erforschen, um sie bis ins einzelne getreu auf der Leinwand festzuhalten.

Vor dem Stückelberg'schen Brautbilde denkt man unwillkürlich noch an andere Namen, an Schöpfer wunderbarer Frauenbilder, diesem verwandt. Zunächst an Feuerbach. Er war mit Stückelberg befreundet, seit Antwerpen und Rom. Sie verkehrten in Basel miteinander, und Charlotte Kestner, ihre gemeinsame Freundin und ihr gemeinsames Bildnismodell, hielt die Verbindung zwischen ihnen aufrecht. Feuerbach hat das Brautbild bewundert. Die Gestalt kehrt in seiner eigenen Kunst wieder. Stückelberg hat aber hier in der Stärke seiner Gefühle eine Lebenswärme, eine Naturnähe erreicht und bewahrt, mehr als jemals Feuerbach in seinen Frauenbildern. Wohl ist auch hier Vornehmheit, etwas Priesterinnenhaftes, das der Aufbau der Gestalt im Bilde betont. Daneben erquickt das Einfache in Haltung und Gebärde, in der ganzen Erscheinung der jungen Frau. Es bleibt der volle Reiz unmittelbarer atmender Lebendigkeit. Man mag sodann an Böcklin denken und an seine Bildnisse von Basler Frauen, denen etwas klassisch Bedeutendes verliehen ist, über die ein Hauch von antiker Schönheit weht. Auch in Stückelbergs Bild ist davon eine Ahnung, ein Anklang an Klassisches. Aber es siegt die blut-warme holde Wirklichkeit, in der die geliebte und liebende Braut vor ihm steht. Sie bleibt ein Kind unseres Landes, in heimische Landschaft gestellt, Blüten von unseren Hagen in der Hand und im Haar, angetan mit der weißen Mädchenbluse, das breite Seidenband umgegürtet, mit dem gebauschten Rock, der noch an den eben aus der Mode gekommenen Reifrock erinnert. Hinter der jungfräulichen Gestalt der weite Blick ins Land, die ziehenden Wolken, die schwebenden Lichter, um sie der blühende Hag – es ist ein Lied der Liebe, verhalten im Ton, aber vom Jubel jungen Glückes durchzittert.

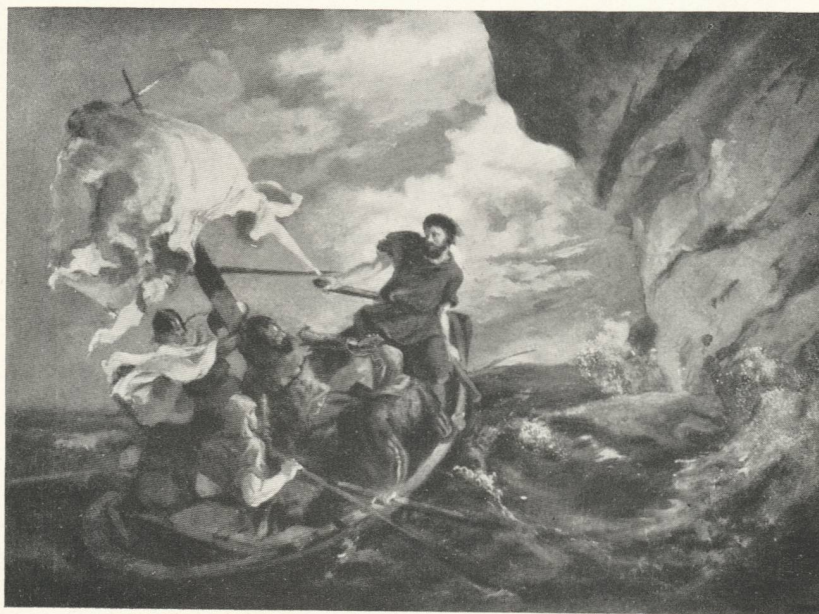
Stückelberg war in Basel mit Recht als Kindermaler gesucht. Das Weiche in seiner Natur kam solchen Aufträgen entgegen. Oft verlangte man von ihm Gruppenbilder, ein Brauch, der seitdem zugleich mit dem Verschwinden des Genrebildes fast völlig aufgegeben wurde. In den Gruppen seiner eigenen Kinder hat Stückelberg die schönsten Genrebilder geschaffen. Der eigentlichen Genremalerei hat er auch häufig seinen Tribut entrichtet. Auf diesem Gebiete der fast unvermeidlichen unzähligen Trivialitäten steht er über dem Niveau auch berühmter Zeitgenossen. Am liebsten ist uns von allen solchen Schöpfungen des Meisters das Bild der „drei Lebensalter“ wegen seiner malerischen Vorzüge, wegen der farblichen



Harmonie, die ihm darin bis zu einem seltenen Grade geglückt ist. Das ist so genußvoll, daß man der störenden gedanklichen Beziehungen gar nicht mehr achtet, die durch den reuigen verlorenen Sohn und durch das mit dem Totenkopf spielende Kind, ja schon durch die absichtliche Unterscheidung der drei Lebensalter in die reizvolle Schilderung sonntäglichen Kirchgangs hineingebracht werden. Das motivisch reiche Bild hat auch den Vorzug einer schönen Klarheit der Disposition, in der Aufeinanderfolge der Gruppen vom Vordergrund nach der Tiefe, in ihrer Verbindung unter sich und mit den landschaftlichen Elementen. Der Schauplatz ist die hochgelegene Kirchenterrasse von Ringgenberg, mit dem Blick über die Kirchhofsmauer hinweg auf den Brienzersee. Ein Sonntagserlebnis an dieser Stelle während seines Sommeraufenthaltes im Jahre 1887 mag dem Künstler den ersten Gedanken zu dem Bilde gegeben haben. Wir bilden es ab als ein hochstehendes Kunstwerk innerhalb seiner weit verbreiteten und unendlich oft mißbrauchten Gattung.

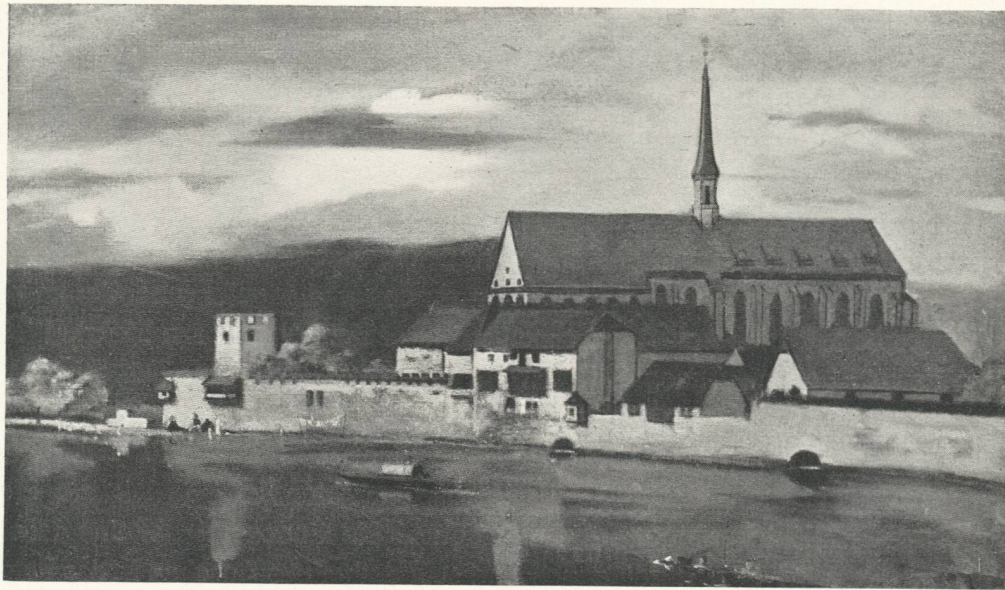
Die Basler Jahre unterbrach die heroische Epoche in Ernst Stückelbergs Künstlerlaufbahn, mit dem Auftrag für die Fresken der Tellskapelle. Die Vorstudien eingerechnet hat er daran eine fünfjährige Arbeit gewandt. „Baut nur bald wieder eine Kapelle, und an Bildern von Stückelberg soll's euch nicht fehlen“, ruft er nach der Vollendung dem Förderer des Werkes, dem Freunde Architekt Jung in

Winterthur zu. Es kam dann später wirklich noch zu einem ähnlichen Auftrag für die Kapelle in der Hohlen Gasse, dessen Ausführung aber der Tod des Künstlers verhinderte. Daß man nicht viel früher wieder an ihn dachte und an ihn gelangte mit Plänen für monumentale Malerei, grämte ihn sehr, nachdem ihm einst Feierlichkeiten und Glückwünsche wie Versprechungen geklungen hatten. Die Jahre der Arbeit selber sind dagegen Jahre des Glückes gewesen für den „werkfrohen“ Meister, wie Gottfried Keller ihn nannte, als er seinen Besuch in der Telskapelle beschrieb. Der Dichter lobt die Bilder sehr. Heute spricht mancher leichthin über die Telsfresken ab, der gar nicht berechtigt ist zu urteilen. Wir haben dergleichen gehört aus dem und jenem Munde, wo es uns verwunderte. Man kann aber auch den Schöpfer des Kapellenschmuckes noch beneiden um seine Popularität, um den Zustrom der Einheimischen und Fremden, der sich während eines großen Teils des Jahres vor seinen Wandbildern staut oder vielmehr vor dem schützenden aber gleich den Gläsern über Gemälden der Museen wirkenden Gitter. Wir haben es in diesem Sommer noch mitangesehen, wie zwischen Schulkinder und Landleute der Mann mit der Autobrille sich drängte und überelegante Damen mit Rassehunden an der Leine über die steilen Fußwege herab angestelzt kamen. Mehr Eindruck machte uns jedoch, wie einige Burschen vom Lande, schon im militärpflichtigen Alter, sich in Zorn schauten, die Fäuste ballten und Schimpfworte gegen den Tyrannen aussießen. Stückelberg hätte sich der Szene gefreut. Es war eine späte abermalige Bestätigung der Volkstümlichkeit seines Werkes, und angesichts des Erlebnisses, das diese jungen Leute aus den Bildern schöpften, verstummten auch unsere eigenen Einwände. Auf eines nur möchten wir hier kurz hindeuten,



auf das uns kürzlich eine Entdeckung überraschend wieder hinwies. Den einheitlichen, alles mitreißenden Zug, den nur der ganz große Monumentalmaler in die Darstellung bewegtesten Geschehens zu bringen vermag und den wir in den ausgeführten Fresken vermissen, wir haben ihn bei Stückelberg gefunden in der prachtvollen hier abgebildeten Olskizze zum Tellensprung, die zu einem eigentlichen selbständigen Gemälde geworden ist, und auf die wir in einer Privatsammlung gestoßen sind. Sie war auch den Erben des Künstlers unbekannt, die pietätvoll sein Werk erforschen und verzeichnen. Eigentlich ist es die Hauptszene der Kapelle auf der Tellsplatte, ganz zum Ort gehörig, was in diesem wiedergefundenen Bilde eine besonders glückliche, packende erste Durcharbeitung erfuhr. Es sieht das aus wie im Feuer einer ersten Eingebung entstanden. Es ist da ein einheitlicher Schwung, eine dramatische Wucht, eine echt romantische Steigerung der Effekte, dazu eine glühende Farbigkeit, daß einem beim ersten Anblick ein ganz anderer, ferner großer Name auf die Lippen kam, der des Delacroix. Im großen Bilde ist der volkstümlichen Verdeutlichung halber vieles wieder aufgegeben, was im glänzenden Wurf dieser Skizze besticht. Die Gesamtdisposition ist dieselbe geblieben, mit dem Schiff zur Linken und dem Fels zur Rechten. Aber das zerfetzte Segel, die überhängende Felswand, die vom grellen Wolkenweiß sich abhebende Gestalt des Tell, der die Rechte noch am Steuer mit der Linken die Armbrust faßt, das alles ist erzählerisch fruchtbarer, zugespitzter, momentaner als die Handlung im Fresko. Und wirksamer ist, wie hier im Kontrast zum aufragenden Tell Schiff und Besatzung zusammengehen mit der Wassermasse des Sees, gleichsam eingeschluckt sind von ihr und untertauchen in den Wellen. Oft kommt es vor in älterer und neuerer Kunst, daß derart in der Skizze das Glückliche der ersten Erfindung uns fesselt und obsiegt über das endgültige Werk. So geschieht es auch hier.

Nach dem langen Verweilen in der großartigen Natur, am See und zwischen den Bergen, inmitten des Urnervolkes, das nach anfänglicher Scheu seinem Künstler je länger je mehr Verehrung bezeugte, wurde es Stückelberg eng in den Basler Mauern. Er klagt oft seit jener Zeit. Der Künstler in ihm empfand die Kehrseite dessen, was er als Pietät und Tradition stets gepflegt und den Seinigen tief eingepflanzt hat, und er empfand sie als Einschnürung gegenüber der freien Luft draußen. Auch war er darin ein echter Basler wie viele mit ihm und nach ihm bis heute, dem Geiste gram, an dem man doch so sehr teil hat. Es war auch ein Abwenden von der Gegenwart, das ja fast von Anfang an in seiner ganzen Richtung lag und ihm alle die vielen historischen Stoffe nahebrachte, die er in seinen Bildern gestaltet hat, das sich nach seinen eigenen Aussagen verstärkte im Gegensatz zu den neu auftauchenden modernen Richtungen. Er trat zwar nicht gegen sie auf wie die alten Kampfhähne, die er in seinen Briefen verspottet. Das Abgeklärte und Vornehme im Geiste Stückelbergs verhinderte das. Im Gegenteil



haben sich die Jüngeren, ein Carl Burckhardt an ihrer Spitze, dankbar der Anteilnahme an ihrem eigenen künstlerischen Wollen erinnert, die ihnen der schon betagte Meister bezeugte.

Wir schließen die Reihe der Abbildungen nach Werken von Stückelberg mit einem Bilde aus dem alten Basel. Es ist der Blick vom Großbasel hinüber nach dem Klingental mit der ehemaligen Klosterkirche und ihrer einstigen Umgebung, vor der Erbauung der Kaserne und der Anlage des Rheinquais, die dort alles verändert hat. Ein Gruß des noch jungen Meisters an die sterbende alte Stadt. Er hat Größe hineingesehen in dieses Stück altes Kleinbasel, in das vielgestaltige alte Mauerwerk zwischen Fluß und Himmel, und hat so den schon vom schweren Kolorit bedingten Eindruck romantischer Schwermut, der über etwas Vergangenem liegt, für uns erhöht und stark fühlbar gemacht gegenüber dem lustigen geschwägigen Detailreichtum alter Stadtbilder, die unsern Sammlern so lieb sind. Man denkt beim Anblick dieses Bildes unwillkürlich an die dem Besitztum des Künstlers und damit einem lange Zeit unberührt gebliebenen Teile der Stadt bevorstehenden Veränderungen. Der Name Stückelberg ist in diesem Zusammenhang oft genannt worden in letzter Zeit. Es fügt sich, daß die kommenden Eingriffe zusammenfallen werden mit den Tagen, in denen Basel des Namens Stückelberg zur Feier des hundertsten Geburtstags des Künstlers neu gedenken wird.

Wenn man, wie wir es auf diesen Blättern getan haben, den Forderungen des Tages entrinnend sich den Künstlern zuwendet, aus deren Leben und Schaffen wir hier einiges hervorgehoben haben, so fühlt man sich beinahe selber als Romantiker, je mehr man in eine Fülle von Tatsachen aus früherer eben vergangener

Zeit eindringt und eine fast übergroße Zahl von Werken als bildliche Ergänzung dazu allmählich überblickt. Jene frühere Zeit liegt für uns nicht so weit zurück wie für die jüngere Generation. Wir sind in die eigene Jugend versetzt. Wir sehen die aufrechte, leicht rückwärts gebeugte Gestalt Arnold Böcklins mit dem mächtigen Löwenhaupt den Steinenberg heraufkommen, wie wir uns erinnern sie einst erblickt zu haben. Hans Sandreuter ging oft vor unseren Augen in der Kunsthalle aus und ein, und wir fühlen uns ihm verbunden, indem wir Herausgeber seiner „Erinnerungen“ und seines Tagebuches sein durften und tagelang bei der Entzifferung seiner handschriftlichen Aufzeichnungen in seinem Heim „zur Mohrhalde“ in Riehen gewieilt haben. Theophil Preiswerk ist es uns gelungen, aus seiner Verslossenheit heraus zu freundlichen Worten, zum Erzählen zu bewegen und zum Vorweisen seiner für andere unzugänglichen Studien. Mit Meister Stückelberg verbindet uns ein Band dankbarer Erinnerung aus der Zeit, da wir die ersten Flüge in kunstschriftstellerischer Tätigkeit wagten. Sie fanden bei ihm eine günstige Beurteilung, was für den Schreibenden und sein damaliges Ansehen in der Familie von großer Wichtigkeit wurde.

Diese lieblich persönlichen und geistigen Begegnungen mit verschwundenen Künstlergestalten, wieder erwachend und der Erinnerung sich aufdrängend inmitten der von ihnen geschaffenen Bilder, beim Überdenken dessen, was von ihnen in Wort und Schrift uns aufbehalten blieb, beim Wandern durch das alte von ihnen einst täglich begangene Basler Stadtbild in seinem unaufhaltsamen Verschwinden – auch das ist eine Art Spätromantik, von uns selbst erlebt.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

HANS SANDREUTER.

1. Titelbild. Entwürfe für den Sgraffitoschmuck am Hause des Bruders in der Sevogelstraße. Originale im Besitz von Frau Sandreuter.
2. Der verlachte Pan. Original in der Öffentlichen Kunstsammlung.
3. Römische Hochwacht. Original in der Öffentlichen Kunstsammlung.
4. Bei Riehen. Original in der Öffentlichen Kunstsammlung.
5. Winter in der Mohrhalde. Letzte Zeichnung. Original im Besitz von Frau Sandreuter.

THEOPHIL PREISWERK.

1. Dorfwinkel aus Rothenfluh. Original in der Sammlung Z. in Basel.
2. Waldidyll mit badendem Faun. Original im Besitz des Verfassers.
3. Tiberlandschaft im Norden von Rom. Original im Besitz des Verfassers.
4. Feldblumenstrauß. Vollbild in Vierfarbendruck. Original im Kunsthandel.

ERNST STÜCKELBERG.

1. Bildnis von Frau Stückelberg als Braut. Vollbild. Original im Besitz der Familie.
2. Die drei Lebensalter. Original in der Öffentlichen Kunstsammlung.
3. Der Tellensprung. Ölgemälde, Vorstufe zum Fresko. Original in der Sammlung Blattmann in Wädenswil.
4. Blick auf das alte Klingental. Original im Besitz der Familie.

Die im Text eingestreuten Klischees wurden in der Firma Frobenius A.-G. Basel, hergestellt.
Die Klischees für den Vierfarbendruck lieferte die Firma F. Schwitter, Basler Cliché-Fabrik.