

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Geschichte = Revue d'histoire suisse
Band: 28 (1948)
Heft: 2

Artikel: Schweizer Kunst im Lichte soziologischer Theorien
Autor: Hahnloser, Hans R.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-76874>

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: 12.01.2026

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

Landjunker, wie die von Blarer, gescheite Advokaten, wie Stephan Gutzwiler, Veterinäre, Ärzte, Wirte, Schullehrer, Politiker. Neben dem Städtlein Waldenburg, dessen Landvogteischloß 1798 in Flammen aufgegangen war, bildete *Liestal*, die zweite Stadt des Kantons und natürliche Rivalin zu Basel, den gegebenen Mittelpunkt der Opposition gegen Basel. Obgleich in Basel ein weitgehender Reformwille vorhanden war, so fehlte es doch vielfach am richtigen persönlichen Kontakt, so daß die *Revolution* schließlich über die spätgeborenen Verbesserungsversuche hinwegschritt.

Es kann sich mit diesem Hinweis auf die Arbeit Schweizers nicht darum handeln, den Verlauf der Ereignisse in ihrer unheimlichen Dynamik, bis zu den bestialischen Greueltaten in der militärischen Auseinandersetzung, an Hand der neuen Darstellung zu verfolgen, es sei lediglich betont, daß die *Tragik* der Krise darin zu erblicken ist, daß jene *Entwicklung*, die einst zur unblutigen Revolution vom Januar 1798 geführt hatte, nicht weiter gesponnen werden konnte. Unter den Basler Helvetikern, die für die *Rechtsgleichheit* von Stadt und Land eingetreten waren, waren ein Peter Ochs, ein Lukas Legrand und ein Lic. J. J. Schmid bedeutende, weit über das Mittelmaß hinausragende Persönlichkeiten, und insbesondere dem erstgenannten bewahrte die Landbevölkerung noch lange ein dankbares Andenken. So hätte man erwarten dürfen, daß die anhebende *Regeneration*, die um 1830 allerorten die Errungenschaften von 1798 wieder zu Ehren zog, auch in Basel in die richtigen Wege und Bahnen einmünden würde. Daß dies nicht glückte, ist die Ursache für die Staatskrise von 1833.

Schweizer Kunst im Lichte soziologischer Theorien*

Von *Hans R. Hahnloser*

Der klassische Typus des illustrierten Kunstbuches ist im wesentlichen die Schöpfung des ehemaligen Ordinarius für Kunstgeschichte in Basel, Ernst Heidrich. Seine Bände über altdeutsche, altniederländische und vlämische Malerei, Jena 1909ff., haben die seither übliche Dreiteilung ins Volk getragen: sie enthalten eine knappe, die Probleme zusammenfassende Ein-

* Schweizer Malerei im 15. und 16. Jahrhundert: Einführung von Georg Schmidt; Erläuterungen zu den Bildern von Anna Maria Cetto. 3. Aufl. 1948. — Emil Major und Erwin Gradmann: Urs Graf. — Max Huggler und Anna Maria Cetto: Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. — Alle drei im Holbeinverlag, Basel, o. J.

leitung, große Bildtafeln und zu jeder einen eingehenden Kommentar mit biographischen und Literaturangaben. Diese Anordnung stellt rasch ein unmittelbares Verhältnis zu jedem Bilde her und verankert es doch in den allgemeinen Entwicklungslinien. Auch die großen neueren Übersichtswerke der Propyläen- und Pantheon-Kunstgeschichte zogen aus diesem System Nutzen, wenigstens solange es folgerichtig angewendet wurde.

Es gehört zu den erfreulichen Ergebnissen unserer Isolation in der Kriegezeit, daß der in Basel niedergelassene Holbeinverlag nunmehr der Schweizer Malerei mit großen und reich illustrierten Bilderbänden ein weiteres Öffentlichkeitserschloß hat. Er verhilft damit Kunstwerten, denen meist nur provinzielle Beachtung zuteil geworden, zu der verdienten allgemeinen Anerkennung. Findet sich doch in seinen sorgfältig verlegten Illustrationswerken, die durch treffliche Farbtafeln bereichert sind, mehr Kunstgut, als man erwartet, das europäische Geltung beanspruchen darf. Doch hat die Aufteilung der Heidrichschen Arbeitsmethode auf mehrere Bearbeiter zu einer Verflachung seines Systems geführt, die manche Gefahren in sich birgt. Man übergibt neuerdings die Einleitung Autoren von Klängen und Namen, überläßt aber die Bildkommentare fleißigen, jüngeren Arbeitskräften. In allen drei Fällen sind höchst ungleiche «Paare» zusammengespant worden und ziehen den Karren nicht immer in der gleichen Richtung. Gelegentlich fehlt den Einführungen die Beziehung zu den Illustrationen; sie berücksichtigen die in den Anmerkungen niedergelegten historischen Grundlagen nicht immer oder widersprechen ihnen sogar — andererseits mangeln den einzelnen Kommentaren das geistige Band, sie haben nur noch lexikographische Bedeutung. Wenn auch im besonderen viel nützliche Arbeit geleistet worden ist, was durchwegs von den Anmerkungen gilt, so entstanden doch durch diese Arbeitsteilung Mosaiken, die sich nicht mehr zu geschlossenem Gesamtbild zusammenfügen.

Auffällig wirkt sich der genannte Zwiespalt in der Monographie über Urs Graf aus, dem der Verlag mit vielen Abbildungen ein bleibendes Denkmal setzt. In seiner Einleitung stellt Emil Major aus den überreich fließenden Quellen über den Landsknechtezeichner eine Biographie zusammen, wie wir sie unterhaltsamer von keinem zweiten Renaissancemeister besitzen. Doch stehen wir einer altmodischen, anekdotenhaften Geschichtsschreibung gegenüber, die darauf verzichtet, die empirisch so lebendig greifbare Wesensart des Meisters auch an seinen Kunstwerken anschaulich zu machen. Die zugehörigen Bildbeschreibungen erweisen Erwin Gradmann als Kenner der Materie. Er verfolgt die Herkunft der Motive und gibt bei jedem Bilde eine feinsinnige Charakteristik, die wirklich in sein Wesen eindringt. Allein die Arbeitsteilung bringt ihn um die zusammenfassende Linie und wohl auch um die Lust zu eigenen Forschungen. Der Auftrag des Verlages rechtfertigt sich nur dadurch, daß das zu gleicher Zeit angekündigte Gesamtwerk H. Koeglers über Urs Graf noch immer nicht erschienen ist. Doch läßt schon sein Prospekt ganz neue Ergebnisse erwarten. Zumal es z

begrüßen ist, daß die schönsten Arbeiten dieses einzigartigen Zeichners in natürlicher Größe abgebildet werden sollen, und das neue Buch, um wenige Tafeln vermehrt, so das vollständige Werk des Meisters enthalten wird.

Mit der «schweiz. Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert» fiel Georg Schmidt die bei weitem dankbarste Aufgabe zu. Sein reicher Bilderband ersetzt das unerschwingliche Prunkwerk von Paul Ganz, 1924, durch eine volkstümliche Ausgabe und führt uns die ungewöhnliche Schöpfungskraft dieser für die Schweiz einmaligen Kunstepoche eindringlich vor Augen. 14 Farbtafeln geben ein wirkliches Bild der Hauptwerke wieder, ein Verfahren, das die verfälschende Schwarzweiß-Kunstgeschichte immer mehr zu ersetzen bestimmt ist. Der Band erscheint soeben in einer kaum veränderten dritten Auflage. Durch eingehende Beschreibungen führt uns Schmidt an das Künstlerische der wichtigen Stücke heran und gibt eine ausführliche Übersicht über die Entwicklung der Form. Seine gewandte, beinahe verführerische Dialektik liest sich leicht und angenehm, wie wir denn die Fähigkeit des Autors zu lebendiger Darstellung stets als erfrischend empfinden. Wo es jedoch um den geistigen Gehalt dieser Kunst geht, verfolgt er gerne Ideen, die zum Widerspruch herausfordern. In seinem Bestreben, uns die Kunst menschlich nahezubringen, Kunstgeschichte zu vermenschlichen, wie er sich gelegentlich ausdrückt, wirkt Schmidt bisweilen allzu menschlich. Um z. B. das zweifellos starke bürgerliche Element der Kunst des 15. Jahrhunderts herauszuheben, unterbaut er sein Geschichtsbild nicht aus den Quellen der Zeit — zu denen seine Mitarbeiterin in den Noten einiges Material bereitgestellt hat —, sondern er überträgt moderne politische Ideen in die Deutung des Ausdrucksgehalts. Auch wenn wir uns darüber bewußt sind, daß eine jede Zeit in der alten Kunst gerade dasjenige sieht und schätzt, was ihrer eigenen Anschauung am nächsten steht, so dürfen wir sie doch nicht zu Zeugen der Geisteshaltung unserer eigenen Zeit werden lassen. Schmidt versucht den Maler als bloßen Handwerker hinzustellen, dessen Ausdruck allein durch die Freude an der manuellen Arbeit und die politisch-soziale Struktur seiner Umgebung erklärt werden soll — während das geistliche Ideengut, in der Spätgotik besonders, außerhalb seiner Darstellung bleibt. Schon die bloßen Bildbeschreibungen erhalten durch diese Richtung eine ganz bestimmte Tendenz. So heißt es bei den biblischen Rittern des Basler Heilsspiegelaltars von Konrad Witz: «Die kleinste Einzelheit des Harnischs, jede Niete und jede Fuge, wird mit einer Sachkenntnis geschildert, wie wenn Konrad Witz nicht Maler, sondern Panzerschmied gewesen wäre... Mit der gleichen Freude am stofflich Tastbaren und mit der gleichen Sachkenntnis im handwerklichen Detail werden das Tuch, die Lederscheide und der Goldbecher des Sabobay geschildert — als ob Konrad Witz Tuchweber, Sattler und Goldschmied in einem gewesen wäre». Das hieße Material und Geist verwechseln. Denn wäre Witz Panzerschmied gewesen, so hätte er eben gar nicht malen können. Wie mir Schmidt schreibt, hat er dies nie in solch primitivem, wörtlichen Sinn gemeint — aber die

Gefahr ist groß, daß naive Leser, wie mir das auch erging, seine Worte für bare Münze nehmen. Witz ist nicht deswegen ein großer Maler, weil er die Dinge täuschend nachahmen konnte — im Stofflichen hat ihn schon die folgende Generation und vor allem die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts vielfach übertroffen, ohne seine innere Größe zu erreichen —, Witz überragt sie deswegen, weil er uns die gegenständliche Welt mit einer Knappheit und Präzision vor Augen führt, die im Grunde genommen eine Abstraktion ist und aus ihr die Kraft der Überzeugung gewinnt. Seine Figuren sind körperlich greifbar, bewegen sich in einem wirklichen Raum, gehören jedoch einer Welt an, die zwar anschaulich, aber letztlich doch noch immer ein Gefäß religiösen Inhaltes sein will.

Es klingt freilich viel faßbarer für ein Laienpublikum, wenn Christophorus wie folgt beschrieben wird: «Konrad Witz aber macht aus dem Riesen einen gewöhnlichen Menschen, dem das Wasser bereits über die Knie gestiegen ist und der fürchten muß, auf den glatten Steinen auszurutschen. Aus dem Christuskind macht er ein Menschenkind, das auf dem Rücken seines Großpapas, eine Haarsträhne als Leitseil benützend, Hü-Boß spielt. Und der Großpapa lächelt in sich hinein und freut sich seines Enkelkindes». Hier werden Mittel und Zweck verwechselt. Wenn Schmidt das Lächeln des Christophorus als Freude und Humor deutet, verstößt er gegen die von ihm selber ausgesprochene Warnung, bei Witz «die innere, menschlich-psychologische Wirklichkeit» zu suchen. Hier ist größter Ernst gemeint. Denn das Christkind vollführt den feierlichen Segensgestus, und Christof trägt so schwer an seiner Last, daß er tastend in einer kühnen Zickzackkurve einknickt und den starken, ihn stützenden Baumstamm mitten entzwei bricht. In diesem pathetischen Zusammenhang bedeutet wohl das Lächeln des Christophorus nicht bloßes Vergnügen, sondern jene höchste Steigerung des Ausdrucksgehalts, wie sie seit Jahrhunderten im rätselhaften «gotischen Lächeln» üblich war. Gewiß schildert Witz seine Umwelt mit den kindlich naiven Mitteln einer Zeit, die eine wahre Entdeckerfreude an solchen neuen Möglichkeiten hat; aber er verfolgt damit den höchst ernstgemeinten Zweck einer religiösen Erbauung, indem er die Legenden anschaulicher und wahrer darstellen will als alle bisherigen Maler.

Wie steht es nun mit dem historischen Gehalt dieser neuen Gesellschaftslehre der Kunst? «Ritter brauchen wohl Rüstungen und Kirchenfürsten tragen kostbare Tücher und Edelsteine und lassen Bauwerke errichten — aber für das handwerkliche Wie, für das handwerkliche Machen interessieren sie sich nicht. Also kann auch eine Kunst, die für sie geschaffen ist, auf diese Dinge nicht den Akzent legen». Nun ist es schon an und für sich kühn, zu behaupten, ein Ritter hätte sich um das Handwerkliche seiner Rüstung nicht gekümmert, wo doch sein Leben von ihrer Qualität abhing. Wäre Schmidt jedoch dem Panzer des Sabobay nachgegangen, dann hätte er erfahren, daß dieser in Mailand gefertigt worden ist (ich vermute von einem der berühmten Missaglia) und nicht in Basel. Der historische Ritter

also, der seine Rüstung dem Meister Witz zum Malen auslieh, hat sie nur deshalb in Mailand bestellt, weil die Plattner der herzoglichen Residenz besser und fortschrittlicher arbeiteten als jene in seiner Heimat, kurz: als Kenner des Handwerks! Ebenso läßt sich erhärten, daß sich auch die Kirchenfürsten zu allen Zeiten lebhaft um das Handwerkliche ihrer Bauten gekümmert haben. Man lese nur nach, wie sich der berühmte Kanzler Frankreichs, Abt Suger von Saint Denis, wochenlang bemühte, die besten Steinbrüche für seine Abteikirche zu finden, und wie er sie schließlich «dank göttlicher Eingebung» durch einen Traum entdeckt haben will. Oder es sei daran erinnert, wie Konrad Roritzer den einzigen gedruckten Bauakt der Gotik, sein Büchlein «von der Fialen Gerechtigkeit», d. h. von ihrer maßgerechten Herstellung, 1486 «dem hochwürdigen Fürsten und Bischof Wilhelm von Reichenau» gewidmet hat, und wie er diesen ausdrücklich als besonderen Kenner des Werklichen rühmt. Die Ironie der Geschichte will es, daß der einzige Auftraggeber des Witz, den wir wirklich kennen, kein Spießbürger gewesen ist, sondern ein adeliger Kirchenfürst, François de Mies, Bischof von Genf und Kardinal von San Marcello. Als gewandter Höfling, Neffe seines Vorgängers, der ebenfalls Kardinal gewesen, hilft er Herzog Amadeus von Savoyen bei seiner Wahl zum Papst und erhält dafür selbst den Purpur. Und wie malt Witz diesen Fürsten, den er während des Konzils zu Basel kennen gelernt hat, und der ihn aus seiner dortigen Werkstatt heraus an den Genfer Hof zog und dort zu seinem eigentümlichsten Werk inspirierte? Mit vollendetem kirchlichem Prunk, mit weit reicheren Gewändern, als sie die nebenan knieenden Heiligen Könige tragen, und mit einer unglaublich üppigen, mit kostbaren Perlen und Edelsteinen gezierten Mitra, die ein Gebilde seiner Phantasie gewesen sein muß. Wie ein armer Schlucker wirkt sein Kirchenpatron Petrus hinter ihm, der ihn doch der thronenden Madonna präsentieren sollte; und das Symbol des Genfer Bischofshutes, das andere bei solchen Bildern einfach auf den Boden legen, läßt Witz in höfischer Zeremonie durch eine vom Rahmen witzig überschrittene Figur auffällig genug hinter dem Kirchenfürsten hertragen.

Man sieht: diese neuen Erkenntnisse werden nicht etwa aus den Lebensumständen und den Nachrichten über die Künstler entwickelt, sondern nur in die äußere Form der Bilder hineininterpretiert. Viel schwerwiegender jedoch ist, daß um einer derart schwach begründeten Gesellschaftslehre willen der geistige Gehalt der mittelalterlichen Kunst mißachtet wird. Selbst die Antike, als Basis zur Renaissance, stempelt Schmidt zum Produkt des Kapitalismus. «Die klassische Kultur ist in ihrer geistigen Struktur eine typische Schöpfung des Handelsbürgertums». Und der Gotik geht es kaum viel besser, denn «Gotik und Renaissance sind in ihren stärksten Antrieben realistisch gesinnt». Mit dieser Maxime werden Jahrhunderte charakterisiert, deren Hauptbeitrag in der kühnsten Abstraktion besteht, in der weitgehendsten Entmaterialisierung der Materie, die die Kunstgeschichte kennt». «De materialibus ad immaterialia excitans» nennt seine

Glasfenster von Saint Denis schon der oben genannte Abt Suger um 1140. Hier rächt sich, daß Schmidt den Begriff einer dominierenden Geistigkeit der Kirche und den theologischen Zweck des Altarbildes auszuschalten sucht. Gerade beim «realistischsten» Werk des Konrad Witz läßt sich seine Tendenz zur Steigerung des symbolischen, überwirklichen Gehalts unter Beweis stellen. Das Genfer Hafenbild des eben erwähnten Petrusaltars ist bekanntlich das erste monumentale Landschaftsportrait der europäischen Malerei, eine Feststellung, die zwar nicht neu aber wichtig genug wäre, um nicht nur in den Anmerkungen zu figurieren. Kaum minder wichtig aber ist — und darüber lesen wir weder bei Schmidt noch bei Frau Cetto etwas —, daß Witz dieses reale Mittel dazu benützt, um die Erscheinung Christi am See Tiberias noch wunderbarer darzustellen, als sie der Bibeltext selber wiedergibt! Nach Johannes 21, 4 steht Christus am Ufer, als er die Jünger das Netz ziehen heißt und Petrus zu ihm watet. Witz hat als einziger Künstler den kühnen Einfall, Christus zwar körperlich greifbar, doch mitten auf die Wasserfläche zu stellen und so das Wunderbare noch zu steigern. Er entlehnt die Vorstellung des auf dem Wasser wandelnden Herrn der Sturmscene bei Genezareth, Joh. 6, 19. Aber Witz betont gerade das Erscheinungshafte Christi, wenn er ihn im roten Mantel wiedergibt, der damals bei allen Offenbarungen des Herrn nach seiner Auferstehung üblich war. Seltsamerweise hat bisher niemand beobachtet, daß von diesem Christus keine jener Wellen und Spiegelungen ausgehen, wie sie die irdische Bewegung der Fischer nebenan so trefflich kennzeichnet. Witz hat also seiner neuen Bildidee, für die man keine Quellen findet, bewußt eine ebenso vergeistigte neue Form geliehen. Man versteht diese mystisch-abstrakte Geisteshaltung des großen Künstlers besser, wenn man bedenkt, daß er lateinisch signiert, eine lateinische Marienantiphon auf den Mantelsaum Mariens am gleichen Altare malt, und sich auch im Basler Heilsspiegelaltar als trefflicher Kenner kirchlicher Symbolik ausweist. «Magister Conradus Sapientis» ist demnach kein primitiver Handwerker gewesen, sondern ein über den religiösen Sinn seiner Bilder tief und selbständig nachdenkender Mann.

Geschichtsschreibung ohne Berücksichtigung der Quellen ist heute undenkbar. Kunsthistoriker aber werden durch das mit recht primäre Streben nach künstlerischer Interpretation der Form immer wieder verführt, von den Quellen abzusehen. Das rächt sich im Fall des Hl. Bartholomäus von Konrad Witz besonders. Wohl gibt der Basler Museumsdirektor eine ausgezeichnete Charakteristik von der Plastik, dem Raum und der Lichtbehandlung seines dortigen Lieblingswerks. Den Ausdruck aber soll der Satz wiedergeben «nicht wie ein legendenhaftes Symbol des Leidens, sondern wie das konkrete Zeichen seines stolz geübten Handwerks hält er das Messer vor sich hin». Der naive Leser wird glauben, Bartholomäus sei Metzger gewesen und nicht der Missionär, der in Indien mit dem Messer geschunden wurde. Kein Wort davon, daß die vorausgehenden hochgotischen Bartholomäusfiguren das Messer genau so steil vor sich hinhalten; daß Witz aber gerade die feierlich-

sakrale Haltung steigert, wenn er die Hand, die dieses Messer hält, nach Art antiker Priester durch den Mantel verhüllt. Kein Wort davon, warum er den Apostel, der allgemeinen Vorstellung entgegen, nicht barfuß wiedergibt, sondern in goldglänzenden Schuhen, im traditionellen «weißen Mantel, dessen Saum mit purpurnen Steinen belegt ist». Hätte Schmidt die *Legenda Aurea* aufgeschlagen, die dem Künstler vermutlich vorgelegen hat, so wären ihm diese Quellenstelle und ihre Begründung begegnet: «sechszwanzig Jahre trägt er sein Kleid und seine Schuhe, daß sie nicht alt noch unrein werden» — bis auf die Beschreibung von Augen, Haar und Nasen genau sucht Witz die ungewöhnlich glanzvolle Erscheinung des Apostels mit historischer Gewissenhaftigkeit zu illustrieren. So erweist sich auch hier die bürgerlich-reale Darstellung nicht als geistige Grundhaltung, sondern nur als Mittel zur Steigerung theologisch-legendärer Tendenzen. Nach Abschluß dieser Untersuchung finde ich in dem im gleichen Verlag erschienenen, von Schmidt-Cetto amüsanterweise nicht einmal zitierten Buche von Mathilde Meng-Koehler das Problem «Die Bilder des Konrad Witz und ihre Quellen» ausführlich behandelt, wobei freilich die ikonographischen Linien außer acht gelassen werden (*Ars Docta* Band, IX, Basel 1947).

Aber diesen abstrakten, theologischen Geist des Mittelalters wird man in dem Buche von Schmidt vergeblich suchen. Deutet er doch die ihm unbequeme Rückkehr der Spätgotik zu verstärkten mystischen Tendenzen als «formalistische Erstarrung des Handwerks», als «ein vergebliches Sichsträuben gegen das freiere, großzügigere Handelsbürgertum der Renaissance». Als Folge dieser Einstellung vermissen wir gerade das größte und schönste Werk aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Schweiz, den Hochaltar des Berner Münsters von Heinrich Büchler. Ebenso fehlt die so ganz ungewöhnliche, ins Mystische gesteigerte Landschaftskunst des Feldbacher Altars, welche doch in den neueren Arbeiten über unsere Kunst einen Ehrenplatz einnimmt.

Gerne sei hier anerkannt, daß Schmidt die freieren Landsknechtspersönlichkeiten eines Urs Graf, Niklaus Manuel und Hans Leu weit besser gelingen. Vorzüglich ist etwa die Formulierung: «Manuel spricht als Dichter und als Maler nicht Europäisch wie Holbein, sondern Berndeutsch». Aber wenn behauptet wird, er hätte das Malen nie ausschließlich als Handwerk betrieben, sondern im edelsten Sinn des Dilettanten, dann reimt sich das mit dem Handwerker Manuel schlecht zusammen, der uns die schönste Maler- und Goldschmiedewerkstatt der Renaissance gemalt hat. Man braucht nur daran zu erinnern, daß Meister Niklaus ein typisches Unternehmerwerk wie die Ausmalung des Berner Münsterchors mit allen 86 Schlußsteinen ausgeführt hat und auch mit seinen Initialen zeichnete.

Es fällt auf, daß sich Schmidt mit einer Entdeckung seiner Mitarbeiterin nicht auseinandersetzt. Auf Grund von Röntgenaufnahmen von Dr. Kogler und Aulmann konnte Frau Cetto die Wappen im Parisurteil Manuels mit dem 1520 verstorbenen Benedikt Brunner und seiner Frau zusammenbringen.

Darnach wäre die alte Lehrmeinung entkräftet, wonach Manuel dies antike Bild (und vielleicht auch ein zweites) für sich selbst, und zwar erst nach der Reformation, gemalt hätte. Schmidt behält jedoch ohne weitere Begründung die alte Theorie bei, daß das Parisurteil erst nach 1523 und «als Wandschmuck für die Räume des Erlacher Wohnsitzes von Manuel entstanden sei. Wie er mir mitteilt, deshalb, weil Manuel diese Wappen nachträglich selber übermalt habe. Wenn auch die Frage nicht eindeutig zu lösen zu sein scheint, so ist doch durch diesen stillen Widerspruch zweier sich ausschließender Meinungen die eingangs erwähnte Unabhängigkeit zwischen Text und Anmerkungen etwas weit gediehen.

Der letzte Band der Holbeinschen Reihe, die Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert, steht außerhalb der angedeuteten soziologischen Konflikte. Die Künstlergeschichte ist reich genug geworden, daß sich die Autoren auf sie beschränken konnten. Der Band geht freilich in der Arbeitsteilung noch weiter: Frau Cetto hat nicht nur die Sammlung historischen Materials übernommen, um sie zu einer Fundgrube wertvoller Notizen zu verarbeiten, sie übernimmt auch die künstlerische Charakteristik der Gemälde, wobei sie sich durchaus nicht immer mit bloßen Beschreibungen bescheidet. So war es für Max Huggler gegeben, nicht den Zugang zum einzelnen Werk zu suchen, sondern die allgemeine Übersicht über die Künstler und ihre Tendenzen — kein leichtes Unternehmen, wenn man das mannigfaltige Widerspiel fremder Richtungen in einer Zeit vielseitiger schulmäßiger Überlieferung und Beeinflussung in Betracht zieht. Der Überblick über die Probleme des Jahrhunderts, man kann sagen, die erste geschlossene Geschichte unserer Kunst im 19. Jahrhundert, ist ihm auf seinen 30 Seiten trefflich gelungen.

Die von den Autoren gemeinsam getroffene Auswahl der Bilder steht entschieden auf dem Boden eines Bekenntnisses zur malerischen Qualität. Damit treten Skizzen und Fragmente in ungewöhnlich lebendiger Weise in den Vordergrund. Und die Autoren sind dem Dilemma entgangen, viele der großen einst berühmten Historien- und Genrebilder wiedergeben zu müssen, die sich heute nur noch beim sogenannten breiteren Publikum einiger Beliebtheit erfreuen. Sicher entsteht dadurch nicht das historische Bild des 19. Jahrhunderts, sondern eines, das unseren heutigen Anschauungen entspricht. Ob es Bestand haben wird, kann erst die Zukunft lehren. Das Problem der Auswahl wird sich auf dem knappen Raum von 90 Tafeln immer nur bedingt lösen lassen. Wenn unsere Historienmalerei völlig übergegangen ist, wenn keines der großen, vielfigurigen Genrebilder von Leopold Robert oder Albert Anker gezeigt wird, beweisen die Autoren einen entschiedenen persönlichen Mut. Indem sie auch kleinere Meister berücksichtigen und den Großen weniger bekannte Stücke wiedergeben, werden sie, im Zusammenhang mit den fein verarbeiteten Texten, jedem Betrachter viel Neues vermitteln.