

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 28 (1941)
Heft: 11

Artikel: Jubiläumsausstellung für Alfred Heinrich Pellegrini
Autor: Oeri, G.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86890>

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: 01.02.2026

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

Am besten kommt bei Disney die Nussknacker-Suite von Tschaikowsky weg, weil hier die Bilderfolge entschieden führend ist und die Musik die Rolle der blossen Begleitung eines Tanzes hat. Dem Tanzbild können die rhythmisch bewegten Klangfolgen, je unselbständiger diese sind, das heisst je weniger Eigenleben sie verraten, um so weniger anhaben. Ähnliches wäre beiläufig in bezug auf das vertonte Gedicht, das Lied und die Oper im allgemeinen zu sagen. Der Stimmungsfaktor spielt eine entscheidende Rolle. Auf alle Fälle haben wir

es auch hier nicht mit einer Kunstgattung von einheitlicher materieller Basis zu tun. (Das Problem ist nicht in zwei Worten zu klären.)

Dass selbst gebildete Leute mehrmals den Disney-Film besuchten, ist kein Beweis für den künstlerischen Wert desselben. Sicherlich wird es ihnen niemals gelungen sein, die Doppelsinnlichkeit dieser Kunst auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, sie in einem gemeinsamen einheitlichen Erlebnis einzufangen.

Dr. E. St.

Jubiläumsausstellung für Alfred Heinrich Pellegrini

Das Repräsentative einer Ausstellung, die das Werk eines Sechzigjährigen zusammenfasst, wird immer seine Wirkung tun. Im Falle der Jubiläumsausstellung für A. H. Pellegrini in der Basler Kunsthalle wirkte mehr als nur dies, und mehr als die Würde eines sich rundenden Lebens. In dem Ueberblick über vierzig Schaffensjahre spiegelte sich das Schicksal eines Künstlers, der am sausenden Webstuhl der Zeit sein unverwundbar unverkennbares Muster in das krause Gewebe unserer Tage hineingewirkt hat. Es spiegelte sich europäisches Geschick, erlitten und geformt zu Bildern, die Kristallisationen seiner Wandlung sind.

Mitbestimmend für Pellegrinis Weg war die ihm in die Wiege gelegte Mitgift der Polarität des väterlich tessinischen und des mütterlich alemannischen Bluts, die sich auch in seinem halb deutschen, halb italienischen Namen ausgeprägt hat. Durch sie war er europäischem Geschick verflochten, eignete ihm die Wachsamkeit der Geister, die über ihre eigenen Grenzen hinauswachsen, weil sie in ihrem Wesen zweierlei Kulturen mischen.

Sie wies den jungen Menschen auch nach den ersten Lehrjahren bei Fritz Schider in Basel nicht nach Paris, wie die meisten seiner Basler Altersgenossen, sondern nach Deutschland. Aus den ersten Bildern lässt sich ablesen, dass der junge Mann — und wie schnell! — noch ohne Bruch sich eingliedern konnte in das überlieferte Erbe. Heute wachsen die Jungen in einem verwaisten Europa auf. Es fehlt der lebendige Kontakt der Kontinuität von Hand zu Hand, die das Ererbte von den Vätern weitergibt. Es hat für den heutigen jungen Betrachter etwas Erschütterndes, wie deutlich spürbar der etwas über zwanzigjährige Pellegrini von der künstlerisch (und ganz allgemein kulturell) ausserordentlich aufgeschlossenen und lebendigen Zeit um die Jahrhundertwende aufgenommen und getragen wurde.

Als Pellegrini 1904 «Le port de Marseille» malte, unter den Schauern der Frühreife zur Vollendung gesteigert, da spürt man dahinter gegenwärtig, dass Böcklin und Leibl, Gauguin und Toulouse-Lautrec eben erst gestorben waren, dass Cézanne, dass Paula Modersohn noch lebten, dass Hodler, Thoma, Corinth und Renoir noch lange leben und wirken würden, und dass unter ihnen bereits die junge schöpferische Welle der 1880er Generation anschwellt, in der um 1910 die grosse umgestaltende Unruhe ausbrechen sollte, und der auch Pellegrini angehörte.

In den zu Ende seines Genfer Aufenthalts (1902—1906) gemalten Alpenbildern klang das bisher Bestimmende zusammen: die zwei Akademiejahre (1900—1902) im München des Jugendstils, und das Erlebnis der Landschaftsmalerei Hodlers. Vor diesen Bildern weiss man, dass die von Anfang an bis heute wichtige Linie Pellegrinis die verwandelte Linie des Jugendstils ist. 1907 kam er nach Stuttgart und hatte in der Unterweisung Adolf Hölzels seine entscheidenden Jahre vor sich. Er entdeckte die Macht der Komposition. Marées wurde

wichtig und man könnte glauben, dass sich Pellegrinis Kompositionsstudie von 1909 an dessen «Jünglingen unter Orangenbäumen» inspiriert hat. Zugleich ergriff ihn der aufbrechende Strom des Expressionismus. Die Farbe begann aufglühend zu erwachen und leuchtete wider von den lodernd entbundenen Feuern aufgewühlter Zeitgenossen. Ein ungebrochenes, intensives Gelb taucht bei Pellegrini auf; bezeichnenderweise in einem Selbstporträt. Immer wieder im Verlauf des wachsenden Werkes kristallisierten sich krisenhafte innere Bewegungen an der Konfrontation mit sich selbst. 1909 malte er zwei Selbstbildnisse. Dann sprang das Gelb auch in die Kompositionsbilder, allmählich die beiden andern Grundfarben Rot und Blau nach sich ziehend. Heute scheint uns, dass Pellegrini auch in seiner drängerischsten und ausladendsten Zeit, als das Wachsen der Flügel zum eigenen Fluge mit der Erregung der Generation zusammenfiel, massvoll blieb, als ob ihn das väterliche Erbe des romanischen Form- und Stilwillens davon abgehalten hätte, die letzten Schranken vor dem umgestalteten Ergiessen gesteigerten Erlebnisses aufzuheben. Aber auch bei ihm war und wirkte die Farbe damals revolutionär. Das «Modell» von 1910, ein nacktes, halbwüchsiges Mädchen mit knallgelbem, von einem intensiv roten Band umschlungenen Strohhut, das «Träumende Mädchen» (1910) von golden leuchtendem Inkarnat auf blauem Kissen erregten Aufsehen und heftige Ablehnung. Unvergänglich erkennbar und spürbar von den Hochgefühlen, die damals die Segel schwellten, ist in diesen Bildern der neue Atem geblieben, das Ansteigen der künstlerischen Kräfte. Und unvergänglich spürbar blieb auch das Beispiel und die Freundschaft Hans Brühlmanns, des Mitschülers bei Hölzel, der vielleicht für Pellegrini von ebenso entscheidender Bedeutung wie der Lehrer selber war. Brühlmanns Tod (1911) war der erste grosse Verlust aus der Fülle der Zeit, deren Strom den Heranwachsenden trug.

1911 ging Pellegrini nach Paris. Es ist erstaunlich, zu sehen, mit welcher Unbefangenheit sich der durch Hölzel und Marées Geschulte dem schimmernden Licht dieser Stadt anvertraute. So sehr ihn Deutschland formte, bei den Franzosen lernte er die Lockerung, Differenzierung und Nuancierung der Farbe. In Paris gewann er den flexiblen Schmelz des Farbauftrages, begann jenes dünne flüssige Auflegen, das das Korn der Leinwand als mitwirkende Struktur durchschimmern lässt und der Oberfläche eine so hohe Sensibilität verleiht.

Paris war ein erster Höhepunkt und bedeutete den Abschluss der Lehrjahre. Nur in den Photographien in einer Vitrine konnte die Ausstellung den Hinweis auf die Stuttgarter Arbeiten nach Paris, auf die Kompositionen der «Badenden Mädchen», der «Sintflut» und namentlich auf Pellegrinis erstes Fresko geben. Es ist der «Narziss», den er 1913 in die Brunnenische am neuen Stuttgarter Kunstgebäude von Theodor Fischer malte, den schönen Knaben darstellend, wie er sein göttliches Ebenbild aus dem Spiegel des Brunnenwassers unter ihm zurückempfängt. Man ahnt, dass sich hier, am Vorabend

der Verwirrung aller Spiegel, die Kraft ein Sinnbild schuf, aus der sich der Künstler in Zukunft immer wieder speiste: aus seinem Spiegelbild, aus der Konfrontation mit sich selbst empfindet er sich erneuert immer wieder zurück.

Von nun an verliess die Anordnung der Basler Ausstellung die streng chronologische Folge und ging zu einer mehr thematischen Gruppierung über. Von nun an entfaltet sich in ruhiger Stetigkeit die Meisterschaft. Was der junge Mensch aus dem direkten schöpferischen Impuls, ohne Bewusstheit und ohne Nachdenken in dem unvergleichlichen Wurf des aus dem Gedächtnis gemalten «Port de Marseille» vorwegnahm, verwirklichte er je länger je mehr durch ein souverän gewordenes Können mit voller künstlerischer Bewusstheit. Viele seiner Landschaften sind aus dem Gedächtnis gemalt. Darin liegt mit das Geheimnis ihrer Wirkung. Denn sie sind nicht bloss Abschrift der Natur, sondern die Abbilder ihres Erlebnisses, ihre geistige Transformation.

Schön und ergreifend ist das Denkmal, das sich Pellegrini in den Bildnissen der Freunde gesetzt hat. Es war, als ob in dem kleinen Raum der Porträts die durch seine Person verbundenen Geister Zwiesprache miteinander gehalten hätten, als führten die Dichter, Schriftsteller und Musiker mit dem Maler ein Gespräch weiter, das in Wirklichkeit abgebrochen werden musste, weil der eine tot, der andere ausgewandert und der dritte sonst seiner Wege gegangen ist. Es wurde einem bewusst, wie sehr die Zeit, durch die Zerstreuung des kulturellen Lebens und seiner Ueberlieferungen in alle Winde, einen Schaffenden wie Pellegrini sich selbst überlassen hat. Das ernste und traurige Selbstbild von 1937 spricht eine deutliche Sprache. Der Blick in den Spiegel, der bestätigen sollte, gibt ein zweifelndes Gesicht zurück. In herrlicher Malkultur schrieb eine reife Künstlerschaft den einsamen Zweifel an sich selber nieder.

Das Stilleben ist die Stärke Pellegrinis, von der selbst die Einwände der Gegner schweigen. Seine Blumen und Früchte, seine Jagdstilleben erfüllen mit Ehrfurcht vor dem mächtigen Dasein der Schöpfung und vor ihren zarten Gebilden ewiger Gesetzmässigkeiten. Der kleine Geburtstagsgruss mit dem dunklen Rosenbouquet und der überzuckerten Zwetschgentorte, das grosse Jagdstück, auf dem hinter der unvergleichlich gemalten Hasen- und Fasanenbeute, in einem Bild im Bilde, die winterliche Jagdlandschaft gemalt ist, zeugen von einer Souveränität und Anmut des Geistes, die nicht nur unter Malern selten geworden ist.

Der letzte grosse Saal fasste noch einmal eine konzentrierte Gesamtübersicht in einer Auswahl von grossen Bildformaten zusammen; in der Studie für das Wandbild am St. Jakobskirchlein (1916) und dem Karton für ein Wandbild im Kunstmuseum (1937) die Arbeit Pellegrinis als Wandmaler umspannend und auf dessen Zeugnisse im oberen Stockwerk der Ausstellungsräume vorbereitend. Vor allem aber vollendeten in diesem Saal zwei wesentliche Akzente das Bild Pellegrinis, von denen man erst, als man sie sah, in vollem Umfang wusste, wie sehr man sie erwartet hatte. Als einem der letzten Bilder der Ausstellung begegnete der Beschauer einer von lebensvoll dunklem Grün getränkten Landschaft. Die Klarheit eines von weissen Wolken schimmernden Himmels spiegelt sich in einem stillen Gewässer im feuchten Wiesengrund. An seinem Rand und eingelassen ins Grün ruhen und stehen Menschengruppen, in deren zeitlosen Kleidern sich das Blau und das Weiss des Himmels wie im Spiegel des Wassers wiederholen. Leuchtend nachdunkelndes Rot und ein Inkarnatton, der aus tizianischen Zeiten herüberzuglänzen scheint, klingen zusammen mit dem Lied, das zur Leier gespielt wird. Es ist eine Kopie nach Puvis de Chavannes. Sie ist 1939 entstanden, dreissig Jahre nach-

dem Pellegrini in Paris von Puvis entscheidend beeindruckt wurde. Fast möchte man sagen, dass sie schöner ist, als Puvis je sein konnte, denn sie beinhaltet mehr als ihn. Sie erinnert sich zurück bis zu den eleusischen Festen, bis zu den selve d'amore, bis zum Böcklinschen Panslied über der Mittagsstunde. Sie kennt die Kette ununterbrochener Nachrichten, der sie ihre Herkunft verdankt. Gleichwohl, von dieser Kopie leuchtet vor allem der Name des Franzosen zurück ins eigene Werk, und man weiss plötzlich, wieviele Bilder von ihm erhellt worden sind. Und man weiss plötzlich, dass seine verwandelte Wirkung es ist, die in den kleinen und grossen Kompositionen der Münchner Zeit (1914—1918) weiterlebt.

Es war einer der schönsten Einfälle in der schön gelösten Anlage der Hängung, dass sie die Schöpfungen der Münchner Zeit bis zum Schluss vorenthielt. Es ist, als seien die Weltkriegsjahre für Pellegrini nicht nur mit der eigenen Lebensmitte, sondern auch mit der künstlerischen Mitte zusammengefallen, als hätten sich jene Jahre in der schwebenden Achse zwischen Jugend und Reife bewegt. Und als 1918 das Tor hinter einer vergangenen Zeit zufiel, fiel auch das Tor hinter der eigenen Jugend zu, die jener Zeit angehörte.

Der Jugendstil vergeistigte sich in der Anthroposophie. Das Leiden der Zeit dämpfte die Farbe. Es flackert durch die Farbenarmut weisslicher, fast kreidiger, grüner und grauer Töne in den Bildnissen von Albert Steffen (1915) und Adolf Busch (1916), formt die bizarre Unruhe im Bildnis der Puppenmacherin Lotte Pritzel (1915). Es entstehen die einsamen Figuren im Walde, Adam (1916), Hiob (1917) und Genoveva (1918), und die Zweisamkeit ist keine Realität. Der Umarmung der beiden Menschen in der «Begegnung» (1917) sind die Sinne entzogen. Nächtlich silbernes Licht rieselt mit einer ins unvergesslich Dichterische verklärten Trauer über die in sich gefangenen Gestalten des «Liebespaares» (1918), das in einem Boot durch das Dunkel einer unkenntlichen Landschaft fährt, umstanden vom Ungewissen. Wie der Träumer Piero della Francescas sitzt der einsam Beschienene unter der gestirnten Nacht in dem «An Steffen» (1918) gerichteten Bild, und beirraucht von der Wollust der Einsamkeit teilt der «Nächtliche Schwimmer» (1918) die kühle Flut, vom beschatteten Mond beglänzt, abgewendeten Gesichts. Auch diesmal neigt sich «Narziss» (1918) über den Wasserspiegel. Alle Linien seines Körpers, die Linien des Baumes über ihm sammeln sich in seiner Neigung. Aber als erblickte er die göttlich unaussprechliche Lösung aller Rätsel, verschweigt das Bild das Spiegelbild. «Die neue Zeit» (1919) bläht stürmisch das Segel des kleinen Nußschalenschiffes, von dem man noch nicht weiss, mit wie viel oder wie wenig Vergangenheit es von der alten Erde abgestossen ist, um zu neuen Ufern zu fahren.

Aus den Bildern der Jahre 1918/19 werden die schwebenden Gestalten Pellegrinis begreiflich. Seit damals verlangten sie zu schweben, nachdem das Element ihrer Umgebung immer dünner geworden war. Zuerst noch auf der festen Erde des Waldes und dann im flüssigen Wasser, erhoben sie sich in die Luft, denn das Erdreich, aus dem sie einmal gewachsen waren, wurde umgebrochen. Und im schwebenden Bereich hielt sich das Ueberkommene, wurde es künstlerisch mögliche Form, — es sei denn, dass es sich in der Kopie nach Puvis de Chavannes sammelte! Schon in der Skizze zur «Neuen Zeit» erschien vorübergehend ein schwebendes Paar. Seither lebten alle Wandbilder, Entwürfe und ausgeführte, von der Sehnsucht, die Schwere zu überwinden. An der Bayrischen Bierhalle fanden sich die musischen Geister in einer Burleske zum beschwingten Reigen zusammen. Im neuesten Wandbild am Stadtkasino ordneten sie sich zu gemessenem Rhythmus, Apoll zu verherrlichen.

Man mag Pellegrini das Problematische mancher seiner Lösungen vorwerfen; dass er dem Einbruch der Geschichtslosigkeit im Weltkrieg und in den zwanziger Jahren widerstand

und in seinen Schöpfungen die geistige Transformation des Wirklichen, das Vergangene im Gegenwärtigen rettete, macht seine grundsätzliche und tröstliche Bedeutung aus.

G. Oeri

Gedächtnisausstellung Robert Schürch

Die bernische Kunsthalle bringt als letzte Veranstaltung vor der Weihnachtsausstellung bernischer Künstler eine Schau, in deren Mittelpunkt das malerische und grafische Schaffen Robert Schürchs steht, der letzten Frühling 46jährig in Ascona gestorben ist. Schürch lebte und endete in äusserst dürftigen Verhältnissen; die äussere Krankheit — Lungenschwindsucht — ist indessen nur ein Abbild eines innern Leidens, und die Tragik ist ebenso sehr im Charakter des Malers als in seinen unglücklichen Lebensumständen zu suchen. Dem Vorwort zum Ausstellungskatalog entnimmt man, dass Schürch in seiner Jugend Hodler nahtet und von ihm wertvolle Impulse empfing. Schürch wohnte damals in Genf; der Hang zur Einsamkeit trieb ihn später ins Wallis, dann nach Monti-Locarno, wo er in einem kleinen Häuschen in tiefer Weltabgeschiedenheit lebte. Sein letztes Wegstück legte er in Ascona zurück.

Nach seinen eigenen Aussagen hat Schürch für Trödler und Händler Hunderte von Bildern zu ganz niedrigen Preisen gemalt, in die er seine innern Probleme nicht eingehen liess. Dann Werke, in denen «er sich mit beinahe allen künstlerischen Problemen, die auf ihn eindringen», auseinandergesetzt hat. Und ausserhalb dieses Schaffenskreises endlich eine kleinere Zahl von Bildern, die er als Mittelpunkt seines eigentlichen Wesens ansah und entsprechend mit seinem Ich besenkte und belastete. Vor allem aber ist es die riesige Zahl von Zeichnungen — in einer kombinierten Feder- und Pinseltechnik ausgeführt — in denen der Künstler seinen drängenden innern Gesichtern Ausdruck verleiht und die sowohl nach der Arbeitsleistung, nach der meisterhaften, ausgeglichenen Technik, wie auch nach dem Persönlichkeitsgehalt als Schürchs Hauptwerk anzusehen sind.

In der Vorhalle sind ein paar der grössten und abgeschlossenen figürlichen Werke vereinigt. Die Gestalt des pfeildurchbohrten Sebastian, die den Maler verschiedentlich beschäftigt hat, tritt in einer äusserst feinnervigen Modellierung auf. Suchte man für Ausdruck und Stimmung Vorbilder, so

könnte man Grünewald nennen. Anderswo malt er auch religiöse Sujets, die einen Schimmer von altitalienischer Sanftheit haben. Ein grosser Doppelakt vereinigt nach renaissancestischer Art Herrin und Dienerin in Vorder- und Rückenansicht in eine ruhevolle, fast elysische Landschaft. Das Interesse scheint hier ganz der malerischen Vornehmheit zu gelten. Diese koloristische Aufgeschlossenheit und Gesundfarbigkeit, über der man den Problematiker Schürch für einen Augenblick fast vergisst, findet man verschiedentlich auf Porträten, unter denen das polychrome und gänzlich ungrüblerische «Bergführer» als das bejahendste Stück gelten darf. — Dem gegenüber steht dann die Vorliebe für das makabre Thema, das meist in kleinen, meisterhaft geprägten Formulierungen zutage tritt. Grossartig ist beispielsweise das Tod-als-Würgermotiv des kleinen Bildchens «Morgue», bei dem die schlichte, feste Linie des frühen Hodler auftritt. Dann ein Tod als Trommler oder die unterweltliche Vision «Saturn»; schmale, tragische Elendsgestalten in «Clown und Mädchen» und verschiedentlich Bordellszenen, die Tierisches mit Tieftraurigem mischen. Alles Niedergedrückte, Erstorbene zieht den Zeichner mit wahrer Magie an; verwelkte Lust in den Gesichtern und das Schweigen oder Erlöschen in starren Zügen trifft er mit hervorragender Sicherheit. Mittelpunkte in dem Gesamtwerk wissen sodann überall die Selbstporträte zu schaffen. Der bärtige Kopf Schürchs tritt das eine Mal fast in mittelalterlichem Ernst auf, mit der Würde eines geschnitzten Heiligen; anderswo wieder mit der zynischen und zugleich romantischen Melancholie eines Bohemiens in seinem Atelier.

Die ganze Erscheinung, welche in der Berner Ausstellung zum erstenmal in grösserem Umfang gezeigt wird, hat das Bestrickende eines tragischen, sucherischen Menschentums und einer Malerbegabung, die zwar zu einem einheitlichen Gesamtstil nicht vordrang, die aber in allen Vorstössen und Ansätzen eigenartige Grösse besitzt.

W. A.

Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt

Band III, Teil 1 (St. Alban bis Kartause). Die Kirchen, Klöster und Kapellen, von C. H. Baer. Die Wandbilder hat Rudolf Riggensbach, die Andreaskapelle Paul Roth bearbeitet. 620 Seiten mit 339 Abbildungen, 20/26 cm, Fr. 56.—. Verlag E. Birkhäuser & Cie. A.G., Basel.

In der Einleitung zu diesem an Umfang und Inhalt gewichtigen Band des Schweizerischen Kunst-Inventarisations-Werkes glaubt sich der Präsident der Gesellschaft für Schweiz. Kunstgeschichte, Professor Konrad Escher, vor dem Leser gewissermassen entschuldigen zu müssen, dass die Basler Bände in der eingehenden Darstellung ihres Stoffes beträchtlich über die für das Inventarisationswerk sonst festgesetzten Normen hinausgehen, und wenn man bedenkt, dass dieser stattliche Band von 620 Seiten erst die Hälfte der Kirchen und Kapellen umfasst, dass ein eigener Band dem Münster gewidmet sein wird, und ein eigener Band über den in alle Winde zerstreuten Münsterschatz bereits erschienen ist, so erscheint es selbstverständlich, dass nicht sämtliche Kantone mit solcher Ausführlichkeit behandelt werden können. Für Basel aber ist diese Ausnahme ge-

wiss berechtigt, denn gerade im späteren Mittelalter, aus dem die meisten Bauten stammen, war Basel eine Stadt von europäischer Bedeutung: hier tagte das grosse Kirchenkonzil, das den Zerwürfissen der Christenheit Frieden bringen sollte. Hier, an der Grenze von Deutsch und Welsch, bildete sich ein Mittelpunkt des Humanismus, hier wurde der Uebergang von der Gotik zur Renaissance nicht passiv hingenommen, sondern von einer reichen, geistig aufgeschlossenen, kulturfreudigen Bürgerschaft aktiv gestaltet. Die gleichen Geschlechter, die mit den Druckern Froben verwandt, mit Erasmus und Holbein befreundet waren, hatten noch Heidnischwerkteppiche und gotische Exlibris; das renaissancegemässige Handelsherrentum stilisierte sich zuerst noch rittermässig und verschmilzt mit dem alten oberrheinischen Adel. Das Alte geht hier organisch wie kaum irgendwo sonst in den Stil der Modernen, der Renaissance über. Und von alldem findet sich der Niederschlag in den Bauten und in ihrer Ausstattung, in Grabsteinen, Glasgemälden, Resten von Wandmalereien; unermesslich viel ist zerstört — wagenladungsweise wurden die zerschlagenen Glas-