

Hans Leu d.J. und die Zeichnung einer Pietà im Fogg-Museum Cambridge, USA

Autor(en): **Shell, Curtis H.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **15 (1954-1955)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164060>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Hans Leu d. J. und die Zeichnung einer Pietà im Fogg-Museum Cambridge, USA.

Von CURTIS H. SHELL

(TAFELN 23-30)

Das Fogg-Museum in Cambridge, USA., besitzt eine mit «HL 1519» gezeichnete Zeichnung (Inv. Nr. 1936.125), die ein bedeutendes Werk Schweizer Kunst zu sein scheint. Dargestellt ist eine Pietà (Abb. 1, 6 und 7). Das 275×207 mm grosse Blatt ist grün grundiert, mit Pinsel in schwarzer Tusche ausgeführt, laviert und mit Weiss gehöht. Die Grundierung ist an vielen Stellen brüchig. Anlässlich einer älteren Restaurierung sind diese Risse mit stumpfer, karminroter Farbe eingefüllt worden. Das Blatt wurde auch, um es vor weiteren Schäden zu hüten, auf Leinwand aufgezogen. Auf der Rückseite ist die handschriftliche Bezeichnung «Sammlung J. A. G. Weigel früher Grünling» zu lesen. Im Jahre 1936 kam die Zeichnung der Pietà in den Besitz des Fogg-Museums¹.

Schon Nagler in seinem 1863 erschienenen Werk über die Monogrammist², hat die Pietà als ein Werk des Zürcher Malers Hans Leu d. J. bezeichnet, eine Zuschreibung, die ohne weitere Bedenken von nachfolgenden Forschern übernommen wurde³, bis endlich der Schweizer Gelehrte Walter Hugelshofer das Gesamtwerk Hans Leus einer systematischen Prüfung unterzog⁴. Häufig, wenn die stilkritische Untersuchung das Gesamtwerk eines Künstlers vor Augen führt, werden abweichende Werke aus dem Œuvre ausgeschieden. Dieses Schicksal hat mit Hugelshofers Untersuchung auch die Fogg-Pietà getroffen, nicht aber, wie oftmals, weil diese das Niveau des Künstlers nicht erreicht hätte, sondern im Gegenteil, weil die eminente Qualität der Zeichnung Hans Leu nicht zugetraut wurde. Eher vermutet Hugelshofer im Meister der Pietà einen «hervorragend begabten bayrisch-schwäbischen Künstler»⁵. In einer späteren Publikation desselben Autors wird der Zweifel weiter aufrechterhalten, aber es wird vorgeschlagen, die Zeichnung nochmals auf die «Möglichkeit Leu» zu prüfen⁶. Diese Überprüfung wurde vom Verfasser im vergangenen Jahr unternommen, und es sollen im folgenden die Resultate kurz zusammengefasst werden.

Die Darstellung der Pietà ist monumental entworfen. Die grossartige Auffassung beruht zunächst auf der formalen Anordnung der Figuren. Isoliert gegen den fahlen, grünen Hintergrund steht in der Mitte des Bildfeldes in diagonaler Körperdrehung die hohe Gestalt der Madonna. Zu ihren Füßen,

¹ Weitere Nachrichten über die Provenienz des Blattes siehe: Mongan-Sachs, Drawings in the Fogg Museum of Art, Cambridge, 1946, Vol. I, p. 197. Ausführliche Nachricht über Technik und Erhaltungszustand ist der freundlichen Mitteilung von Miss Agnes Mongan, Curator of Drawings, Fogg Museum, zu verdanken, die das Blatt neuerdings unter dem Mikroskop untersuchen und neue Detailphotographien anfertigen liess.

² G. K. Nagler, Die Monogrammist, München 1863, Bd. III p. 448.

³ Literatur betreffs der Pietà siehe: Mongan-Sachs, op. cit., p. 197.

⁴ Walter Hugelshofer, «Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu», in «Anzeiger für Schweizer Altertumskunde», N. F. Bd. XXV 1923, 163 ff., N. F. Bd. XXVI 1924, p. 28 ff., und p. 122 ff., weiterhin als Hugelshofer, «Das Werk Leu» zitiert.

⁵ Ib. Bd. XXVI p. 126, von Hugelshofer mit Fragezeichen als bayrisch-schwäbischer Künstler bezeichnet.

⁶ W. Hugelshofer, «Schweizer Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts», Freiburg i. Br., 1928, p. 33.

wieder diagonal im Raum, liegt, in gewagter Verkürzung gesehen, der tote Heiland. Mit hochgestellten Beinen, den Kopf an die rechte Schulter gelegt, linke Hand und Füße in beinahe derselben Raumschicht, wird der Leib Christi in Augenhöhe dem Beschauer dargestellt. Es ist eine Figurenanordnung, deren formale Lösung neu ist, und die dann auch für das Bildinhaltliche ausschlaggebend wird. Neuartig in der nördlichen Tradition des Vesperbildes ist das Fehlen jedes körperlichen Kontaktes zwischen Mutter und totem Sohn. Abgewendet mit leicht gesenktem Kopf, ohne Christus oder den Beschauer anzusehen, verhält Maria ihren Schmerz vor jeder Schau – neue Dimensionen des Ausdrucks sind zur Darstellung gebracht. Ebenso ungewöhnlich, wenn auch nicht erstmalig in der Erfindung, ist Christus gegeben. Die Verkürzung des Körpers – weit von jeder zeichnerischen Virtuosität – dient wieder dem Ausdruck eines neuen, religiösen Gefühls. Die radikale Unterwerfung der Heilandgestalt zum fixierten Schaupunkt des Betrachters, Füße, Beine, Knie und Unterseite der Oberschenkel in den Vordergrund rückend, verzichtet auf die mittelalterliche Tradition, als geistige Ausdrucksträger nur Antlitz und Hände gelten zu lassen. Schon für einen früheren Fall eines «Cristo in scurto» wurden die Gründe dieser «Entgöttlichung der Heilandsgestalt» aufgezeigt⁷. Aber selbst Wundmale und Heiligenschein, mit denen noch Mantegna seinen «verkürzten Christus» als Gott bezeichnete, fehlen. Die Passion ist von der kultischen Sphäre in den Bereich menschlicher Anteilnahme verlagert worden.

Es wird an diese intensive Ausdruckskraft des Gefühlsmäßigen zu denken sein, wenn ein anderes Werk aus dem gleichen Jahr mit gleichem Monogramm, nämlich der «Orpheus» des Hans Leu aus der Basler Kunstsammlung (Inv. Nr. 412), mit der Pietà verglichen werden wird (Abb. 2).

Während über den Zeichenstil der Pietà noch später zu sprechen sein wird, soll schon jetzt vorweggenommen werden, dass die Ausführung der Zeichnung merkwürdige Diskrepanzen aufweist und der Grossartigkeit des Entwurfes nicht gleichkommt. So ist der Kontur trotz mancher festen Beschreibung oft zaghaft und absetzend. Öfters sind Vergrößerungen der Zeichnung, besonders in den Füßen, Händen und Gelenken zu bemerken. Von getreuer Beobachtung des natürlichen Lichteinfalls und der Schattengebung ist kaum zu sprechen. Die Erhöhungen durch Weissaufsatz führen manchmal zu Aufgedunsenheit, an anderen Stellen verfehlen sie, die Raumschichten (wie zwischen linkem Knie des Christus und Mantel der Madonna) genügend zu trennen, während gerade dieser Weissaufsatz auf den Figuren ein Umherhuschen der Lichter erzeugt, das wiederum der Ausdruckskraft eher als der Präzision der Zeichnung zugute kommt.

Um Hans Leu als Schöpfer der Fogg-Pietà in Erwägung ziehen zu können, muss auf die stilistischen Möglichkeiten dieses Meisters aufmerksam gemacht werden. Es wird dabei auf die dankenswerte, gründliche Studie Hugelshofers hingewiesen⁸.

Leu wird 1507 in den Rechnungsakten des Zürcher Münsters erwähnt⁹. Das Fehlen weiterer Notizen, bis Leu 1515 als Meister genannt ist, lässt Wanderschaften vermuten. Die von Hugelshofer besprochenen Frühwerke weisen auch tatsächlich auf Bekanntschaft mit Werken des Dürerkreises, eventuell auf Altdorfer und später insbesondere auf Hans Baldung Grien. Baldungs Einwirkung ist so ausgeprägt, dass schon Prof. Paul Ganz die Vermutung aufgestellt hat, dass Leu in der Werkstatt Baldungs beschäftigt gewesen sei¹⁰. In der Tat sind im Werke Leus Baldungsche Motive und Stilbildungen wiederzufinden. Die Elemente von Leus Stil in den Jahren 1513 bis 1517 können zusammengefasst werden, wie sie sich etwa in der Kreuztragung des Landesmuseums in Zürich (Ausstell. Kat. des Kunsthhauses, 1921, Nr. 99) (Abb. 3), oder der Zeichnung einer Hl. Familie des Boymans Museums in Rotterdam (Abb. 4), aber auch in den übrigen Werken dieser Zeit offenbaren:

⁷ Hans Jantzen, «Mantegnas Cristo in scurto», in «Stephaniskos», Freiburg i. Br., 1927 (Privatdruck). Neuerdings in «Über den Gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze», Berlin, 1951, p. 49.

⁸ Hugelshofer, «Das Werk Leu», op. cit.

⁹ Paul Ganz, «Die Familie des Malers Hans Leu von Zürich», Zürcher Taschenbuch, 1901/2, p. 188.

¹⁰ Paul Ganz, «Malerei der Frührenaissance in der Schweiz», Zürich, 1924, p. 116.

Die Figuren sind meist bildparallel angeordnet, und das Geschehnis spielt sich in einer engen Raumschicht ab. Selten, falls je, gibt es Diagonalanordnungen oder spielen Verkürzungen eine Rolle. Die Figuren sind wenig raumschaffend (selbst das Zum-Schlage-Ausholen des Schergen in der Kreuztragung bleibt in einer Raumschicht). Meist offenbart sich ein Zwiespalt zwischen Figuren und Umgebung; der Mittelgrund der Darstellung wird entweder verborgen oder ist unklar. Die Bildfläche wird dezentralisiert, von aufgereihten Gegenständen bildparallel abgesteckt. Flache, dekorative Faltengebungen der Gewandfiguren weisen auf keine unterliegende Körperstruktur. Wenn nackte Figuren im Sinne des Themas gegeben werden (z. B. Christuskind der Boymans-Zeichnung), zeigen sie auffällige anatomische Fehler. Die Gesichtszüge sind meist undifferenziert und sind dem Inhalt der Darstellung wenig angepasst. Das entzückend Frische, Lebendige der Landschaftszeichnungen beruht auf einer spontanen, flüchtig-malerischen Art, eher als auf zeichnerischem Können. Leus Zeichenstil dieser Zeit ist unsicher, zaghaft, wenig körperlich formgebend. Der zerfahrene, oft absetzende, oft zurückgreifende Kontur ist untektionisch, unkonstruktiv. Oft wird der Federstrich kraus.

Handwerklichen Mängeln aber steht eigentümlicherweise eine künstlerische Einfallskraft gegenüber, die an seltenen Themen, an Landschaftsausschnitten, Baumstudien sowie neuartigen Ornamentmotiven Gefallen findet. Die Natur des Zürchers äussert sich in dem phantasievollen, lyrisch-romantischen und immer milden Zug seiner Darstellungen, im Gegensatz zum herberen Naturell seiner Zeitgenossen.

Aus dem Jahre 1517 haben sich einige Werke erhalten, die, obzwar das Obengesagte auch für sie gültig ist, schon Merkmale zeigen, die auf einen Stilwandel vorbereiten. So sind die Figuren in einem Reisealtärchen (Landesmuseum Zürich, Ausstell. Kat. 1921, Nr. 102) (Abb. 5, 5a) freier in den Raum gestellt, und haben gegenüber früheren an tektonischer Festigkeit und an Volumen zugenommen. Die Figuren des hl. Petrus und der Maria der Heimsuchung dieses Altars übrigens scheinen in Typus, Haltung und Gewandung der Madonna der Pietà ähnlich. Im Stil einer Federzeichnung, ehemals in Berlin, den Einzug Christi in Jerusalem darstellend, hat Hugelshofer schon Veränderungen bemerkt¹¹. Steif und mühsam, als ob nachzeichnend, wird der Strich fester, äussern sich Bestrebungen, die Figuren breitspuriger in den Raum zu stellen. Das mehr Malerisch-Tüpfeln der früherer Werke tritt zurück und wird von zeichnerischen Elementen ersetzt.

Das Jahr 1518 bringt einen Einschnitt in den Ablauf des künstlerischen Schaffens. Die Störung des Arbeitslaufes, äusserlicher Art, wurde von Hugelshofer hervorgehoben¹². Es mag vielleicht nicht bloss Zufall sein, dass nach der reichen Produktion der vorherigen Zeit aus dem Jahre 1518 keine Arbeit des Künstlers auf uns gekommen ist. Was aus dem Jahre 1519 und der folgenden Zeit bekannt ist, hat trotz familiärer Züge einen andersartigen und neuen Charakter. Dieser wurde beschrieben als:

«Ein Zug ins Grosse und Reiche», und weiter: «Schon äusserlich ist auffällig, dass das Bildformat grösser wird, dass die klare, saubere Strichzeichnung in Schwarz-Weiss-Manier jetzt fast durchwegs zugunsten der effektvolleren Laviertechnik auf getöntem Grund aufgegeben wird. Tiefe Schattenlagen heben andere Teile in um so helleres Licht; die Zeichnung wird kühner, die Formen werden voller, die Mittel der Darstellung freier gehandhabt¹³.»

Es scheint als ob damit diejenigen Züge charakterisiert werden, die auch die Pietà des Fogg-Museums kennzeichnen. Der Vergleich mit den frühen Werken Leus offenbart trotz neuer Entschiedenheit und Festigkeit der Form, trotz neuer Licht- und Schattenbehandlung und trotz der neuen Körperlichkeit der Figurenauffassung, die Handschrift Leus in der zeichnerischen Ausführung. Denn als Zeichner zeigt sich der Künstler der Pietà den Anforderungen der neuen, monumentalen Auf-

¹¹ Hugelshofer, «Das Werk Leu», op cit. Bd. XXVI, p. 39, Abbildung 19.

¹² Ib., Bd. XXVI, p. 42.

¹³ Ib., Bd. XXVI, p. 122.

fassung nicht ganz gewachsen. Auf diese Diskrepanz zwischen Auffassung und Ausführung wurde schon bei Betrachtung des Blattes zu Anfang hingewiesen.

Weitere Vergleichsmittel können herangezogen werden, um die Pietà als ein Werk Leus dieser Zeit erkennen zu lassen. Im besonderen eignet sich dafür das unvollendet gebliebene Gemälde auf Leinwand des «Orpheus mit Tieren in einer Landschaft» der Basler Sammlung (Abb. 2). Es ist gleich der Pietà neuartig entworfen und stellt eine mythologische Begebenheit dar. Eine Waldlichtung und ein flussdurchzogenes Tal sind der Platz des Geschehens. Leu ist sicherer geworden in Angabe der Raumentiefe. Kontinuierlich reihen sich die Figuren diagonal in den Raum. Es sind in den Dimensionen vollere, voluminösere Formen geworden, die in allen möglichen Stellungen der Verkürzung dargestellt werden. Am offensichtlichsten ist das in der Gestalt des Orpheus selbst. Mit überkreuzten Beinen, den Körper leicht gedreht, den Kopf völlig dem Beschauer zugewendet und geneigt, wiederholen sich die Variationen der Richtungsgegensätze, die auch in der Pietà vermerkt wurden. In der Zeichnung der Figur ist die Formensprache des Christus der Pietà wiederzufinden, z. B. in der Verkürzung des Beines, in den etwas klumpigen Füßen, den dicken Knöcheln, in der Zeichnung von Knie und Oberarmen, selbst, soweit vergleichbar, im Gesichtstypus des Orpheus. Wieder gelingt es Leu, im Zuhören der Tiere und im Versunkensein des mit geschlossenen Augen spielenden Orpheus, die Stimmung des völligen Abgeschiedenseins zu erwecken. In der Madonna der Pietà das Alleinsein mit ihrem Leid, im Orpheus das Fürsichsein mit dem Lautespiel. In derselben Formensprache, mit stilistisch gleichen Mitteln hat der selbe Künstler die Pietà und den Orpheus geschaffen. Endlich ist die Art des Monogramms in der Pietà, von der gesagt wurde¹⁴, sie käme in dieser «markigen Weise bei Leu nie vor», mit der des Orpheusbildes identisch. Wird die Pietà aus dem Œuvre des Hans Leu ausgeschieden, muss auch das Orpheusbild gestrichen werden. Der glücklichen Erhaltung des Amerbachschen Inventars ist es vermutlich zu verdanken, dass das nie in Frage kam, denn dieses verzeichnet unter vielen Werken des Hans Leu auch:

«Ein Orpheus in einer Landschaft – Hans Lowen von Zürich – mit Wasserfarben auf Tuch¹⁵.»

Der Orpheus und die Pietà bilden eine Gruppe für sich, obzwar stilistische Merkmale die beiden Werke mit früheren wie auch späteren Arbeiten verbinden. Die Frage nach den Gründen der Stiländerung wie auch des qualitativen Aufschwungs um 1519 wirft sich auf. Die Pietà im besonderen eignet sich, darauf Antwort zu erteilen.

Es ist bekannt, dass Leus Christus der Pietà in einem um 1516 entstandenen Holzschnitt der Beweinung des Baldung (Bartsch Nr. 5) sein Vorbild hat (Abb. 8). Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine «genaue gegenseitige Kopie»¹⁶. Der Christus Leus ist steiler gesehen, der Kopf kommt auf die Schulter zu liegen, die Beine sind höher und enger gestellt, der ganze Körper geballter in der Verkürzung. Gewiss wird die Erfindung Baldungs übernommen, aber sie wird in einem neuen Zusammenhang für eigene Zwecke weitergeformt. Dieses Verhältnis des Nehmens aber Weiterformens könnte das Verhalten des schon gereiften Meisters angesichts eines neuerlichen Kontaktes mit der grossen Kunst Baldungs kennzeichnen. Der Orpheus wie auch die Pietà sind wohl nur aus dem Anstoss verständlich, den die Kunst Baldungs Leu 1519 geben konnte. Die Einbeziehung der Pietà in das Œuvre Leus kann Hugelshofers Vermutung, Leu hätte 1519 bei seinem aus Dokumenten bekannten Aufenthalt in Süddeutschland Baldung neuerlich getroffen, noch verstärken und zur Wahrscheinlichkeit machen¹⁷. Bald nach Rückkehr Leus in seine Heimatstadt treten wieder stilistische Elemente früherer Jahre in seinem Schaffen auf. Der Kontur wird wieder zag-

¹⁴ Ib., Bd. XXVI, p. 127.

¹⁵ Ganz und Major, «Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlungen», 1907, zitiert aus Hugelshofer, «Das Werk Leu», op. cit. Bd. XXVI, p. 145, Anm. 1.

¹⁶ Hugelshofer, «Das Werk Leu», op. cit. Bd. XXVI, p. 126.

¹⁷ Ib., Bd. XXVI, p. 149.

hafter, zerfahrener, der Oberflächencharakter der Gewänder wieder knittiger. Trotzdem werden Kompositionsprinzipien, wie sie sich in den beiden Werken des Jahres 1519 zeigten, beibehalten¹⁸. Die Figuren bleiben auch weiterhin vollrunder, plastischer. Die Figurengruppen, oft diagonal angeordnet, sind sicher mit ihrer Umgebung vereint. Auch die schon bekannten Richtungsgegensätze in den Körperdrehungen finden sich wieder, und der Madonnentypus der Pietà kehrt wieder, wie zum Beispiel in der Passionspredella der Basler Sammlung (Inv. Nr. 414) (Abb. 9). Die Madonna der Kreuzigung ist in Haltung, Faltenstil, Kopfhaltung und Physiognomie der Madonna der Fogg-Zeichnung äusserst ähnlich.

So zeigt es sich, dass, trotz Wiederkehr gewisser Elemente des Frühstils, Baldungs Einfluss des Jahres 1519 nie wieder ganz abgestreift wurde. Wie der Frühstil Leus auf die beiden besprochenen Werke des Jahres 1519 vorbereitet, so fusst das spätere Schaffen des Künstlers auf den Errungenschaften dieses Jahres.

Die Pietà des Fogg-Museums lässt sich so nicht nur in das Werk Hans Leus d. J. eingliedern, sondern scheint darüber hinaus eine bedeutsame Kernstellung zwischen Frühstil und späterem Stil einzunehmen.

¹⁸ Zwei Zeichnungen sind vor allen für diesen Vergleich heranzuziehen, beide stellen die Heilige Familie dar:

- a) Ein Blatt der Sammlung Koenigs, Harlem, datiert 1520, abgebildet in Hugelshofer, «Schweizer Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts», op. cit. Bd. I, Tafel 37.
- b) Zeichnung ehem. Berlin, 1521 datiert und monogrammiert, abgebildet in Ganz, «Handzeichnungen Schweizer Meister», Zürich, 1905, Bd. III, Tafel 51.

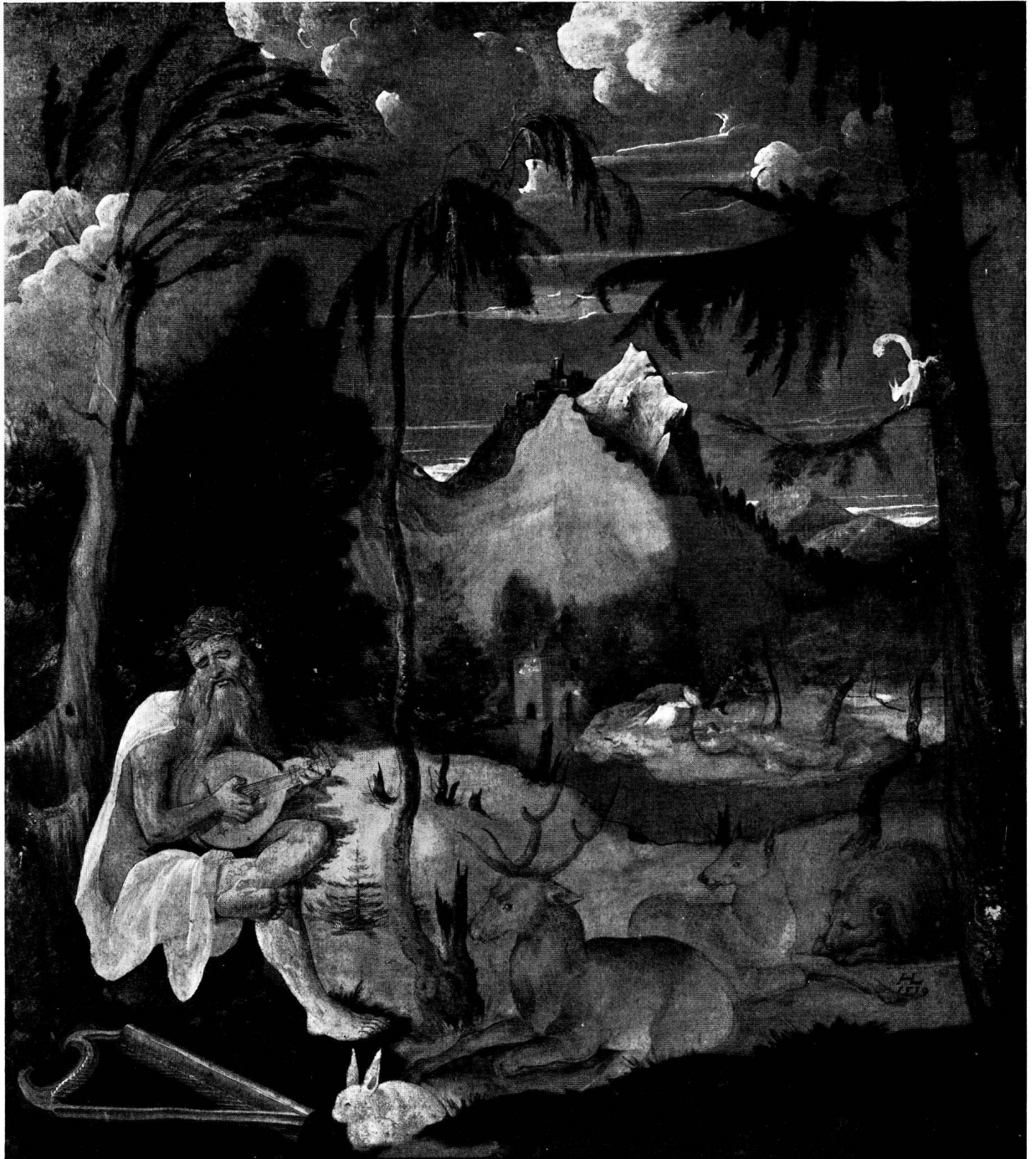


1

HANS LEU D. J. UND DIE ZEICHNUNG EINER PIETÀ

Hans Leu, Pietà, Fogg-Museum, Cambridge, USA.

Photo Fogg-Museum



HANS LEU D. J. UND DIE ZEICHNUNG EINER PIETÀ

Hans Leu, Orpheus mit den Tieren, Basel

Photo Kunstmuseum, Basel



3

HANS LEU D. J. UND DIE ZEICHNUNG EINER PIETÀ

Hans Leu, Kreuztragung, Landesmuseum, Zürich

Photo Schweizerisches Landesmuseum, Zürich



4



5



5a

HANS LEU D. J. UND DIE ZEICHNUNG EINER PIETÀ

4 Hans Leu, Heilige Familie, Boymans-Museum, Rotterdam
Photo Museum Boymans, Rotterdam

5 und 5a Hans Leu, Reisealtärchen, Landesmuseum, Zürich
Photo Schweizerisches Landesmuseum, Zürich



6

HANS LEU D. J. UND DIE ZEICHNUNG EINER PIETÀ
Hans Leu, Pietà (Detail der Madonna), Fogg-Museum, Cambridge, USA.

Photo Fogg-Museum



7

HANS LEU D. J. UND DIE ZEICHNUNG EINER PIETÀ
Hans Leu, Pietà (Detail des Christus), Fogg-Museum, Cambridge, USA.

Photo Fogg-Museum



8

HANS LEU D.J. UND DIE ZEICHNUNG EINER PIETÀ

Baldung Grien, Beweinung, Holzschnitt, Bartsch Nr. 5

Photo Metropolitan Museum of Art, Boston



9

HANS LEU D. J. UND DIE ZEICHNUNG EINER PIETÀ

Hans Leu, Passionspredella, Ausschnitt, Basel

Photo Kunstmuseum, Basel