

Zeitschrift:	Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber:	Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band:	89 (1989)
Artikel:	Die Basler Münsterscheiben : zur Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts
Autor:	Meier, Nikolaus
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-118238

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>

Die Basler Münsterscheiben

Zur Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts

von

Nikolaus Meier

Die Münsterscheiben im baslerischen Kunstleben

Die neue Verglasung der Münsterfenster in den Jahren 1856–1862 gehört zu Basels grossen künstlerischen Unternehmen wie das erste St. Jakobs-Denkmal (1823/24)¹, Böcklins Fresken im Museum an der Augustinergasse (1868–1870)² und das zweite St. Jakobs-Denkmal (enthüllt 1872)³. Alle sind Ausdruck bürgerlichen, patriotischen und religiösen Kunstsinns, wie er uns für das 19. Jahrhundert beson-

Für die Durchsicht des Manuskriptes danke ich François Maurer-Kuhn und Rolf Thalmann herzlich. – Dieser Aufsatz entstand, bevor die grossen Scheiben des Chores wieder eingesetzt wurden. Er nahm denn seinen Ausgang auch nicht von diesen Werken, sondern vom Emilie Linder-Kabinett aus, welches im Rahmen einer Neuhängung der Bestände des neunzehnten Jahrhunderts aus der Öffentlichen Kunstsammlung Basel Christian Geelhaar im April 1988 mit Werken u.a. von Friedrich Overbeck, Ferdinand Olivier und Johann von Schraudolph eingerichtet hat. Schon die von Eva-Maria Krafft 1982 organisierte Ausstellung «Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett» hatte mit ihren zahlreichen Blättern von Peter Cornelius, Konrad Eberhard, Adam Eberle, Joseph Führich, Heinrich Maria Hess, Friedrich Overbeck, Julius Schnorr von Carolsfeld, Claudius und Johann von Schraudolph und Edward Steinle auf jene Geschmacksrichtung kunstpietistischer Gesinnung in Basel aufmerksam gemacht, von der Emilie Linder recht eigentlich beherrscht war. Diese Darstellung wurde aus dem Interesse geschrieben, Emilie Linders fromme Sammlerleidenschaft, die sich auf den ersten Blick so unbaslerisch ausnimmt, aus dem baslerischen Kunstleben zu erklären. Als ausgezeichnetes Beispiel dafür sollen hier die Münsterscheiben dienen; es steht also nicht ihre kunsthistorische Würdigung im Vordergrund.

¹ Veronika Hänggi-Gampp: Das erste Basler St. Jakobsdenkmal. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Bd. 83, 1983, S. 127–174.

² Margarethe Pfister-Burkhalter: Arnold Böcklin. Die Basler Museumsfresken. Basel 1951, wieder abgedruckt im Ausst.Kat. Arnold Böcklin. Kunstmuseum Basel 1977, S. 69–80.

³ Max Burckhardt: Zur Geschichte des St. Jakobsdenkmals und des St. Jakobsfestes: In: Basler Jahrbuch 1939, S. 94–126. – Vgl. auch: Georg Germann: Baukultur in Basel, 1770–1920. In: Unsere Kunstdenkmäler Bd. 28, 1977, S. 136–159, besonders: Gesellschafts- und Kulturbauten, S. 139–142, und Othmar Birkner, Hanspeter Rebsamen: INSA. Inventar der neueren Schweizer Architektur, 1850–1920. Bd. 2, Basel 1986.

ders typisch scheint. Von allen diesen Vorhaben war die Münsterverglasung das grösste, was den finanziellen Aufwand betrifft und die Anzahl der beteiligten Künstler: ein vorzügliches Beispiel baslerischen Kunstlebens.

Trotzdem ist die Verglasung des Münsters, im Gegensatz zu den genannten anderen Denkmälern, noch nicht untersucht worden⁴. Das mag daran liegen, dass keine Kunstgattung des letzten Jahrhunderts bis heute so *terra incognita* geblieben ist wie die Glasmalerei. Auch die Basler Münsterscheiben wurden entfernt just in jenen fünfziger Jahren, als die Kunst des letzten Jahrhunderts, der Impressionismus etwa ausgenommen, gering geschätzt wurde. Nur die Kunsthistoriker, die nach dem ersten Weltkrieg sich zur Avantgarde bekannt hatten, so wie Nikolaus Pevsner und Ludwig Grote zum Bauhaus, begannen seit 1960, auch jetzt wieder dem allgemeinen Geschmack voraus, das Phänomen des Historismus ins Auge zu fassen und zu analysieren. Wenn in der Folge die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts rezipiert, ausgestellt, gekauft und wissenschaftlich bearbeitet wurde, so fehlen doch zur Beurteilung und Einschätzung der Glasmalerei noch alle Kriterien, die bildkünstlerischen wie die geistesgeschichtlichen. Die bildkünstlerischen und stilgeschichtlichen sind wohl nicht zuerst zu erarbeiten; dem Verständnis mag vielmehr die soziologische, funktionale und geschmacksgeschichtliche Fragestellung dienlich sein; und es mag damit gelingen, denjenigen Werken, die auch fürderhin nie zum lebendigen Musée imaginaire gehören werden, als Ausdruck und Denkmälern baslerischen Kunstlebens und baslerischen Geschmackes gerecht zu werden. So sollen hier die Basler Münsterscheiben fürs erste verstanden werden⁵.

⁴ Dazu das Referat über den Vortrag von François Maurer zu Münsterscheiben in der Basler Zeitung Nr. 125, 30. Mai 1987 und die Diskussion um die neuen Scheiben fürs Basler Münster von Brice Marden und den Scheiben des 19. Jahrhunderts im Basler Magazin Nr. 18, 2. Mai 1987, S. 1–7 mit farbigen Abb. der alten Scheiben; zuletzt Ewald Billerbeck: Der Basler Münsterchor hat wieder farbige Scheiben in der Basler Zeitung Nr. 217, 16. September 1989, S. 44.

⁵ Die Erforschung der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts wird vor allem in Frankreich vorangetrieben: Chantal Bouchon, Catherine Brisac: *Le vitrail au 19^e siècle. Etat des travaux et bibliographie*. In: *Revue de l'Art* Nr. 72, 1986, S. 35–38. – Auch die Historiographie der Denkmalpflege berührt unvermeidlich die Probleme der Glasmalerei und der Glasrestaurierung des 19. Jahrhunderts, etwa Rudolf Echt: Emile Boeswillwald als Denkmalpfleger. = *Saarbrücker Beiträge zur Alterstumskunde* Bd. 39, Bonn 1984: Es ergibt sich etwa, dass die Rose des Südquerhauses der Kathedrale von Chartres eine Kopie von 1876 ist. – Zur Glasmalerei in Deutschland: Johannes Ralf Baines: *Zur Geschichte farbiger Verglasungen vorzugsweise im Gebiete der Bundesrepublik Deutschland von 1788–1914*. Diss. Bonn 1979 und Peter van Treeck: *Zur historischen Entwicklung, zum heutigen Bestand und Zustand der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts und ihren Restaurierungsproblemen*.

Für eine Darstellung ist die Quellenlage günstig; es hat sich nämlich ein relativ ausführliches Protokoll der «Commission zu den Glasgemälden des Münsters» erhalten⁶. Daraus erfährt man die bisweilen langwierige und komplizierte Entstehungsgeschichte und lernt die Handlungsweise und den Geschmack einzelner Basler Kunstdilettanten näher kennen: den Juristen Ludwig August Burckhardt (1808–1863), Antistes Jakob Burckhardt (1785–1858), Christoph Rickenbach (1810–1863). Natürlich war am Entstehen eines solchen kirchlich-städtischen Projektes nicht nur diese eine Kommission beteiligt. Es wird auch die Rede sein von Karl Rudolf Hagenbach (1801–1874) und Wilhelm Wackernagel (1806–1869), welche mit ihren Reden das Projekt ermöglicht oder bestimmt haben.

Es handelt sich um Bürger, die nicht zu den bedeutendsten der Stadt gehören wie Jacob Burckhardt (1818–1897) und Johann Jacob Bachofen (1815–1887). Die Geschichte der Stadt ist ja nie nur von den Grossen bestimmt, sondern von jenen fast Vergessenen, die ebenfalls zum geistigen Reichtum einen Beitrag leisten; und im Vergleich mit ihnen erhalten jene neues Profil und ein differenzierteres Ansehen.

Die Kunst hat im 19. Jahrhundertr bekanntlich in der Gesellschaft eine neue Bedeutung gewonnen: spätestens seit der Französischen Revolution gehörte sie zum öffentlichen Leben wie nie zuvor. Zur Basler Geschichte des 19. Jahrhunderts gehört also integral die Kunstgeschichte der Stadt: die Werke selbst, die Öffentliche Kunstsammlung, der Umgang mit historischen Denkmälern, die kunsthistorischen Vorträge für das gebildete Publikum wie die Vorlesungen an der Universität, das in der Stadt produzierte wie auch gelesene kunsthistorische Schrifttum, kurz: alles, was das Kunstleben einer Stadt ausmacht.

Glasfensterzyklen als Ausdruck religiös-patriotischer Kunst

Die Glasmalereien des 19. Jahrhunderts, die Scheibenzyklen in den Kirchen sind nicht zuletzt wegen der Fragilität des Materials kaum

In: Glaskonservierung. Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 32, 1985, S. 23–33. – Paul Ganz: Über die Schweizerische Glasmalerei und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte. In: 48. Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung N.F. II. Basel 1906, S. 17–28, sprach noch vom Niedergang der Glasmalerei im 18. Jh. und kam auf diejenige des neunzehnten Jahrhunderts wie damals üblich nicht zu sprechen.

⁶ Protokoll der Commission zu den Kirchenfenstern des Münsters. Staatsarchiv Basel (StAB): PA.319.D.1. Es handelt sich um 35 Folio-Seiten. – Weitere, allerdings weniger ergiebige Archivalien: StAB Kirchenarchiv V 26a und Bau JJ 5.

erhalten, so dass wir uns nur schwer ein Bild machen können, von welch grosser Bedeutung sie zu ihrer Zeit gewesen sind. Die Auftraggeber konnten sich – im Zuge der Neuschätzung des Mittelalters – wie die Bürger der Gotik vorkommen; ihre neuen Glasfensterzyklen sollten jene der grossen Kathedralen fortsetzen und die Bürger als Träger des Kunstlebens erweisen⁷.

Die Basler Münsterscheiben müssen im Vergleich zu anderen Verglasungen des früheren neunzehnten Jahrhunderts gesehen werden und wirken wie ein Nachklang auf diese. Sie gehören zu den späten Folgen jener Unternehmungen der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée, die einzelne Bilder ihrer mittelalterlichen Sammlung nach dem Verkauf an König Ludwig I. in Scheiben umsetzen liessen und damit der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts einen neuen wichtigen, praktischen Impuls gaben. 1827 gründete Ludwig I. in München die königliche Glasmalerei-Anstalt, und die Umsetzungen vor allem alt-niederländischer Gemälde bestimmten auch den Münchner Stil, etwa die Vorliebe für feine Linien. Aus dieser Tradition erklärt sich die Diskrepanz zwischen allzubleichenen Gesichtern und lebhaft farbigen Gewändern, zwischen nazarenischer Zartheit der Linie und den starken, kräftigen Bleistegen⁸.

Die ersten Scheiben der Münchner Anstalt entstanden zwischen 1826 und 1853 für den Regensburger Dom und waren ein denkmalpflegerisches Experiment, eine Konkurrenz zu den alten, noch vorhandenen mittelalterlichen Fenstern⁹. Der zweite grosse Auftrag, die Fenster für die im neugotischen Stile von 1832 bis 1839 erbaute Marienkirche in München-Au waren eine zeitgleiche Neuschöpfung, ein Beitrag zu einem romantischen, historistischen Gesamtkunstwerk¹⁰. Es waren diese Fenster, nicht diejenigen in Regensburg, die

⁷ Von der Vielzahl zyklischer Verglasungen gibt einen Eindruck allein schon das nicht vollständige Verzeichnis der Monumentalmalerei (die Glasmalereizyklen sind da ebenfalls eingefügt) in: Helmuth Börsch-Supan: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870. München 1988, S. 488–496. – Diesen Hinweis verdanke ich Christian Klemm.

⁸ [S. Boisserée]: Über die Sammlungen von Glasgemälden des Herrn Boisserée in Bonn, früher in München. In: Organ für christliche Kunst Jg. 4, 1856, Nr. 110, S. 112. – G. Leinz: Ludwig I. von Bayern und die Gotik. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte Bd. 44, 1981, S. 399–444. – Elgin Vaassen: Peintures en apprêt. Die zerstörten Glasgemälde der Brüder Boisserée. In: Kölner Domblatt Bd. 48, 1983, S. 7–26.

⁹ Elgin Vaassen: Die ersten Fenster für den Regensburger Dom aus der kgl. Glasmalereianstalt, Gründung König Ludwigs I. aus dem Jahre 1828. In: Diversorum Artium Studia. Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag. Wiesbaden 1982, S. 165–184.

¹⁰ Ausst.Kat. Die Glasfenster der Maria-Hilf-Kirche in München-Au 1834–1844 in zeitgenössischen kolorierten Lithographien. Clemens-Sels-Museum Neuss

zuerst durch die Fachpresse bekanntgemacht wurden, weil gerade sie bewiesen, welche Kunstfertigkeit und künstlerische Sicherheit die Glasmalerei im neuen Jahrhundert erreichte. In jeder Fensterbahn stand eine Figur, und eine über alle Bahnen reichende spitzbogige Architektur fasste sie zu einem Ganzen zusammen. Diese Scheiben wurden in Lithographien publiziert und in dem «Kunstblatt» angezeigt, das auch auf der Basler Lesegesellschaft auflag¹¹.

Neben München sollte in Köln ein zweites Zentrum neuer Glasmalerei entstehen im Rahmen des neu in Angriff genommenen Weiterbaus am Dom. Auch da war es eine Stiftung Ludwigs I., welche die neue Kunst befördern sollte: er entschloss sich 1843, die ganze südliche Seitenschiffsverglasung mit 67 000 Gulden zu finanzieren. Professor Hess und Institutsleiter Max Emanuel Ainmiller studierten deshalb die 1508–09 entstandenen Glasfenster des Nordschiffes. 1848 konnten die Bayernfenster eingesetzt werden und galten bald als das bedeutendste Werk der Münchner Anstalt¹². Sie waren angelegt wie ein Gemälde, ohne Rücksicht auf die architektonische Unterteilung, so dass einzelne Figuren sogar durch Fensterpfosten durchschnitten wurden. Gegen diesen Stil erhob sich bald Kritik. Vor allem August Reichensperger forderte in seinen «Fingerzeichen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst» von 1854, dass der Stil der Glasfenster dem Stil des Bauwerkes entsprechen müsse; ein Fenster solle nicht wie ein Gemälde, sondern vielmehr wie ein Teppich wirken. Denn nach Auffassung des Neugotikers hatte die Glasmalerei sich aus der Mosaikkunst und der Wandmalerei, also nach architekturgebundenen Gattungen entwickelt, und nicht, wie die Münchner annahmen, aus der Tafelmalerei. Beide hatten recht: im Mittelalter waren die Glasmaler der Bauhütte verbunden, und im 15. und 16. Jahrhundert gingen Glasmalereien oft auf Entwürfe von Malern

1981/82. – Eine frühe Kritik der allzubleichen Gesichter, der nazarenischen Zartheit und der dazu kontrastierenden groben Bleistege durch den Lehrer Jacob Burckhardts, Franz Kugler: Über den Betrieb der monumentalen Glasmalerei, mit Rücksichten auf die wichtigsten neueren Leistungen dieses Faches. In: *Kunstblatt* Jg. 29, 1848, wieder abgedruckt in: Franz Kugler: *Kleine Schriften*. Bd. 3. Stuttgart 1854, S. 491–499.

¹¹ Die Anzeige des Werkes im *Kunstblatt* 1842, Nr. 19, S. 74.

¹² Die wichtigere neuere Literatur: Herbert Rode: Die Wiedergewinnung der Glasmalerei. In: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*. Ed. E. Trier, W. Weyres. Bd. 3. Düsseldorf 1979, S. 275–314. – Dirck Kocks: Die Glasfenster des 19. Jahrhunderts im Kölner Dom. In: *Religion – Kunst – Vaterland. Der Kölner Dom im 19. Jahrhundert*. Ed. Otto Dann. Köln 1983, S. 141–156. – Elgin Vaassen: Verlorenglaubte Kartons zu Glasgemälden des 19. Jahrhunderts aus der Münchner Kgl. Glasmalereianstalt für den Kölner Dom. In: *Kölner Domblatt* Bd. 51, 1986, S. 71–98.

zurück; aber nun entstand aus dieser Differenz ein Glaubenskrieg zwischen ernsten, strengen Gotikern und weichen Renaissancecisten. Es war ein Nachklang dieses Kölner Streites, wenn auch in Basel diskutiert wurde, was dem Mittelalter mehr entspreche: le vitrail archéologique oder le vitrail tableau, wie man in Frankreich unterschied.

Ludwig I. hatte durch seine vorbildlichen Stiftungen erreicht, dass die Glasmalerei eine neue Belebung erfuhr, und wie kaum ein anderes Medium war ja eine farbige Verglasung in altem Stil geeignet, einem Raum mittelalterliche Atmosphäre zu geben, die Phantasie zu beleben, sich in jene vergangene Zeit zurückzuversetzen, die Sehnsucht nach dem Mittelalter zu erfüllen.

*Von der protestantischen Bilderskepsis zum Kunstpietismus:
Karl Rudolf Hagenbach*

Als das Basler Münster 1597 restauriert wurde, müssen noch alte Glasmalereien vorhanden gewesen sein; man beliess aber aus reformatorischer Bilderfeindlichkeit nur die Wappenfenster¹³. Der damalige Antistes Johann Jacob Grynäus lehnte nicht nur die Bockschen Wandmalereien ab, sondern verbot auch, den Ritter Georg und die Marienstatue farbig anzumalen, denn den Domherren in Freiburg und ihrem Bischof würde das nur bedeuten, dass «der Götz bald ins Münster einreitten und andern Bildern samt der verfluchten mess herberg bestellen würde»¹⁴.

Ende des 18. Jahrhunderts begann sich wie anderswo auch in Basel das Kunstverständnis zu ändern: Die 1796 erschienenen «Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders» von Wilhelm Wackenroder und Ludwig Tieck sind das beste Beispiel neuen Empfindens, das auch im pietistischen Basel mit seiner frommen Seelenpflege auf Empfänglichkeit gestossen ist. Der Bildgenuss war nicht länger von den Bilderstürmern vergiftet: wieder reinen Herzens konnte man Kunst anschauen, Kunstsinn und Frömmigkeit schlossen sich nicht mehr aus. Dieses neue Bildempfinden mag nicht zuletzt selbst von der methodistischen und Erweckungsbewegung belebt worden sein, wo Erlebnis und Gemüt besonders gepflegt wurden.

¹³ Karl Stehlin: Die Münster-Restauration der 1850er Jahre. In: Baugeschichte des Basler Münsters. Ed. Basler Münsterbauverein. Basel 1895, S. 311f.

¹⁴ Ebendort S. 299.

Das offizielle Placet der Basler Kirche indessen sprach am 26. November 1849 Prof. Karl Rudolf Hagenbach, als er im Münster zur Einweihung des neuen Museums an der Augustinergasse predigte. Dass allein eine Predigt würdig war, das Museum zu eröffnen, worin die Bibliothek, die naturwissenschaftlichen Sammlungen, die Sammlung der Antiken und die Kunstsammlung vereinigt waren, macht deutlich, welch wichtige erste Rolle die Religion im Kulturreben der Stadt damals noch spielte¹⁵.

In dieser Predigt wird sich Hagenbach, wie in seinem übrigen Werk, als Theologe der Vermittlung zeigen, wie Wilhelm Leberecht De Wette auch er Vertreter einer milden Aufklärungstheologie. Als Sohn eines Botanikers und Arztes, selbst der Literatur zugeneigt und oft Verse schreibend, war Hagenbach, dieser Mensch freier Weltbetrachtung, der rechte Mann, das Verhältnis der Religion zur Natur, zu den Wissenschaften und Künsten zu klären und zu bestimmen.

Ziemlich zu Beginn nahm er die romantische Überzeugung auf, dass alle Kunst religiösen Ursprungs sei, und ordnete die Kunst im besonderen in den religiösen Kosmos ein. Wenn das neue Haus auch nicht wie die Schulhäuser, Krankenhäuser, wohltätigen Anstalten, «in denen wir auch gewohnt sind, auch eine Art von Gotteshäusern zu erblicken», gehörte, folgerte Hagenbach trotzdem: «Gleichwohl wird man uns nicht eines frevelnden Missbrauches der Sprache beschuldigen, wenn wir das Haus, dem unsere Feier gilt, einen Tempel nennen, einen Tempel der Kunst und der Wissenschaft, und eben darum auch einen Gottestempel. Ja, es wäre wirklich zu bedauern und ein trauriges Zeichen unserer Zeit und unserer öffentlichen Zustände, wollten wir Kunst und Wissenschaft als rein weltliche Dinge betrachten und sie ausser alle Beziehungen stellen zum religiösen Leben der Einzelnen wie der Gesamtheit des Volkes. Wie gerade sollten die edelsten Güter des Geistes ausgeschlossen sein von den Segnungen der ewigen Güte, die wir über die irdischen Gefilde, über die Wohnungen der Menschen, über ihre Arbeit und ihr Gewerbe sich ausbreiten sehen.» Die Romantiker hatten für das Museum den Begriff der «aesthetischen Kirche» geprägt, um damit auszudrücken,

¹⁵ Die Predigt Karl Rudolf Hagenbachs befindet sich im noch nicht geordneten Nachlass Hagenbachs im Staatsarchiv Basel. Ich danke Frau Dr. Anni Kaufmann-Hagenbach für die Erlaubnis zur Benutzung herzlich. – Zu Hagenbach vergleiche Reinhard Straumann: Literarischer Konservativismus in der Schweiz um 1848. Dissertation Basel. Bern 1984, mit der älteren Literatur. – Karl Rudolf Hagenbachs Bedeutung für das religiöse und geistige Leben war so gross, dass eine monographische Darstellung gerechtfertigt wäre. – Zum Zusammenhang: Nikolaus Meier: Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906–1932. Basel 1986, S. 10–12.

dass die Kunstbetrachtung dem Gebete gleichwertig sei¹⁶. So weit wollte Hagenbach natürlich nicht gehen. Aber wie Arbeit und Gewerbe mit der Religion verbunden seien, so eben auch die Kunst. Und er erinnerte an das Bibelwort, was Gott zusammengefügt habe, das solle der Mensch nicht scheiden.

Was er von den im Museum vereinigten Wissenschaften und Künsten sich versprach, wurde seinen Zuhörern klar, als er sie im Geiste durch die neuen Räume führte: «Die ausgestellten mannigfaltigen Gestalten der Thierwelt» seien wie «eine grosse Bilderbibel» zu lesen, worin die «Schriftzüge der Schöpfung» sichtbar würden. Die Werke der Antikensammlung indessen waren ihm Mahnzeichen der Vergänglichkeit; dem heroischen Stolz war keine Dauer beschieden. Anders sah er die Werke der Kunstsammlung: «Und wenn endlich auch die Kunstschatze sich uns aufschliessen, wie vieles tritt uns da vor die Seele, das geeignet ist zu ernster Betrachtung uns aufzufordern, ja in die Tiefe religiöser Andacht zurückzuführen.» Im Haushalte der Spiritualität und der Seelenpflege gab Hagenbach dem Bilde also eine ähnliche Bedeutung wie dem Wort, und er kam den Auffassungen romantischer Kunstreligion beängstigend nahe.

Jetzt mag man sich erinnern, dass Karl Rudolf Hagenbach bei Schleiermacher in Berlin vom Herbst 1821 bis März 1823 studiert hatte. Bei ihm lernte er, dass das Religiöse sich auch in sittlichen ästhetischen Kategorien erleben lasse. Schleiermacher hatte in der dritten Rede seines Zyklus: «Über die Religion, Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern» gesagt: «Ja, wenn es wahr ist, dass es schnelle Bekehrungen gibt, Veranlassungen, durch welche dem Menschen, der an nichts weniger dachte als sich über das Endliche zu erheben, in einem Moment wie durch eine innere unmittelbare Erleuchtung der Sinne fürs Universum aufgeht, und es ihn überfällt mit seiner Herrlichkeit; so glaube ich, dass mehr als irgend etwas anderes, der Anblick grosser und erhabener Kunstwerke dieses Wunder verrichten kann; nur dass ich es nie fassen werde: doch ist dieser Glaube mehr auf die Zukunft gerichtet als auf die Vergangenheit oder die Gegenwart¹⁷.» Deshalb schätzte der Basler Theologe aus der

¹⁶ Zum Begriff der ästhetischen Kirche Hubert Schrade: Schicksal und Notwendigkeit der Kunst. Leipzig 1936, S. 52–77, und Gudrun Carlov: Die Museumskirche. In: Festschrift Dr. h.c. Eduard Trautscholdt zum siebzigsten Geburtstag am 13. Januar 1963. Hamburg 1965, S. 20–33.

¹⁷ F.D.E. Schleiermacher: Über die Bildung zur Religion. 3. Rede des Zyklus Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. In: Schleiermachers Werke. Bd. 4. Ed. Otto Braun und D. Joh. Bauer. Leipzig 1911, S. 322. – Hagenbach hielt 1868 eine Festrede zum 100. Geburtstag Schleiermachers.

Kunstsammlung zuerst die christlichen Bilder, etwa «jenes Bild, das uns das Leiden des Herrn vor Augen führt und das wir von Jugend auf als die Perle unserer Sammlungen zu betrachten gewohnt waren», also Hans Holbeins Passionsaltar, der lange Zeit im Rathaus aufgestellt war. Er verstand zwar, dass «vor mehr als dreihundert Jahren der reinigende Eifer der Väter die Bilder aus den Kirchen entfernt hat, um sie der Anbetung zu entziehen, die ihnen nicht gebührt». Jetzt jedoch, 1849, sah er in ihnen einen neuen Wert und war dankbar, «dass manches schöne Kunstwerk vor dem Untergang ist gerettet worden».

Hagenbach konnte diese Dankbarkeit empfinden, weil auch er vom Historismus bestimmt war und ihm die Kunstwerke Dokumente und Ausdruck vergangener Gesinnung waren. Sie besaßen für ihn nicht mehr die unmittelbare Präsenz, die einst die Bilderstürmer wohl empfunden hatten. Hagenbach waren die Werke zu blosen historischen Dokumenten geworden, und darin unterschied er sich auch von seinem Lehrer Schleiermacher. Deshalb konnte er seine Zuhörer fragen: «Ja, sollen wir nicht, was dort im ersten Drang der Umstände entschuldigt werden kann, dadurch nun wieder gut zu machen suchen, dass wir nun mit zartem Sinne die religiöse Stimmung einer Zeit zu ehren wissen, die solche Kunstdarstellungen hervorbrachte?»

Hagenbach warb für diese neue Denkweise auch in seinem grundlegenden theologischen Werk «Die Kirchengeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem Standpunkte des evangelischen Protestantismus betrachtet»¹⁸. Er weiss darin Herders, Goethes und Schillers Verhältnis zum Christentum zu würdigen, verurteilt aber Winckelmann als Apostaten, weil er aus blossem Opportunismus zum Katholizismus konvertiert habe. Einfühlendes Verständnis brachte er Novalis entgegen, denn seine Hinwendung zum Katholizismus war ihm einsichtig, weil der Dichter unter der Tendenz des Protestantismus zum Rationalismus gelitten habe. In dieser Schrift finden sich auch zwei katholische Theologen gewürdigt, die in ihrer eigenen Konfession umstritten waren. Der eine, Ignaz Heinrich Wessenberg (1774–1860), Generalviker des Bistums Konstanz bis zu dessen Aufhebung, war bemüht um Belebung der Liturgie, Volksfrömmigkeit, Kirchengesang und als Vermittlungstheologe um die Wiedervereinigung der christlichen Konfessionen. Zu seinem weiten Bildungshorizont gehörte es, nicht nur zahlreiche Gedichte zu schreiben, sondern auch Künstler zu fördern und Werke über die Bildende Kunst zu publizieren, etwa «Die christlichen Bilder. Ein Beförderungsmittel

¹⁸ Karl Rudolf Hagenbach: Die Kirchengeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1843.

des christlichen Sinnes»¹⁹. Dieses Buch kannte Hagenbach und lobte seine «hohe Kennerschaft»²⁰. Ähnliches Lob empfing von ihm auch Johann Michael Sailer (1751–1832), Bischof von Regensburg. Von den Eigenen als Finsterling und Schwärmer beargwöhnt, da er Sympathien zu den Protestantten hatte, war auch er bemüht um Bildung von Laien und Klerikern und um Bilderziehung und publizierte zu diesem Zweck «Vom Bunde der Religion mit der Kunst»²¹.

Hagenbachs theologisches Werk und besonders seine Predigt zur Eröffnung des Museums sind also eine, wenn auch im Vergleich zur deutschen Geistesgeschichte späte offizielle Korrektur jener Bilderfeindlichkeitstheologie, welche in Basel seit der Reformation geherrscht hatte. Indessen nahm er keine Stellung zur zeitgenössischen Kunst, fragte nicht, ob die neue Kunst die religiösen Bedürfnisse befriedigen könne. Denn er wollte nur ganz allgemein den christlichen Sinn für die Kunst und das Schönheitserlebnis öffnen²².

Hagenbach hat sein Ziel wohl erreicht: Die Gattin des Museumsarchitekten Berri schrieb an ihre Tochter: «Auch berührte er so schön die Verbindung der wahren Kunst und Wissenschaft mit dem Göttlichen und wie sich weder die Religion der Kunst noch die Kunst der Religion entziehen solle»²³.»

Die Renovation des Münsters

Mit dieser Predigt war die Bildende Kunst als möglicher Ausdruck von Frömmigkeit legitimiert. Als sie im Münster vorgetragen wurde, waren die Fensterscheiben noch farblos, und nur wenige zeigten

¹⁹ Ignaz Heinrich Karl Freiherr von Wessenberg: Die christlichen Bilder. Ein Beförderungsmittel des christlichen Sinnes. 2 Bde. Konstanz 1827.

²⁰ Wie Anm. 18, S. 451.

²¹ Rede in Landshut (1808) in: Sämtliche Werke Bd. 19. Sulzbach 1839, S. 153–176. – Hagenbach (wie Anm. 18) S. 440, 450. – Hagenbach war Ekkletiker; er vermag Verschiedenes zu vereinen, so Schleiermachers Lehren und Sailer's Überzeugungen. Zu deren Auseinandersetzung Elisabeth Stopp: Romantic affinities of Johann Michael Sailer's kerygmatic writing. In: Romantik in Deutschland. Ed. Richard Brinckmann. München 1978, S. 461–474.

²² Hagenbachs Eigenart verdeutlichte der Vergleich mit dem Antistes Hieronymus Falkeisen (1758–1838). Dieser konservative Theologe, Hagenbach stand zu ihm in Opposition, legte seine Kunstsammlung allein aus historischem und topographischem Interesse an. Dazu Alfred R. Weber-Oeri: Antistes Hieronymus Falkeisen (1758–1838) und die Falkeisen-Sammlung. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Bd. 56, 1957, S. 119–136.

²³ Gertrud Lendorff: Zur Einweihung des Museums an der Augustinergasse am 26. November 1849. In: Basler Jahrbuch 1936, S. 175–178.

einige Wappen. Erst das Bemühen um eine neue Orgel, die Entfernung der alten von der Wand des Mittelschiffes und die Errichtung der neuen an der Westseite zog 1852 die Renovation des Münsters nach sich, wogegen sich die Münstergemeinde freilich vorerst sträubte. Sie musste sich denn auch an eine Kirche in neuem Kleid gewöhnen: man brach den blauen Lettner ab, entfernte barockes, entstellendes Mobiliar und vor allem auch die blutrote Tünche, unter der die Skulpturen und Reliefs recht eigentlich begraben waren. Man erkannte aber bald, dass das neue Kleid des Münsters Reisende anzuziehen vermochte und die Renovation sich als gute propagandistische und kaufmännische Investition heraustellte²⁴. Mehr gezwungenermassen als freiwillig, geschweige denn aus Begeisterung sind die Basler zur Renovation ihres Ersten Gotteshauses gekommen; und doch nur dank dieser Renovation entstand der Wunsch, auch die Fenster neu zu verglasen. Die heruntergeputzten, hellrotgrauen Wände werden die an das Blutrot gewöhnten Augen so gestört haben, dass der Gedanke, die Fenster irgendwie farbig zu verglasen, um auf den Wänden eine bunte Lichtwirkung zu erreichen, sich recht eigentlich aufgedrängt haben muss. Einige wären mit blosser ornamentaler Verzierung zufrieden gewesen; der starke Lichteinfall hätte sich auch mit zurückhaltenden, bildkünstlerischen Mitteln dämpfen lassen.

Jedoch im Februar 1855 wurde im Münster, durch wen veranlasst, ist nicht mehr auszumachen, ein von Johann Jacob Röttinger im neugotischen Stile verfertigtes Fenster aufgestellt, und damit die Diskussion über die Basler Münsterscheiben entfacht²⁵. Röttinger, der aus Nürnberg stammte, betrieb in Zürich seit 1848 mit Erfolg eine Glasmalereiwerkstatt und schuf Scheiben u.a. für Kirchen in Thalwil, Wädenswil, Glarus, Uznach, Utzensdorf, Glis, Sitten; er gehörte zusammen mit Joseph Sauterleute in Nürnberg und den Gebrüdern Helmle in Freiburg zu jenen, deren private Werkstätten den gleichen technischen Standort erreichten wie die königlichen in München²⁶.

Neue Fenster für den Chor

Am 10. Mai 1855 erschien als Beilage zu Nr. 109 des «Intelligenzblattes der Stadt Basel» eine unter der Führung des Antistes Jakob Burckhardt und von Ludwig August Burckhardt, Bauinspektor

²⁴ Vgl. etwa die Zuschrift bezüglich des Ankaufs der Sammlung Challande im Allg. Intelligenzblatt Jg. 9, Nr. 285, 1. Dez. 1855, S. 3067.

²⁵ StAB, Bauakten JJ 5.

²⁶ Zu Röttinger Schweizerisches Künstler-Lexikon. Ed. Carl Brun. Bd. 2, S. 661.

Amadeus Merian, Heinrich Merian-Von der Mühll und Architekt Christoph Riggelnbach unterzeichnete «Einladung zur Anschaffung gemalter Fenster in den Chor des Münsters». Man sammelte Geld für die farbige Verglasung der fünf Chorfenster oben, der sechs Rosetten des oberen Chorunganges, der vier Fenster (das fünfte ist für einen Treppendurchlass verwendet) im Chorungang und der grossen Rundfenster des Querbaues und umschrieb folgendes Programm: Die grossen Chorfenster sollten weder blosse Ornamente, weder allegorische Figuren noch solche aus der Geschichte, sondern aus dem Neuen Testamente zeigen. Entsprechend den zwanzig Lanzetten der fünf Fenster dachte man an die zwölf Apostel mit Johannes dem Täufer und Paulus; die freien Felder sollten nur mit Ornamenten verziert sein. Die drei mittleren Fenster des Chorunganges sollten in der Mitte Christus am Kreuz, umgeben von Maria und Joseph zeigen, links davon die Auferstehung und rechts die Himmelfahrt Christi, also eine «Summe der evangelischen Lehre». Die Fenster des Querhauses wollte man ohne bildliche Darstellung lassen. Die Kosten wurden auf 18670 Franken berechnet, sollten die Querhausfenster jedoch mit Bildern geschmückt werden, wären zusätzlich 2890 Franken nötig. Das Comité teilte mit, dass es Zeichnungen in Paris, München und Zürich einhole. Der Aufruf schloss mit der Bitte, dass Personen, die gewillt seien, das Projekt mit Geldmitteln zu unterstützen, sich mit einem der Unterzeichnenden in Verbindung setzen möchten.

In Basel fand das Projekt Anklang, und schon am 15. Mai erschien im Intelligenzblatt ein Appell an die Zünfte. Er erinnerte daran, dass nach dem grossen Erdbeben diese Genossenschaften es waren, die den Wiederaufbau einzelner Teile der Kirche gefördert hatten. «Sollte der Geist, von welchem im 14. Jahrhundert diese geschichtlichen Denkmäler ausgegangen sind, fünf Jahrhunderte später wo es gilt einen verwandten Zweck thatkräftig zu fördern, erstorben sein? Wohlan, es mache eine Gesellschaft, eine Zunft, eine Genossenschaft den rühmlichen Anfang!²⁷» Und schon am 29. Mai wird man in der Schlüsselzunft über die Sache sprechen, zwar noch keinen bestimmten Betrag festlegen, sondern zuerst sich mit den anderen Zünften besprechen, aber doch Emmanuel Burckhardt-Werthemann und Fritz Vischer-Bischoff als Delegierte für die Glasscheiben bestimmen²⁸.

²⁷ Allg. Intelligenzblatt Jg. 9, Nr. 114, 15. Mai 1855, S. 1257.

²⁸ Sitzungsprotokoll der Kaufleuten- oder Schlüsselzunft der Stadt Basel der Jahre 1851–1865 (StAB Schlüsselzunft 21) S. 107, 112, 113, 117, 136. – Die Webern-zunft bestimmte auch zwei Delegierte; Protokoll E. Zunft zu Webern 1828–1862. (StAB Webernzunft Protokoll 16) S. 469, 478, 495. – In der Zunft zu Weinleuten

Gleichentags (15. Mai 1855) erschien aber auch ein anonymer Artikel gegen die neuen Scheiben, der zeigte, dass die Zeit der Reformatoren noch nicht ganz vorbei war: man mache deren Werk rückgängig, die aus der Kirche hinausgeworfenen Bilder kämen durch die Fenster wieder in die Kirche hinein. Der Autor rief den Unterzeichnern der Subskriptionseinladung zu: «Können sie endlich einen Augenblick zweifeln an einem, die Namen unserer Reformatoren verletzenden Triumphgeschrei der Katholiken?» Dieses Geschäft gehöre vor die höchste Landesbehörde; und wenn der Lichteinfall durch farbige Fenster zu brechen sei, so sollten diese wenigstens nur ein Teppichmuster zeigen.

*Wilhelm Wackernagels Vorträge über die Geschichte
der Glasmalerei*

Man darf auf eine allgemeine Diskussion und Anteilnahme an der Sache unter den Bürgern schliessen; und um dieses allgemeine Interesse zu fördern und auch zu prägen, hielt Wilhelm Wackernagel in der zweiten Hälfte des Juni 1855 Vorträge über «Die deutsche Glasmalerei»²⁹. Sie erschienen auch alsbald im Druck mit dem Untertitel «Geschichtlicher Entwurf mit Belegen». Wilhelm Wackernagel, zwar Germanist, war auch an der Kunsthistorie interessiert, und diese Vorträge gehören zu seinem kunstwissenschaftlichen Werk wie seine Aufsätze über altdeutsche Kunst, über die Goldene Altartafel von Basel oder die Totentanzbilder³⁰. Die Kunsthistorie war in jenen Jahren erst im Entstehen, und Wilhelm Wackernagel ist ein gutes Beispiel dafür, wieviel sie gerade auch den dilettierenden Forschern zu ihrer Entwicklung verdankte. So stellte er im Konzilssaal des Münsters die während der Renovation entfernten Bildwerke und Abgüsse auf und bildete damit den Grundstock für das Historische Museum.

wurde die Meinung vertreten, dass man überschüssige Beiträge lieber an Armenanstalten und unbemittelte Zunftangehörige geben wolle und entschloss sich zu einem Beitrag von wenigstens 500 Franken. Zunft-Protokoll für E.E. Zunfft zu Weinleuten, 21. April 1792–25. Nov. 1895 (StAB Weinleuten 10.a) S. 828 f.

²⁹ Wilhelm Wackernagel: Die Deutsche Glasmalerei. Geschichtlicher Entwurf mit Belegen. Basel 1855. – Dazu die wohlwollende Rezension von Wilhelm Lübke im Deutschen Kunstblatt Jg. 7, 1857, S. 155–156. – Zu Wackernagel: Eduard His: Basler Gelehrte des 19. Jahrhunderts. Basel 1941, S. 113–114. – Auch für Wackernagel fehlt eine Monographie.

³⁰ W.W.: Die Goldene Altartafel von Basel. In: Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer Heft 7, 1857; kritisch rezensiert von Franz Kugler im Deutschen Kunstblatt Jg. 8, 1857, S. 337–379. – W.W.: Der Todtentanz. In: Zeitschrift für dt Alterthum Bd. 9, 1859, S. 302–365.

Er pflegte Umgang mit den bedeutendsten Kunsthistorikern seiner Zeit: Ernst Förster, Gottfried Kinkel, Franz Kugler und Gustav Friedrich Waagen³¹. Von 1854 bis 1866 war er Präsident der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung, und ihm ist zu verdanken, dass die in München lebende Basler Kunstsammlerin Emilie Linder der Öffentlichen Kunstsammlung verschiedentlich Geschenke und ein umfangreiches Legat vermachte, das heute den Kernbestand deutscher Malerei des neunzehnten Jahrhunderts bildet³².

Seine Vorträge über die Glasmalerei des Mittelalters dürfen als Pionierat gelten; sie sind vor wenigen Jahren in einem unveränderten Nachdruck neu aufgelegt worden, weil bis heute keine andere Publikation so viele mittelalterliche Quellentexte versammelt³³. Wackernagel ging nicht nur von den schriftlichen Quellen aus, weil er nun einmal Germanist war, sondern weil er die Gesinnung und den Zweck mittelalterlicher Glasmalerei herausarbeiten und daher seinen Ausgang nicht von der Analyse von virtuosen Werken nehmen wollte. Man könnte Wackernagel unter die Neugotiker zählen; wie diese sah er in den Schöpfungen der Renaissance nur noch Auswüchse: sie waren nicht mehr fromm, sondern bürgerlich, wie die Glasmaler jener Zeit eben auch keine Mönche mehr waren. Er sprach von «innerer Entartung». Er vertrat – der Philologe – den puristischen Standpunkt: Er forderte, dass der Stil der Fenster mit demjenigen des Bauwerkes übereinstimme. Das Streben nach Realität, der wachsende Sinn für naturgemäße Weltwirklichkeit entspreche nicht den für die kirchliche Glasmalerei notwendigen idealen Inhalten.

Wackernagel hielt seine Vorträge im Hinblick auf die neue Münsterverglasung, und das Originelle darin waren denn auch seine praktischen Vorschläge und Forderungen, die er aus dem geschichtlichen Rückblick zog. Als schlechtes Beispiel, wo der Stil der Glasfenster auf denjenigen des Baues keine Rücksicht nahm, nannte er seinen Zuhörern in Basel nicht die Bayernfenster in Köln, sondern die neuen Glasgemälde im Chor des Zürcher Grossmünsters, die just von jenem Röttinger stammen, der im Februar eine Probe seiner Kunst vorgestellt hatte³⁴. Wackernagel forderte, dass die neuen Münster-

³¹ StAB, PA 82.

³² Dazu Wackernagels handschriftliche Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung, StAB Erziehungsakten DD 7. – Zu Emilie Linder und ihren Legaten und Stiftungen Verena Jent: Emilie Linder, 1797–1867. Studien zur Biographie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens Brentanos. Dissertation Basel 1967.

³³ Reprint im Otto Zeller-Verlag, Osnabrück 1985.

³⁴ Zu Röttingers Fenstern: Konrad Escher: Kunstdenkmäler des Kantons Zürich Bd. 4: Die Stadt Zürich. Erster Teil. Basel 1939, S. 129.

scheiben «altertümlich, germanisch romanisch» seien. In seinem Postulat verbindet sich der Wille zur historischen Kritik mit dem Vertrauen in die eigene Kraft des Nachschaffens, Rekonstruktion und Vervollkommnung wie in der damaligen Denkmalpflege.

Die neuen Fenster sollen licht und einfach sein, damit der Raum für den Gottesdienst hell sei, jedoch keine grellen Farben benutzt werden, damit auf dem Gewände keine unruhigen Lichtflecken entstehen. Deshalb auch «gestatte man ferner dem Glasmaler nicht, sollte auch seine Virtuosität gegen das Verbot sich sträuben, zu vielerlei Farben auf Einer Tafel». Nur wenn all diese Forderungen respektiert werden, besteht «zwischen der wahren Kunst und einer auch strengeren Kirchlichkeit keine feindselige Entzweiung»³⁵.

Wackernagel vertrat also genau die gleichen ästhetischen Prinzipien wie August Reichensperger und Konsorten, und er äusserte sich so pointiert, dass man sich fragt, gegen wen? Nur in einem Fall wurde er konkret, als er gegen den Vorschlag – wie er in Basel gemacht wurde –, «in die Mitte eines Glücksrades die Ausgiessung des heiligen Geistes zu malen» polemisierte; er schlug dagegen vor, an dieser Stelle den Basler Stab und in den Speichen die Wappen der sechzehn Zünfte zu geben und forderte damit doch, auch in der Kirche jene Tradition patrizischer Wappenschilde weiterzuführen, in der die mittelalterliche Glasmalerei einst entartet ausgeklungen war³⁶.

Die «Commission zu den Kirchenfenstern»

Die fünf Herren, welche den Aufruf für neue Kirchenfenster unterschrieben hatten, bildeten später die «Commission zu den Kirchenfenstern des Münsters» und fanden sich am 18. August zur ersten Sitzung im Antistitium ein. Bis zum 16. Oktober 1858 werden sie sich noch weitere zweiundzwanzig Mal treffen. Immer teil nahmen der Antistes und Ludwig August Burckhardt; Christoph Riggensbach und Bauinspektor Merian mussten sich wenige Male entschuldigen; Heinrich Merian-Von der Mühll (1818–1874) war nur die Hälfte der Sitzungen anwesend; für ihn war die Mitgliedschaft, wie es scheint, vor allem ein nobile officium. Vielleicht war er Mitglied geworden, weil er in diesem Jahr den Kunstverein präsidierte. Nach dem Besuch des Paedagogiums hatte er sich bei Friedrich Bürklein, dem Schöpfer der Maximilianstrasse, im Baufach in München ausbilden lassen und

³⁵ Die Zitate Wackernagel (wie Anm. 33) S. 110 f.

³⁶ Ebendort S. 112. – Referate der Vorträge Wackernagels: Allg. Intelligenzblatt Jg. 9, Nr. 149, 26. Juni 1855, S. 1649; Nr. 150, 27. Juni 1855, S. 1659.

pflegte dort Umgang mit Schnorr von Carolsfeld und Wilhelm von Kaulbach. In Basel wurde er Mitglied des Baukollegiums, des Zivilgerichts, des Grossen Rates und Chef der Artillerie. In ausgedehnten Reisen, vor allem in Italien, hatte er sich eine gute Kenntnis der Werke der Kunst erworben³⁷.

Der Präsident der Kommission, Ludwig August Burckhardt (1808–1863), stellt das schöne Beispiel eines Dilettanten dar, wie er im letzten Jahrhundert noch zu finden war. Doctor utriusque iuris, war er Präsident des Kriminalgerichtes und des Ehegerichtes, zudem Präsident des Baukollegiums³⁸. Neben diesen öffentlichen Ämtern widmete er sich der historischen Schriftstellerei – seine Texte erschienen vornehmlich in den Neujahrsblättern – und publizierte auch eine historisch-statistische Darstellung des jungen Halbkantons Basel-Stadt³⁹. Er beförderte die Gründung der Historischen Gesellschaft in Basel und der schweizerischen Geschichtsforschenden Gesellschaft. Er war Mitglied der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung und legte ein erstes Inventar der Öffentlichen Kunstsammlung an⁴⁰ und publizierte mit Christoph Riggensbach zusammen «Die Dominikaner Klosterkirche in Basel»⁴¹. Er bemühte sich aber auch um die Kunst der Gegenwart, war tätig für die Gründung des Schweizerischen Kunstvereins und Mitglied der Kommission des Basler Kunstvereins⁴². Vor allem aber ist er der Autor der ersten Basler Kunstgeschichte⁴³. Sie erschien zur ersten im Kunstverein gezeigten Ausstellung baslerischer – wie Burckhardt sagte: «vaterländischer» – Kunst vor 1841. «Möchte beides dazu beitragen», schloss Burckhardt sein Vorwort, «den Sinn für Kunst in der Vaterstadt zu heben und zu verbreiten.» Wenn er in diesem Büchlein von gut achtzig Seiten auch nur die in Basel tätigen Künstler bis auf Samuel

³⁷ Zu Heinrich Merian vergl. die Leichenrede vom 14. Februar 1874.

³⁸ Eduard His: Basler Gelehrte des 19. Jahrhunderts. Basel 1941, S. 375–376.

³⁹ Bischof Heinrich von Thun. XXXII. Neujahrsblatt für Basels Jugend, 1854. – Die Zünfte und der Rheinische Städte-Bund. XXXIV. Neujahrsblatt für Basels Jugend, 1856. – Der Kanton Basel, historisch, geographisch, statistisch geschildert... Ein Hand- und Hausbuch für Kantonsbürger und Reisende. St. Gallen und Bern 1841.

⁴⁰ Inventarium der Öffentlichen Kunstsammlung, angefertigt in den Jahren 1852–1856 durch L.A. Burckhardt; 352 Seiten.

⁴¹ In: Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel Bd. 6. Basel 1855.

⁴² Lukas Gloor: Die Geschichte des Basler Kunstvereins von 1839 bis 1908. In: Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel 1839–1988. 150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpfllege und modernen Ausstellungen. Basel 1989, S. 11–73, S. 30.

⁴³ Notizen über Kunst und Künstler zu Basel. Basel 1841.

Frei und Jacob Christoph Miville Revue passieren liess, so huldigte er keineswegs einem Campanilismo; er trat, zwar mit wenig Erfolg, dafür ein, dass in den Ausstellungen des Kunstvereins auch Werke der Düsseldorfer, Münchner, Mailänder und Pariser Schulen gezeigt wurden. Burckhardt war also an all jenen Institutionen beteiligt, mit denen das Bürgertum sein neues politisches und kulturelles Bewusstsein manifestierte, im Kunstverein, in der Öffentlichen Kunstsammlung, in der historisch-antiquarischen Gesellschaft. Heute würde man ihn unter die städtischen Kulturträger zählen. Eine solche Aktivität war erst im neuen Jahrhundert möglich geworden dank der lebendigen Ideen von Vaterland, Geschichte und Kunst. Und wie diese Ideen damals alle drei miteinander verkettet waren, so konnte damals eine Person auch noch für alle drei gleichmässig wirken.

Ihm gleich in Kunstdingen bewandert war der Architekt Christoph Rigggenbach (1810–1863). Dessen Kunstgeschmack war jedoch bestimmter und einseitiger: er war ein Anhänger der Münchner Schule und der Nazarener, seit er in München in den Kreis um Emilie Linder getreten war. Sie machte ihn mit Sulpiz Boisserée, Schnorr von Carolsfeld und Joseph Schlotthauer bekannt, und er besuchte daraufhin auch Overbeck in Rom. «Bei Overbeck hatte ich viel Freude. Ein herrliches Gemüth, von Herzen demüthig und sanftmüthig, ein rechtes Vorbild für die hiesigen Künstler, die ihn freilich ruhig in dem alten Palast Cenci sitzen lassen⁴⁴.» Der Basler hing diesem Künstler innig an, als dessen Stern bereits zu sinken begann und in Deutschland die Opposition gegen seine fromme Kunstrichtung wuchs. Aus dieser Einstellung heraus hängte er in seinem Arbeitszimmer kolorierte Lithographien nach den Glasfenstern der Maria-Hilf-Kirche in München-Au auf, ein klares Bekenntnis zur nazarenischen Glaskunst⁴⁵.

Wenn auch aus den Protokollen die einzelnen Meinungen der verschiedenen Mitglieder nicht hervorgehen, so darf man wohl annehmen, dass hauptsächlich Ludwig August Burckhardt und Christoph Rigggenbach die künstlerische Richtung wiesen – sie jedenfalls pflegten die meisten Kontakte zu den ausführenden Künstlern –, wogegen der Antistes Jakob Burckhardt (1785–1858) von Amtes wegen für das Bildprogramm der Fenster verantwortlich war. Von Jakob Burck-

⁴⁴ [Johannes Schnell]: Aus dem Leben eines Basler Baumeisters. Basel 1883, S. 56 ff. – Zu Rigggenbach zuletzt: Dorothea Christ: Christoph Rigggenbach. In: Der Reformation verpflichtet. Basel 1986. S. 105–112, mit der älteren Literatur. – Margaret Howitt: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Freiburg 1886. Bd. 2, S. 20, 26.

⁴⁵ Aus dem Leben (wie Anm. 44) S. 105.

hardt ist überliefert, dass er «geschichtskundig», sehr kunstverständig gewesen ist⁴⁶. Als Holbeins Rathausfresken 1817 entdeckt wurden, übertrug man ihm die offizielle Darstellung der Funde, woraufhin er einen Text «Sammlungen über die Gemälde und Inschriften des Rathauses zu Basel nebst einem Anhange über die Bildsäule des Munatius Plancus» verfasste, eine Sammlung, die ihrer Bedeutung wegen mehrmals kopiert wurde⁴⁷. Auch er war in Kunstdingen ein Dilettant: Er besass das Schorndorffsche Medaillenkabinett und hielt am 30. November 1843 in der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft einen Vortrag über den Medailleur Johann Hedlinger⁴⁸. Eine seiner Medaillen wird bei den Verhandlungen über die Glasscheiben eine entscheidende Rolle spielen. Von Amtes wegen sass wohl Bauinspektor Amadeus Merian (1808–1889) in der Kommission. Sein Umgang war nicht einfach; wegen der Münsterbestuhlung kam es fast zu einem Überwürfnis mit Antistes Burckhardt. Merian fühlte sich geringgeschätzt, seit der Bau des Museums Melchior Berri übertragen worden war. In seinen Erinnerungen kam er auf die neuen Münsterscheiben kaum zu sprechen. 1860 trat er vom Amt des Bauinspektors zurück⁴⁹.

Die grossen Chorfenster

Der ersten Sitzung vom 18. August 1855 sind, wie im Aufruf schon angezeigt, Vorarbeiten vorausgegangen. Merian-Von der Mühll, als Handelsherr oft auf Reisen, hatte an der Weltausstellung in Paris, wie er in einem Brief berichtet, ein schönes, von Franz Eggert (1802–1876) gemaltes Fenster gesehen, eine Auferstehung Christi⁵⁰. Man muss dann mit Eggert in Kontakt getreten sein, denn es lagten zur Sitzung zwei Entwürfe für die oberen Chorfenster von ihm vor: Die Szene des Abendmahls, die alle sechs Lanzettfenster eingenommen hätte, und vier Einzelfiguren.

⁴⁶ Zum Antistes die Literatur in Werner Kaegi: Jacob Burckhardt. Eine Biographie. Bd. 1: Frühe Jugend und Baslerisches Erbe. Basel 1847, S. 121–195. Zitat S. 151 nach J.J. Oeri-Burckhardt (1817–1897).

⁴⁷ Zu diesem Zusammenhang: C.H. Baer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd. 1. Basel 1932, S. 604.

⁴⁸ Karl Lindau: Das Medaillenkabinett des Postmeisters Johann Schorndorff. Basel 1943.

⁴⁹ Zu Amadeus Merian: Erinnerungen von Amadeus Merian, Architekt, 1808–1889. Von ihm selbst verfasste Biographie. Basel 1902.

⁵⁰ StAB: Bauakten JJ 5. – Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture. Paris 1855, S. 18: La résurrection du Christ; tableau peint sur verre.

Franz Xaver Eggert⁵¹ war einer der bedeutenden Glasmaler aus der Münchner Schule, auch beteiligt an den bedeutenden Projekten des Regensburger Domes, der Maria-Hilf-Kirche und des Kölner Domes. Wie andere Mitglieder dieser Schule war er auch in England tätig, wo die Tradition der Glasmalerei seit dem Mittelalter ungebrochen weitergelebt hat. Allgemein bekannt aber war er geworden durch die Lithographien der Glasgemälde in der Au-Kirche. Man zog in Basel also dem Zürcher Röttinger den weit bekannteren Eggert vor und betonte damit den Rang, den man der künstlerischen Aufgabe beimesse wollte. Schon in dieser Sitzung war man sich bewusst, dass man den Kostenvoranschlag überschreite, wenn man in München arbeiten liesse.

Eggert machte also zwei Vorschläge entsprechend den zwei gültigen Stilen der damaligen Glasmalerei. Das zeigt, dass in einer Manufaktur beide Stile gepflegt wurden, der strengere «mittelalterliche», der an der Darstellung von Einzelfiguren festhielt, und der erzählerische, der mit der Darstellung ganzer Szenen die Glasmalerei des Spätmittelalters wieder beleben wollte, dass also in der Praxis nicht jene Unvereinbarkeit bestand, wie die Kunstrichter sie aus kämpferischer Überzeugung behaupteten.

Erstaunlich nun, dass nicht der Inhalt, das theologische Programm, sondern allein die bildkünstlerische Art und Weise diskutiert wurde, denn das Protokoll vermerkt nur, dass «die Frage: ob man ein alle Felder umfassendes Gemälde oder einzelne Figuren wolle?» ... «gründlich erörtert worden war», bis man zum Schluss kam, dass «von einem grösseren Gemälde abstrahiert» werden solle⁵². Zuerst die Kunst also und dann erst die theologische Aussage. Man wählte schliesslich die vier Evangelisten, weil sie eben dem Bilde entsprachen, das man von der echten, reinen, mittelalterlichen Glasmalerei sich machte. Wer vermuten möchte, die Kommission hätte aus einer Art zwinglianischer Überzeugung gegen eine Darstellung des Abendmahles und für die Verfasser des Evangeliums entschieden, stellt also fest, wie frei die Kommission das Thema wählte.

Um einen einheitlichen Eindruck der grossen Chorfenster zu erreichen, sollten die beiden, dem Mittelfenster zunächst liegenden Fenster ebenfalls Figuren zeigen: links Moses und David und rechts Petrus und Paulus. Die beiden äussersten der fünf sollten dagegen lediglich mit Arabesken und architektonischen Verzierungen geschmückt werden. Für die Ausführung aller Fenster wurde Eggert eingeladen.

⁵¹ Zu Franz Eggert Thieme-Becker Bd. X, S. 378.

⁵² Protokoll S. 1.

Die Fenster im unteren Chorungang

Weiter diskutierte man über die Fenster in den Rundbogen des unteren Chorunganges: Da dieser noch im «byzantinischen» Stile – wie man damals für romanisch zu sagen pflegte – gebaut war, sollten auch die Fenster stilistisch von denjenigen des oberen, frühgotischen Chores unterschieden sein. Man überlegte, ob nicht wenigstens in der mittleren Rosette «ein grösseres historisches Gemälde», etwa «Christus am Kreuz» erscheinen sollte, doch «aus verschiedenen Gründen wird davon abstrahiert», und als ikonographisches Programm bestimmt: ein Abendmahl- und Kreuzigungsmedaillon für das Mittelfenster; für das linke Fenster die Geburt Christi und die Szene Christus als Zwölfjähriger im Tempel; das rechte: die Auferstehung Christi und die Szene Christus erscheint Maria im Garten. Das dem Grab der Königin Anna am nächsten liegende Fenster sollte nur mit architektonischen Arabesken und ihrem Wappen verziert sein⁵³. Als Künstler wurde Johann Caspar Gsell (1814–1904) gewählt⁵⁴. Gsell, ursprünglich St. Galler, hatte sich bei Ingres, Legardon und Dalaroche ausbilden lassen und eröffnete in Paris ein Atelier. Er war beteiligt an den Glasmalerien für Ste. Clothilde, welche Heinrich Merian bei seinem Pariser Aufenthalt ebenfalls bewundert hatte.

Unter den verschiedenen Entwerfern und Glasmalern vertrat er als einziger die französische Schule. Gsell hatte schon für die Kirche St. Laurenzen in seiner Vaterstadt St. Gallen 1853 das grosse Stirnfenster des Chores gestaltet; von dort werden ihn auch Amadeus Merian und Christoph Rigggenbach gekannt haben, da sie beide bei der Renovation der Kirche von 1849–1853 als Experten tätig gewesen waren.

Gsell wurde zudem die Gestaltung des Giebelfensters über der Orgel anvertraut. Der Kontakt, um Zeichnungen und Kostenvoranschläge zu erhalten, wurde Bauinspektor Merian übertragen mit der Bitte zu bemerken, «dass die Verfertigung des Giebelfensters das Erste und Nothwendigste sey»⁵⁵. Man verlangte, dass es nur architektonisch verziert werde, und eine Lasur sollte das Licht so dämpfen, dass auf einen Vorhang verzichtet werden könne.

⁵³ Protokoll S. 2.

⁵⁴ Zu Johann Caspar Gsell Schweiz. Künstler-Lexikon. Ed. Carl Brun. Bd. IV, S. 187. – Albert Knoepfli: Reformierte Kirche St. Laurenzen, St. Gallen. = Schweizerischer Kunstmäzen Nr. 325. Bern 1983, S. 12 [dort irrtümlich Julius statt Johann]. – Anna Rapp: Eine Ehrengabe an Johann Konrad Kern. Paris 1857. In: Schweizerische Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 38, 1981, S. 317–325.

⁵⁵ Protokoll S. 2.

Die Fenster in den Seitenschiffen und den beiden Langhauswänden sollten nur leicht verziert werden. Diesen Auftrag übergab man Johann Jacob Röttinger aus Zürich; die Arbeit für die sechs Rosetten im oberen Umgang einem Künstler namens Mieg⁵⁶.

Man diskutierte in dieser Sitzung auch, ob man Röttinger zudem die Rundfenster der Gallus- und der Stephanuskapelle übertragen wolle. Indes musste man davon Abstand nehmen, da in der Subskription erst 20 488 Franken gezeichnet waren und also noch ein Drittel zur Summe, die man für nötig sich ausgerechnet hatte, fehlte. Man war sich bewusst, dass die Scheiben teurer als gedacht würden, weil man die Hauptarbeiten in München bestellte. So liess die Kommission die Liste vorerst noch einmal «bei mehreren Freunden kirchlicher Kunst» gezielt zirkulieren⁵⁷; erst als Anfang Oktober 30 000 Franken gezeichnet waren, entschloss sich die Kommission, den Kleinen Rat zu orientieren und ihn um die Erlaubnis zur Ausführung zu bitten⁵⁸.

Soweit die Ausgangssituation. Im folgenden soll nicht der Prozess von Sitzung zu Sitzung, sondern Schritt für Schritt verfolgt werden, wie die einzelnen Glasscheiben und Fenstergruppen Form gewonnen haben.

Kritik an Franz Eggerts Figurendarstellungen

Zielstrebig wurden die an Eggert vergebenen Aufträge der Chorverglasung vorangetrieben. Eggert, ein erfahrener Glasmaler, kam den Anfragen und Aufträgen zügig nach: Am 3. Oktober kannte die Kommission seinen Kostenvoranschlag: für 15 800 Franken wollte er die oberen Fenster des Chores übernehmen. Man bat Ludwig August Burckhardt, ihm einen Brief zu schreiben, illuminierte Zeichnungen zu verlangen, aber gerade darauf hinzuweisen, dass «er sich jedoch Bemerkungen müsse gefallen lassen»⁵⁹. Schon am 20. des Monats lag eine Schablone vor; Eggert arbeitete daraufhin eine illuminierte Zeichnung für das mittlere Fenster mit den vier Evangelisten aus. Die Kommission begutachtete am 24. November, und schon musste Eggert, wie vorgewarnt, sich Bemerkungen gefallen lassen! «Die oben angebrachten Gitter mit gothischen Architekturverzierungen sollen durch Laubwerk ersetzt werden», und das oben im Giebel

⁵⁶ Protokoll S. 3. – Mieg ist nicht weiter zu identifizieren, in Basel tätig, früher in Oppenheim.

⁵⁷ Protokoll S. 3.

⁵⁸ Bauakten StAB JJ 5.

⁵⁹ Protokoll S. 4.

befindliche grosse Kreuz soll durch «die Taube, Symbol des Hl. Geistes, ersetzt werden»⁶⁰.

Am Stephanstag fand man sich wieder zusammen, um Eggerts Entwürfe für die Scheiben mit Moses und David und Petrus und Paulus zu beraten. Auch jetzt kann man dem Protokoll entnehmen, wie detailliert die Zeichnungen kritisiert wurden: Moses solle keine Hosen tragen und David jugendlicher aussehen. Eggert hatte zudem die ikonographischen Gepflogenheiten offenbar nicht beachtet, denn die Kommission verlangte, dass Petrus, wie eben üblich, eine Glatze mit Haarbüschen tragen müsse. Der Kunstgeschmack der Kommission indes zeigte sich deutlich in ihrem Wunsch, dass Paulus mehr in der Art und Weise Overbecks und Dürers dargestellt werde⁶¹. Am 3. Januar des neuen Jahres traf man sich mit Eggert im Münster, um seine Meinung über das ganze Fensterprogramm grundsätzlich zu erfahren, und man teilte ihm die Beschlüsse mit, ausdrücklich, dass Paulus nach der Zeichnung, «welche Overbeck für die nämliche Figur componirt hat anschliessend gemacht werden» und dass, was an der vorigen Sitzung noch nicht klar gewesen war, David braune Socken tragen solle⁶².

Von Eggert war dann nicht mehr die Rede bis zum 24. Februar 1857, als man die Cartons für die vier Evangelisten akzeptierte; im September traf Eggert in Basel ein, fasste die Chorfenster ein und am 20. September war seine Arbeit beendet.

Die Bildprogramme der Zünfte und des Antistes

Inzwischen hatte sich die finanzielle Situation gebessert: Entsprechend der Vorstellung, dass im Mittelalter die ganze Bürgerschaft sich an den Stiftungen der Glasfenster beteiligte, hatte sich die Kommission am 20. Oktober 1855 entschlossen, Zirkulare auch an die Zünfte zu versenden. Zehn versprachen bis zum 26. Dezember die Gesamtsumme von 3600 Franken. Die Webern-Zunft sprach 1000 Franken, verlangte allerdings, dass zwei Vertreter, die Herren Stähelin-Brunner und Fiechter, bei der Verwendung mitzusprechen hätten, und die Zünfte zum Himmel und diejenige der Kürschner wünschten, dass ihre Wappen angebracht würden. Die Kommission war jedoch nicht willens, auf die von der Webern-Zunft gestellten

⁶⁰ Protokoll S. 6 f.

⁶¹ Protokoll S. 11.

⁶² Protokoll S. 13.

Bedingungen einzugehen, sondern zog es vor, notfalls auf den in Aussicht gestellten Betrag zu verzichten⁶³.

Aus den Protokollen der Zünfte geht nicht hervor, ob sie sich bestimmte Themen vorgestellt haben. Es scheint aber, dass sie just Wackernagels Vorschlag, in die Gallusrosette die Wappenschilde ständischer Zünfte und in die Mitte das von zwei Basiliken gehaltene Wappenschild von Basel anzubringen, aufnehmen wollten und zudem daran dachten, im Querhausfenster Kaiser Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde darzustellen, denn Antistes Burckhardt wandte sich am 13. Dezember 1855 in einem Artikel des Intelligenzblattes just gegen ein solches Programm⁶⁴. Er forderte religiöse Themen: für das Rundfenster über der Galluspforte die Ausgiessung des Heiligen Geistes auf die Jünger «als Symbol der Stiftung der Kirche Christi auf Erden», für dasjenige der Stephanuskapelle aber das Martyrium des Stephanus selbst «als Bild der Glaubens- und Bekenntnistreue». Diese beiden Gegenstände schienen ihm würdig für just jene Stelle der Kirche, «in deren Mitte der Altar steht, bei welchem die Kinder durch die Taufe in die Gemeinschaft der Kirche aufgenommen werden und wo die Abendmahlsgenossen jedesmal ihrem Erlöser sich zur Treue bis in den Tod verpflichten». Er räumte allerdings ein, dass auch Christus als Weltenrichter zum Thema gewählt werden könnte. Als Ort für Heinrich und Kunigunde empfahl er die Fenster über den Seitentüren.

Es mag eine zufällige Parallele sein, aber auch in den von König Ludwig I. 1848 gestifteten Fenstern für den Kölner Dom gilt die Darstellung der Sendung des Heiligen Geistes und des Heiligen Stephanus für die Gründung der Kirche Christi und ihren ersten Blutzeugen. Immerhin verdeutlicht dieser Hinweis den Charakter der vom Antistes ins Auge gefassten Ikonographie⁶⁵.

Das Stephanusfenster

Die Kommission stellte am 26. Dezember zuerst nur kurz fest, dass man die Sache vorerst noch ausstelle, wenn auch sicher sei, dass man auch für die Rundfenster biblische Themen wählen werde⁶⁶; nach der

⁶³ Protokoll S. 9 f.

⁶⁴ Allg. Intelligenzblatt Jg. 9, Nr. 295, 13. Dezember 1855, S. 3187.

⁶⁵ Dazu der erst kürzlich wieder entdeckte anonyme Führer Beschreibung der neuen Dom-Fenster am Südportal, des königlichen Geschenkes Ludwigs I. von Bayern... Cöln 1848.

⁶⁶ Protokoll S. 12.

Beratung mit Eggert im Münster diskutierte man am 23. Januar 1856 vorerst allein über das Sujet des Stephanusfensters. In ihrer Absicht wurde die Kommission unterstützt durch die Safranzunft, die am 17. Januar 500 Franken gezeichnet, sich aber gegen ein Wappenfenster ausgesprochen hatte⁶⁷. Von einer Märtyrer-Szene für das Stephanusfenster war nicht mehr die Rede; die Kommission musste sich nur noch entscheiden zwischen der «Ausgiessung des Hl. Geistes auf die Apostel» und der von Antistes Burckhardt zuerst für das Gallusfenster gedachten «Zukunft Christi, d.h. Christus auf den Wolken des Himmels, umgeben von Engeln», und sie zog einstimmig das zweite Thema vor. Vielleicht sah man in einer Pfingstdarstellung das Zeugnis eines allzu schwärmerischen Protestantismus und wollte jene, die, mehr einer liberal-protestantischen Gesinnung verpflichtet wie Wilhelm Wackernagel, eine Wappenscheibe mit dem Basler Hoheitszeichen wünschten, nicht vor den Kopf stossen. Auf die Bedingung der Schlüsselzunft, ihre 1200 Franken nur zu spenden, wenn Heinrich und Kunigunde dargestellt würden, ging man also nicht ein.

Zur Deutung der Szene «Christus in der Herrlichkeit» mag man sich dessen erinnern, was Christoph Rickenbach sich in Rom notiert hatte im Anblick der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: «Die Bilder aus derselben (der Apokalypse) sind immer glücklich und mit Ernst behandelt, Christus immer als König auf dem Throne und in kleineren Abbildungen als Lamm mit der Glorie...»; «allmählig geht mir auf, es sei der ganze Katholische Cultus ein Nachbild der Apokalypse. – Gewiss hat der neue Bund seine Vorbilder, wie der alte. Nur werden wir ihre Erfüllung erst im neuen Jerusalem schauen. Mir ist, als sei diese Seite in unserem Christenthum ganz und gar vergessen worden. Und doch halte ich sie für wichtig, weil ich glauben kann, dass durch sie die Gemüther zu mehr Verständigung gebracht werden könnten⁶⁸.»

Für die Darstellung «Christus als Weltenrichter» bat man drei Künstler um Skizzen: Paul Melchior Deschwanden (1811–1881), Carl Gottfried Pfannschmidt (1819–1887) und Johann von Schraudolph (1808–1879). War schon die Kritik an Eggert im nazarenischen Kunstgeschmack begründet, so manifestierte er sich in der Wahl dieser Künstler vollends.

Deschwanden kann als Nazarener-Enkel gelten⁶⁹. Durch seine Zürcher Lehrer Daniel Albert Freudweiler (1793–1827), Ludwig

⁶⁷ Protokoll S. 14.

⁶⁸ Rickenbach (wie Anm. 44) S. 61; Zitat aus einem Briefe.

⁶⁹ Zu Deschwanden Mathilde Tobler: «Ich male für fromme Gemüter und nicht für Kritiker.» Melchior Paul von Deschwanden als Kirchenmaler. In: Ausst.Kat. «Ich

Vogel und Johann Kaspar Schinz (1798–1832) kam er mit den Nazarenern in Kontakt, der sich dann bei seinem (wenn auch nur dreimonatigen) Aufenthalt in München an der Akademie mit dem Direktor Peter Cornelius und den Lehrern Heinrich Hess und Julius Schnorr von Carolsfeld intensivierte. Wichtig für seine Hinwendung zu diesem Künstlerkreis war auch seine Bekanntschaft mit Marie Ellenrieder (1791–1863), auch sie während ihres Aufenthaltes von 1816 bis 1822 mit Johann Caspar Schinz bekannt. Seine Begegnung mit Overbeck selbst, in Rom, lenkte dann sein künstlerisches Bemühen definitiv in die fromme Richtung, erst jetzt glaubte er die christliche Kunst zu begreifen. Deschwanden war Maler und bis dahin als Entwerfer von Glasgemälden nicht besonders bekannt geworden. Der Basler Auftrag kann als eigentliche Förderung verstanden werden, diesen Maler auch mit diesem Metier, einem ausgezeichnet christlichen, bekanntzumachen.

Mit Schraudolph und Pfannschmidt wählte man wie mit Eggert bewährte und renommierte Entwerfer: Johann von Schraudolph hatte schon Cartons geliefert für die Maria-Hilf-Kirche in der Au zu München, für St. Martin in Landshut, für den Regensburger Dom und für die Kathedrale von Kent. Schüler Joseph Schlotthauers, gehört auch er zum Nazarenischen Kreis⁷⁰. Carl Gottfried Pfannschmidt, Berliner, war nur kurz an der Münchner Akademie und vertritt die Berliner Schule. Er hatte Glasgemäldecartons geschaffen für den Aachener Dom, die evangelische Kirche in Barmen, die Nicolai-kirche in Berlin, den Magdeburger Dom und die Stuttgarter Garnison-Kirche⁷¹.

Am 5. Mai lagen Antworten und Skizzen vor: Riggensbach musste bezüglich Schraudolph berichten: «Dieser berühmte Meister werde wohl Cartons verfertigen, aber nur unter der Bedingung, zuvor keine Skizzen einsenden zu müssen und keiner Konkurrenz unterworfen zu sein⁷².» In diesem Verhalten äusserte sich nicht Künstlereitelkeit; für den Nazarener war vielmehr das Konkurrieren eine unwürdige Sache des modernen Kunstbetriebes. Nicht stilistische Kriterien und ikonographische Diskussionen sollten ein Bild bestimmen, denn dem frommen, gottesfürchtigen Maler war nicht der Stil das wichtigste und die Ikonographie eines Christus in der Herrlichkeit durch die

male für fromme Gemüter». Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Kunstmuseum Luzern 1985, S. 53–96 und Peter Griss: Melchior Paul Deschwanden «epochale Kunst». Versuch einer historischen Annäherung in: Civitas Bd. 40, 1985, Nr. 11, S. 284–288.

⁷⁰ Thieme-Becker Bd. XXX, S. 279.

⁷¹ Thieme-Becker Bd. XXVI, S. 523.

⁷² Protokoll S. 17.



Abb. 1. *Christus als Weltenrichter*. Entwurf von Paul Melchior Deschwanden (Stadt- und Münstermuseum Basel).

Tradition bestimmt. Zu diesen Gründen kam noch Schraudolphs Scheu vor der Öffentlichkeit: so unterrichtete er nicht an der Münchner Akademie, sondern gab etwa Emilie Linder Privatstunden.

Pfannschmidt hatte den Auftrag abgelehnt und dafür seinen Freund Daniel Engelmann (1800–1870) empfohlen⁷³. Riggensbach hatte sich mit ihm ins Vernehmen gesetzt, und jetzt lag von diesem eine farbige Skizze vor. Diese Skizze verglich die Kommission nun mit derjenigen Deschwandens (Abb. 1 und 2)⁷⁴.

⁷³ Thieme-Becker Bd. X, S. 543.

⁷⁴ Diese zwei Skizzen sind die zwei einzigen, die bis jetzt aufgetaucht sind. Sie befinden sich im Stadt- und Münstermuseum. – Für die freundliche Vermittlung danke ich Frau Brigitte Meles herzlich.

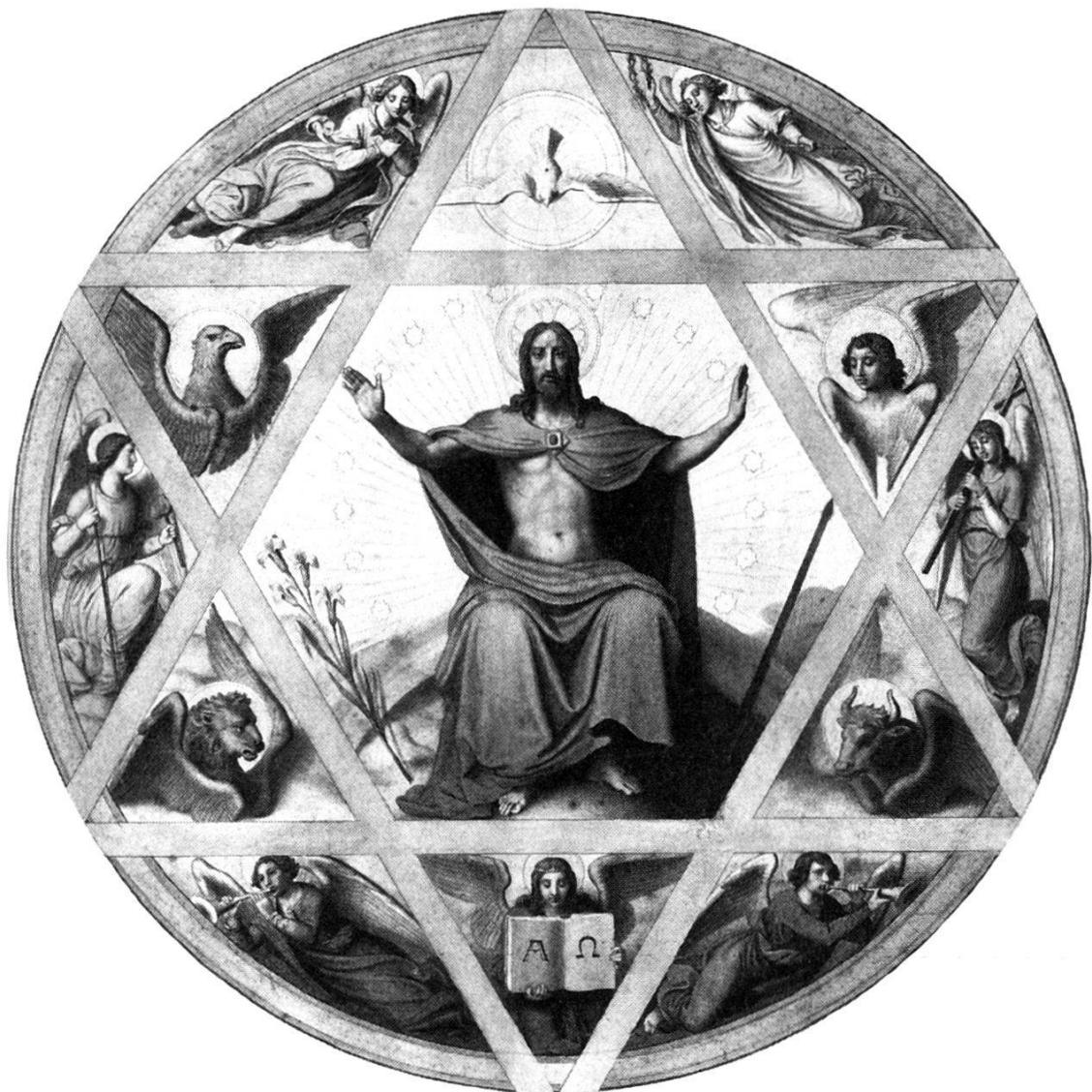


Abb. 2. Christus als Weltenrichter. Entwurf von Daniel Engelmann (Stadt- und Münstermuseum Basel).

Beide sind Beispiele jener Glasmalerei, welche die Verstrebungen nicht berücksichtigt und mehrere Fensterenteile in eine Szene zusammenfasst, also im Gegensatz zu Eggerts Fenstern, welche die «musivische» mosaikartige Glaskunst nachahmten, Beispiele eigentlicher «Glasmalerei», gegen die Wackernagel polemisiert hatte.

Nach der Diskussion beschliesst man, aus beiden das Beste zu nehmen. «Die Figur Christi wird nach Engelmann gewünscht, die Engelgruppierung nach Deschwanden, jedoch mit Weglassung des Laubes, und mit Anbringung eines 5ten Engels, welcher Wage (!) und Schwert trägt... Hinsichtlich der Flügel der Engel wird gewünscht, dass sie nicht als Rückwand für die Person Christi dienen. Als weitere Umgebung soll der von Deschwanden angebrachte Sternenhimmel dienen, insofern als farbenhalber sich ausführen lässt. Es wird

gewünscht, dass Herr Deschwanden sich so viel als möglich ganzer Farben bediene⁷⁵.» Die Kommission möchte also auch bei diesem Fenster einen musivischen Eindruck erreichen.

Am 7. Juli lag eine Ölskizze vor; die Kommission war damit einverstanden und verlangte nur, dass Christus ein weisses Gewand trage⁷⁶. Zur Ausführung frug man die beiden Glasmaler Max Emanuel Ainmiller und Ludwig Mittermeier an. Ludwig Mittermeier in Lauingen gehört zu jenen Glasmalern, die eine private Werkstatt betrieben: vielleicht war seine Kapazität für einen Basler Auftrag zu klein, vielleicht war ihm Basel zu entlegen, die Kommission kam mit ihm jedenfalls nicht ins Geschäft⁷⁷. Max Emanuel Ainmiller war Mitglied der Königlichen Glasmalerei-Anstalt, «wirklicher Glasmalerei-Aufseher», Inspektor und zuletzt Leiter der Glashütte. Als die Anfrage aus Basel ihn erreichte, war er vor allem in England beschäftigt: in Alnwick, Peterhouse (Cambridge), Glasgow; aber auch in Berghausen an der Salzach. Sein Renommé war begründet in seinen Glasgemälden für Regensburg, München-Au nach fremden Entwürfen, vor allem jedoch durch die 1855 entstandenen Görres-Fenster im südlichen Querhaus des Kölner Domes⁷⁸.

Da sich herausgestellt hatte, dass die von den Zünften gestiftete Summe gerade zur Bezahlung des Stephanusfensters hinreichte, liess die Kommission sich nun doch herbei, die Skizze der Schlüssel- und Webers-Zunft vorzulegen. Sie waren aber mit Deschwandens Entwurf nicht einverstanden! An der Sitzung vom 18. August musste sich die Kommission überlegen, wie die ausfallende Summe zu kompensieren wäre, wenn man auch glaubte, dass die Zünfte einlenken würden⁷⁹, und musste zu diesem einen Übel auch noch zur Kenntnis nehmen, dass Ainmiller Deschwandens Skizze nicht umsetzen wollte und dafür eine eigene vorlegte. Diese lehnte die Kommission ab, bat aber Ainmiller, nach Basel zu kommen⁸⁰.

In der Stadt wurde die Tätigkeit der Kommission wohl im Auge behalten, das beweist ein weiterer, zwar anonymer Artikel in den «Basler Nachrichten» vom 10. Oktober 1856, der aus einem Reisebericht eine Passage bezüglich der Bayern-Fenster im Kölner Dom

⁷⁵ Protokoll S. 17.

⁷⁶ Protokoll S. 19.

⁷⁷ Thieme-Becker Bd. XXIV, S. 597, und van Treek (wie Anm. 5).

⁷⁸ Zu Ainmiller zuletzt Elgin Vaassen: Ainmillers Glasfenster für Parliament Hall Edinburgh und eine unbekannte Aquarellskizze Wilhelm von Kaulbachs von 1867 dafür: Die Einsetzung des College of Justice durch James V. im Jahre 1532. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein Bd. 27, 1987, S. 67–93.

⁷⁹ Das ergibt sich aus dem Protokoll S. 22.

⁸⁰ Protokoll S. 21.

zitierte mit dem Hinweis, «diese Bemerkungen können auch auf Restaurationen anderer Domkirchen Anwendung finden». Er lobte die Bayern-Fenster als «in Komposition und Technik das Schönste» der neueren Glasmalerei und argumentierte gegen jene, welche unbedingt die mittelalterliche Glaskunst wiederbeleben wollten, solche Leute müssten dann auch in Schnabelschuhen herumlaufen und dürften keine gedruckten Gebetbücher mit in die Kirche nehmen. Für diesen Kritiker war das Mittelalter endgültig vorbei: «Sobald man aber blosse Nachahmung versucht, kommt eine Carrikatur heraus, wie gewisse Glasmalerien zeigen, die in der schlechtesten Zeit des Mittelalters verlacht worden wären. Die Kölner klimpern auf der alten Farbenscala, aber das schaffende Gefühl, die Seele, ist ihnen abhanden gekommen.» Eine frühe Kritik am Historismus, am eitlen Glauben, die mittelalterlichen Künstler gar übertreffen zu können⁸¹.

Ainmiller kam nicht nach Basel; indessen konnte die Kommission doch am 24. November über eine Skizze befinden: mit seiner Christus-Figur ist sie zufrieden, wünscht aber nicht nur zwei, sondern vier Engel und zwar in der Art Deschwandens; wegzulassen seien die Hand Gott Vaters und die Taube, die Lilienstengel und das Schwert neben Christus. Auch der Regenbogen gefällt, «hingegen wünscht man, dass anstatt des Wolkengürtels und der Strahleneinfassung desselben, der Christum umgebende Strahlenhimmel sich in einen blauen Luftraum verliere, und dass das Ganze von einer Ornamentic umgeben sei»⁸².

Dass nun nicht mehr Deschwanden das Fenster gestaltete, sondern Ainmiller, muss während des Herbstanfangs auch die beiden Zünfte umgestimmt haben, so dass sie ihre in Aussicht gestellten Beiträge auch zur Verfügung stellten.⁸³.

Es überrascht, wie konkret die Vorstellungen der Kommission waren, und man wundert sich weniger darüber, dass gut zehn Jahre später auch die Kunstkommission glaubte, an Böcklins Entwürfen für die Museumsfresken herumverbessern zu müssen, in einer Zeit, wo die Individualität des Künstlers sich immer mehr ausprägte. Die für das Münster Engagierten waren es gewohnt, sich einem Programm und einem Atelier einzufügen und Eggert und Ainmiller, mit denen die Arbeit sich am einfachsten gestaltete, auf die Wünsche ihrer Auftraggeber einzugehen. Sie sahen ihre Institutionen selbst in der Nachfolge der mittelalterlichen Bauhütten. Böcklin dagegen verkör-

⁸¹ Basler Nachrichten Jg.1, Nr.241 Morgenausgabe, 10.Okt. 1856, S.1279–1280.

⁸² Protokoll S. 23.

⁸³ So beschloss die Schlüsselzunft am 6. November, die Weibernzunft am 12. November, die Zunft zu Weinleuten am 24. November 1856 (wie Anm. 28).

perte in seinem Streit mit der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung um die Fresken im Treppenhaus des Museums den modernen Künstlertypus: die kräftige, herrscherliche Individualität.

Zwei Monate später, am 27. Januar 1857, akzeptierte die Kommission weitere Skizzen; freilich wurde es September, bis Ainmiller die Scheiben lieferte und sie montiert werden konnten⁸⁴.

Die Gallusrosette

Bezüglich der Ikonographie der Gallusrosette diskutierte die Kommission am 23. Januar 1856 drei Themen: eine blosse ornamentale Gestaltung, die Ausgiessung des Hl. Geistes oder die Taufe Christi im Jordan. Man entschied sich für die letzte Darstellung, allein aus dem Grunde, weil für diese Szene nur wenige Figuren nötig seien⁸⁵!

Für die Taufe Christi wollte man Johann Caspar Gsell und Ludwig Mittermeyer um Skizzen angehen. Bei beiden jedoch ohne Erfolg, so dass man sich entschied, wieder bei Röttinger anzufragen⁸⁶.

Konnte bis jetzt wenigstens summarisch und ungefähr gezeigt werden, wie die Kommission nicht nur die Themen, was nicht sonderlich erstaunt, bestimmte, sondern auch Form und Stil der Male reien, so kann nun dank des Protokolls für die Taufe Christi ein bestimmtes Werk als Vorbild namhaft gemacht werden. An der Sitzung vom 7. Juli 1856 legte nämlich Antistes Burckhardt, vielleicht nicht zuletzt, um einfach die Angelegenheit vorwärts zu bringen, eine Medaille Johann Carl Hedlingers vor, welche die gleiche Szene zeigt, und er wünschte, dass der Entwerfer sich an sie halte (Abb. 3 und 4)⁸⁷. Auf diese Medaille schaute man denn auch, als man am 22. Oktober über Röttingers Zeichnung diskutierte: «hinsichtlich der beiden Figuren (Christus und Johannes der Täufer) soll er sich mehr an die Hedlingersche Zeichnung halten. Wenn also Johannes in kniender Stellung dargestellt werde, so werden die Figuren grösser werden.» Man erinnerte sich einmal mehr an die ebenfalls von Wackernagel gestellten Forderungen an die Glasmalerei, in den Farben einfach zu bleiben, und verlangte: «In den Gewänderfarben habe er weniger Nuance und mehr ganze Farben anzubringen⁸⁸.» Die vorgezeichnete Ornamentik war noch zu wenig byzantinisch, und Bauinspektor Merian übernahm es, eigene Zeichnungen auszuarbeiten.

⁸⁴ Protokoll S. 24.

⁸⁵ Protokoll S. 14 f.

⁸⁶ Protokoll S. 19.

⁸⁷ Protokoll S. 19.

⁸⁸ Beides Protokoll S. 22.



Abb. 3. *Johan Carl Hedlinger: Vorderseite der «Täufermedaille», um 1770, Photo Willy Knecht, Unterentfelden.*



Abb. 4. *Taufe Christi, Glasfenster der Gallusrosette; Entwurf von Ludwig Adam Kelterborn nach der Medaille von Hedlinger, Ausführung durch Johann Jacob Röttinger. Photo Erik Schmidt, Basel.*

Mit den Wünschen der Kommission scheint Röttinger nicht zurechtgekommen zu sein, denn er wünschte eine Zeichnung; worauf man freilich nicht einging und irgendwie die Geduld verlor, denn am 27. Januar 1857 beschloss man, sicher um des zügigen Fortgangs willen, einen Maler aus Basel, Ludwig Adam Kelterborn (1811–1878), um eine Zeichnung der Taufe Christi nach Hedlingers Medaille zu bitten⁸⁹. Aber auch mit Kelterborn ergaben sich Schwierigkeiten; auch er wollte sich nicht an Hedlinger halten und entwarf eine eigene Johannesfigur. Und als man am 24. Februar eine zweite Zeichnung wünschte, schwieg Kelterborn zuerst, man mahnte ihn im April, aber erst in der Sitzung vom 2. September lag seine neue Zeichnung in natürlicher Grösse vor. Sie wurde genehmigt, die Kommission bestimmte die Farbe der Haare und der Gewänder von Christus und Johannes und bat Röttinger nach Basel, damit er sich wegen der Ausführung mit Kelterborn bespreche⁹⁰.

Damals war Eggert zur Montierung der grossen Chorfenster in Basel; sie leuchteten im Chor, als am 6. November Kelterborns zweiter Karton vorlag. Mit den Figuren war die Kommission einverstanden, wünschte aber keine zwei Engel; dafür sollten die Felsen etwas höher gezogen werden und «die Taube soll noch mehr nach der Natur gehalten sein»⁹¹. So weit so gut. Aber Röttinger liess bis Mai des folgenden Jahres nichts von sich hören; man wollte ihm bis zum Oktober Zeit lassen, dann aber den mit ihm abgeschlossenen Akkord brechen und nahm sich schon vor, sich anderweitig umzusehen; doch Röttinger kam seiner Verpflichtung im Mai/Juni 1860 nach.

Die Giebelfenster über den Seitenportalen

Bezüglich der Giebelfenster über den beiden kleinen Portalen fasste die Kommission erst am 7. Juli 1856 Beschlüsse. Rechts sollten Oekolampad und Burgermeister Jacob Meyer, «natürlich nicht der katholische», und links Kaiser Heinrich und Kunigunde zu sehen sein. Ob aus patriotischen Gründen oder ob sich gegen so viele ausländische Künstler Opposition breit gemacht hat, für die Darstellung dieser Persönlichkeiten der städtischen Geschichte wollte man von Anfang an baslerische Künstler einladen: Ernst Stückelberg

⁸⁹ Protokoll S. 25.

⁹⁰ Protokoll S. 28.

⁹¹ Protokoll S. 30.

(1831–1903) sollte Entwürfe für das Kaiserpaar und Albrecht Landerer (1816–1893) für Oekolampad und Meyer liefern⁹². Stückelberg, damals 25jährig, gehörte zu den jungen Basler Malern, die international geschult waren: in Antwerpen, Paris und München; Landerer stammte aus der Schule des Hieronymus Hess. Stückelberg war in München mit der frommen Richtung bekannt geworden und verband seine malerische Auffassung mit der religiösen Thematik etwa in seinem Bild «Der Prophet Elias führt der Witwe ihren vom Tod erweckten Sohn zu», das er als Gesellenstück 1852 der Öffentlichen Kunstsammlung geschenkt hatte⁹³.

Etwa ein Jahr später, am 6. April 1857, diskutierte die Kommission über den Carton Stückelbergs, der aus Florenz auch ein kleines Ölgemälde geliefert hatte, um von den Farben eine bessere Vorstellung geben zu können. Die Kommission war zufrieden, fragte sich aber, ob der Kaiser nicht das Modell der Kirche tragen sollte, der Oberarm des Kaisers nicht zu kurz und die Nase der Kaiserin nicht zu breit sei. Erst später sollte über die Ornamentik verhandelt werden und darüber, ob am Fuss der Gemälde Wappen anzubringen seien⁹⁴. Plötzlich stellte sich jedoch heraus, dass zur Ausführung nicht mehr genug Geld vorhanden war; Eggert, Ainmiller, Gsell waren bezahlt; Röttlinger würde für das Gallusfenster auch bald Rechnung stellen; da war Christoph Merian, der schon 10 000 Franken beigetragen hatte, nochmals zu einer Spende von 4000 Franken bereit.

Von Landerer hatte man bis zum 8. Mai 1858 immer noch nichts vorgelegt bekommen⁹⁵. Am 10. Juli waren die Entwürfe aus Paris eingetroffen. Man war in Verzug geraten und die Kommission des Feilschens um Einzelheiten vielleicht auch müde, jedenfalls begnügte sie sich jetzt damit, nur den Glasmachern verschiedene Bemerkungen zu machen. Zuerst frug man Ainmiller an; nach seiner Absage wandte man sich an Eggert, der den Auftrag auszuführen versprach bis zum Frühjahr 1859⁹⁶.

⁹² Protokoll S. 20. – Schweiz. Künstlerlexikon. Ed. Carl Brun. Bd. III, S. 275–282. – Albert Gessler: Ernst Stückelberg. In: Basler Jahrbuch 1094, S. 1–173. Zu 1857/58 S. 36. Wilhelm Barth: Basler Malerei der Spätromantik. Böcklins Zeitgenossen und Nachfolger. In: 108. Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen. Basel 1930, S. 27–35.

⁹³ Öffentliche Kunstsammlung Inv. 582. Dem Briefe von des Künstlers Mutter vom 22. November 1852 (Archiv Öffentliche Kunstsammlung) ist zu entnehmen, dass Präsident Wackernagel um das Bild gebeten hat.

⁹⁴ Protokoll S. 27.

⁹⁵ Protokoll S. 31.

⁹⁶ Protokoll S. 31 f.

Der Basler Fensterzyklus

Die Renovation des Münsters hat ihre Vollendung erst mit der Einsetzung der Scheiben gefunden. Erst jetzt war für den Kirchen- und Gottesdienstbesucher der Kirchenraum auch geistig fertiggestaltet: Bei den beiden Seitenportalen wurde er durch die Erinnerung an die Basler Reformation, bezeichnenderweise beim wichtigeren, rechten Eingang, und links durch den Hinweis auf die fromme und kirchentreue Gesinnung des Stifters auf das kirchliche Geschehen eingestimmt. Und wenn sein Blick den Raum bis zu dem seit der Entfernung des Lettners freiansichtigen Chor durchquerte, traf er in dem Hauptfenster auf die vier Überlieferer seines Glaubens, links auf deren Vorgänger und rechts auf deren Fortsetzer. Trat der Besucher durch die Galluspforte ein, so sah er in der Rosette gegenüber jenes Ziel, auf das die Erdenpilger und die Kirche selbst hinstreben. Wenn auch nicht von Anfang an ein festes ikonographisches Programm bestanden hat, sondern darüber Meinungsverschiedenheiten herrschten, Widerstände überwunden und Kompromisse gesucht werden mussten, so ist zum Schluss doch ein sinnvolles Ganzes entstanden.

Nach und nach hatte man auf den heruntergeputzten Wänden farbige Reflexe zu sehen bekommen: Zuerst war im März 1856 das Fenster über der Orgel eingesetzt, im Juli die sechs Rosetten, zuerst Mieg übertragen, dann von Röttinger ausgeführt, im August dann die Fenster im Chor umgang von Gsell; im folgenden Jahr, 1857 Ende September, konnten die Kirchgänger die grossen Chorfenster von Eggert und das von Deschwanden entworfene und von Ainmiller überarbeitete und ausgeführte Rundfenster der Stephanuskapelle bewundern. Im Frühjahr 1859 montierte Eggert die von Stückelberg und Landerer entworfenen Scheiben über den Seitenportalen. All diese Werke zeugten am eidgenössischen Musikfest, das man 1859 im Münster feierte, vom Kunstsinn der Stadt. Nur Röttinger, dieser Trödler, setzte die Gallusrosette erst im Frühsommer 1860 ein.

Am Anfang des grossen Unternehmens hatte der Wunsch nach einer neuen Orgel gestanden. Zwangsläufig wurde das Münster renoviert, und die heruntergeputzte Architektur verlangte schliesslich nach farbigen Fenstern. Was so zufällig begann, war für die Stadt zu einem Anlass geworden wie der Bau des Museums, nämlich das nach der Kantonstrennung neu gewonnene städtische Selbstbewusstsein zu manifestieren. Wie kein anderes Gebäude erinnert das Münster an die ganze städtische Geschichte. Wie kein anderes Bauwerk zeigt es die Anstrengung und den Enthusiasmus aller Gesellschaftsschichten für ein Werk. Ein Münster zu pflegen, an ihm wei-

terzuarbeiten, war deshalb für das bürgerliche Jahrhundert eine Aufgabe par excellence. Kaum irgendwo sonst konnte Tradition so umfassend und lebendig erlebt werden: Man setzte das Werk Aller fort. Herausragendes Beispiel dieser Denkweise ist die Vollendung des Kölner Doms. Diese Aufgabe vermochte König und Bürger, Architekten, Plastiker und Glasmaler zu einem politisch umfassenden Gesamtkunstwerk zu vereinen. Wo denn besser als an einem sichtbaren steinernen Monument konnte die bürgerliche, kulturelle Öffentlichkeit sich beweisen. Wie ein Wunder erschien dieses kölnische Kunstleben: so musste es einst im 13. Jahrhundert gewesen sein! Das galt im Vormärz. Später schwächte sich selbst in Köln die politisch-vaterländische Begeisterung ab; die Gelder für den Dombauverein flossen zäh.

In Basel war mit der Stiftung der Glasfenster neben dem künstlerischen und patriotischen Ehrgeiz vor allem der Wunsch verbunden, ein frommes Werk zu leisten; sicher war das die Absicht von Christoph Merian-Burckhardt. Er allein hatte 14 000 Franken gespendet. Da also den Stiftern nicht das Künstlerische im Vordergrund stand, enthielten sie sich von vornherein der künstlerischen und ikonographischen Mitbestimmung, und die Kommission teilte ihnen der Grösse der geleisteten Beiträge entsprechend einzelne Fenster zu: Das Mittelfenster Christoph Merian-Burckhardt, das Halbfenster des Moses den Nachkommen von Meister Leonhard Burckhardt (2400 Franken), das des David den Nachkommen von Jacob Sarasin (2000 Franken), das des Petrus Rudolf Merian-Iselin und seinen Brüdern (2700 Franken), das des Paulus Frau Valerie Thurneisen-Fäsch und ihren Kindern (2000 Franken); die Rundbogenfenster im Chorungang beim Grabmal der Königin Anna den «Drei E. Gesellschaften in Klein-Basel» (600 Franken), das nächstliegende der Familie Bischoff (1975 Franken), das zunächst dem Betsaal einer «Abendgesellschaft zum Kopf». Den Zünften wurde das Stephanusfenster zugeteilt (5500 Franken). Damit sind die wichtigsten Stifter und Stiftergruppen genannt. Zusammen erbrachten sie 33 978 Franken. Die anderen 78 Subskribenten 8272 Franken⁹⁷.

Eine ausführliche Würdigung fanden die neuen Glasmalerien in der Basler Presse nicht. Nur unter der Rubrik «Basel» konnte man am 28. September 1857 zu Ainmillers Weltenrichter lesen: «Das grosse Glasgemälde in der St. Stephanskapelle von Ainmiller in München ist gewiss so beschaffen, dass es uns gewinnt, je näher ihm der Beschauer steht. Aber der Beschauer steht ihm selten so nahe, dass er

⁹⁷ Dazu die verschiedenen Abrechnungen, Transportscheine und Dankesbriefe in den Bauakten StAB JJ 5 und (wie Anm. 13) S. 372 f.

den zierlichen Schmuck des Details und die feine Ausführung wahrzunehmen vermag. Dies schadet der Wirkung, wie dies z.B. an dem rothen Mantel des Weltenrichters zeigt, dessen feine Schattierungen so wenig hervortreten, dass man fast nur eine grosse, blendende, volle Farbenmasse sieht, welche den Augen derer, welche des Morgens eine ganze Stunde ihr gegenüber sitzen, unmöglich wohl thun kann. Viel besser wäre es gewesen, wenn diesem Mantel ein sanfteres, dunkleres Roth oder eine andere weniger blendende Farbe würde zu Theil geworden sein.» Und wirklich: gerade dieses Glasfenster scheint von allen am wenigsten die mittelalterlichen Vorbilder zu erreichen. Dabei möchte man es, als ein gutes Beispiel der peintres accrochés, als das modernste bezeichnen, als das dem Geschmack des 19. Jahrhunderts am meisten entsprechende⁹⁸.

Stilistisch ist es nah verwandt den von Ainmiller 1856 für die Stadtkirche in Winterthur geschaffenen Scheiben: Sie zeigen den Geschmackswechsel jener Jahre, als man die Glasmalerien des 13. und 14. Jahrhunderts sich zum Vorbilde nahm und die Farbenskala reduzierte auf einfachere Farbwechsel, etwa Rot und Blau wie im Stephanusfenster. Zu Beginn des Jahrhunderts standen ca. 60–80 verschiedene Farbgläser zur Verfügung, und dieser mögliche Farbenreichtum zeigt sich noch in Eggerts grossen Chorfenstern. Sie sind überhaupt noch gestaltet in einem früheren Stil: sie wollen zwar in mittelalterlicher Gesinnung geschaffen sein, zugleich aber die neuzeitlichen ästhetischen Anforderungen nicht vernachlässigen: in kunstvollen Drehungen stehen die Figuren unter den Edikulen. Das Ungelenke und Flächige der Figuren, die Vernachlässigung des räumlichen Eindruckes, das Naive in Gesichtsausdruck und Geste, das was uns die mittelalterliche Kunst ausmacht, findet sich auch in jenen Fenstern nicht, die als mittelalterlich wirken wollen, weil man die kunsttheoretische Entwicklung der Renaissance nicht vergessen wollte. Uns haben sie nichts von vergangenen Zeiten an sich, eben abgeleitet und nicht echt, solange auch wir diese Glasmalereien mit den mittelalterlichen glauben vergleichen zu müssen. Wem würde es jedoch einfallen, einen Evangelisten einer mittelalterlichen Handschrift mit seinem antiken Vorbilde wertend zu vergleichen?

⁹⁸ Das Zitat in: Basler Nachrichten Jg. 2, Nr. 229 vom 28. September 1857, S. 1280. Georg Germann hat mich aufmerksam gemacht auf Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954, S. 39, Anm. 62, der dieses Fenster als ausgezeichnetes Beispiel dafür nennt, wie die Glasfenster des 19. Jh. ganz im «Dienste der Transparenz stehen» im Gegensatz zu den mittelalterlichen, die als leuchtende Mauern gesehen sein wollten. – Dieses Fenster wirkt vielmehr wie eine *Laterna magica*, im 19. Jh. so beliebt wie die anderen zwei Lichtmedien *Panorama* und *Diorama*.

Es wäre wohl nicht richtig, einfach Gottfried Kellers in der Novelle «Das verlorene Lachen» ironisch formulierte Beobachtung der Glasmalerei seiner Zeit zu übernehmen: «Dann wurde für gemalte Fenster gesammelt und bald waren die lichten Bogen mit schwächlichen Evangelisten- und Apostelgestalten ausgefüllt, welche mit ihren grossen schwachgefärbten modernen Flächen keine tiefe Glut, sondern nur einen kränklichen Dunstschein hervorzubringen vermochten.» Wie immer man die Basler Münsterscheiben beurteilt, alle zusammen ergeben eine gute Kollektion der Glasmalerei, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts Mode war, sozusagen eine Ökumene der Stile.

Die fromme Kunstrichtung in Basel

Wie nehmen sich aber die Münsterscheiben im baslerischen Kunstleben aus? Warum kam Röttinger, der nicht die frommgesinnte Münchner Schule, sondern die nüchterne Nürnbergische vertrat, nicht so recht zum Zuge; dafür Deschwanden, die Galionsfigur katholischer Malerei, gegen den sich Opposition bemerkbar gemacht hat. Von welchem Kunstsinn waren diese Entscheide bestimmt?

Propaganda für die Münchner Kunstrichtung hatte in Basel schon Emilie Linder betrieben, als sie zur Eröffnung des Museums 1849 drei Cartons von Peter Cornelius geschenkt hatte. Diese drei Cartons für Deckenbilder der Ludwigskirche (1829–1833), auch ein Monument religiösen, romantischen Kunstlebens, hingen vor aller Augen an bedeutender Stelle im Treppenhause des Museums⁹⁹. Unter den späteren Schenkungen befand sich ein Schlüsselbild deutscher religiöser Malerei des 19. Jahrhunderts: Overbecks «Tod des Hl. Joseph». Es wurde mehrere Male kopiert, auch von Paul Melchior Deschwanden, und in Glasmalerei umgesetzt¹⁰⁰.

Das Phänomen Emilie Linder, die Basler Malerin, die zum katholischen Glauben konvertierte, erhellt den pietistischen Kunstgeschmack, der in Basel herrschte, wie dieser wieder Emilie Linder und ihren Kunstsinn verständlich macht. Beides wuchs aus jener Frö-

⁹⁹ Eva Maria Krafft: Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett. Basel 1983. Nr. 7–9.

¹⁰⁰ Öffentliche Kunstsammlung Inv. 482. Dazu Howitt (wie Anm. 44) Bd. 1, S. 301. – Overbeck malte eine Replik für den Bischof von Algier (Mathilde Boisseree: Sulpiz Boisserée. Stuttgart 1862. Bd. 1, S. 769–770) – Emilie Linder kopierte es ebenfalls; die Kopie befindet sich in der Kapelle der Barmherzigen Schwestern in München. – Ebenfalls Deschwanden malte eine Kopie; vgl. Ausst.Kat. (wie Anm. 69) S. 80. Overbecks Bild wurde auch in Glasmalerei umgesetzt. – Zu Overbeck: Ausst.Kat. Johann Friedrich Overbeck. Lübeck 1989.

migkeit, welche der sinnlichen Erfahrung und dem Symboldenken zu neuem Recht verholfen hat.

Mit Emilie Linder tritt man auch in jenen Kreis, in dem Johann Michael Sailer hoch verehrt und die von ihm herausgegebenen «Briefe aus allen Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung» gerne gelesen wurden¹⁰¹. Sailer war Lehrer Ludwigs I., und über seinen Schüler wirkte er auch indirekt auf den Maler Cornelius, der für ein Kuppelfresco in den Loggien des ersten Stockes der Alten Pinakothek in München das Thema «Bund der Religion mit den Künsten» wählte¹⁰². Und Emilie Linder führt auch wieder zu Ignaz von Wessenberg, denn er war es, der Marie Ellenrieder in ihrem Entschluss, Malerin zu sein, beförderte¹⁰³, und die Ellenrieder wiederum war nicht ohne Einfluss auf Emilie Linders Entscheid, sich ganz der Kunst zu widmen. Einer der Vorgänger Antistes Burckhardts, Antistes Emanuel Merian I., hatte Emilie Linder noch vor dieser als katholisch apostrophierten sinnlichen Überreizung gewarnt!

Seither hatte sich der fromme Kunstsinn in Basel verbreitet; vor allem die Elisabethenkirche¹⁰⁴ ist ein Zeugnis dafür: Hier herrschte der gleiche nazarenische Kunstgeschmack. In der Jury für die Beurteilung der Projekte sass Friedrich Hessemer (1800–1860). Es war sicher Christoph Rigggenbach, der den Stifter Merian dazu brachte, den Professor der Baukunst des Städelischen Institutes in Frankfurt beizuziehen, denn er selbst hatte einst für ihn gearbeitet und an diesem Institut gelernt, das mit seinen Direktoren Philipp Veit (1830–1843) und Edward Steinle (seit 1850) eine Hochburg nazarenischer Kunstschulung war¹⁰⁵. 1829 bestellte die Administration bei

¹⁰¹ Howitt (wie Anm. 44) Bd. 1, S. 280, 301 f.

¹⁰² Zu Sainers Beziehungen zu Ludwig I. vgl. Jörg Traeger: Der Geist der Marmorgemeinde. Sakrale Verwandlungen in der Walhalla und ein theologischer Gedanke Johann Michael Sainers. In: Johann Michael Sailer. Theologe, Pädagoge und Bischof zwischen Aufklärung und Romantik = Schriftenreihe der Universität Regensburg. Regensburg 1983, S. 87–113. – Peter Böttger: Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm. = Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 15. München 1972, S. 184. – Ludwig I. stiftete das Grabmal für Sainer (J. Mayerhofer: Die Bischofsgräber im Regensburger Dom. Beiträge zu seiner Geschichte. In: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg Bd. 10, 1976, S. 393 ff.) ausgeführt durch Konrad Eberhard; Zeichnungen dieses Künstlers sammelte auch Emilie Linder; Krafft (wie Anm. 99) Kat. Nr. 12–14.

¹⁰³ Friedrich Wilhelm Fischer: Marie Ellenrieder. Leben und Werk der Konstanzer Malerin. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Mit einem Werkverzeichnis von Sigrid von Blanckenhagen. Konstanz und Stuttgart 1963.

¹⁰⁴ Dorothea Christ: Die St. Elisabethenkirche in Basel. Basel 1964.

¹⁰⁵ Hans Joachim Ziemke: Das Städelische Kunstinstitut. Die Geschichte einer Stiftung. Frankfurt a.M. 1980. Vor allem S. 7.

Overbeck ein Bild zum Thema: «Der Triumph der Religion in den Künsten», das er 1840 vollendete¹⁰⁶. Noch eine zweite Verbindung bestand zwischen Hessemer und Basel: Er war befreundet mit jenem Ludwig August Ahlborn, dessen Bild «Blütezeit des Mittelalters» Emilie Linder gekauft und zur Eröffnung des Museums geschenkt hatte¹⁰⁷. Vielleicht Rigggenbach, vielleicht Hessemer oder beide regten an, für die Gestaltung der drei Glasfenster im Chor mit den Themen Geburt, Kreuzigung, Tod die Brüder Burckhardt in München unter Vertrag zu nehmen. Diese Wahl wurde wenige Jahre später von der Gemeinde Kilchberg imitiert: auch sie engagierte für die Darstellung des Abendmahles im Chorfenster Heinrich Burckhardt¹⁰⁸.

Was nun Paul Melchior Deschwandens grosses Renommé in Basel betrifft, so wurden Werke von ihm in der Turnus-Ausstellung von 1842 in Basel gezeigt und positiv gewürdigt¹⁰⁹; in den späteren jedoch sah man dann keine mehr. Offiziell also nicht mehr anerkannt, wurden indes seine Gemälde in bestimmten Basler Kreisen nach wie vor bestellt und gekauft, zwischen den Jahren 1841 und 1878 von den Familien Burckhardt-Vischer, Bischoff-Ehinger, Merian-Von der Mühll, Merian-Legrand, Von der Mühll, Ehinger, Burckhardt-Hess, Linder, Stehlin, Sarasin, Alioth, Ryhiner-Burckhardt, Bachofen-Burckhardt, Iselin-Passavant, Burckhardt-Forcart, Steffensen-Burckhardt, Bischoff-Respinger. Erstaunlich ist nicht die Anzahl von etwa vierzig Bildern – in zürcherischem Besitz lassen sich etwa gleichviel nachweisen – sondern die relativ späten Ankaufsjahre¹¹⁰. In Zürich wurden die meisten Werke in den vierziger Jahren erworben, spätere nur noch von den Getreuen. Gottfried Keller formulierte seine Kritik 1846 so: «Eine gemischte Empfindung erwecken die Bilder von Paul Deschwanden; er berechtigte einst zu grossen Erwartungen und nun scheint er immer mehr in das Gebiet der Vielmalerei und Gedankenlosigkeit zu versinken. Wir wollen durchaus nicht sagen, dass er auf einseitige Weise den Pietismus auszubeuten scheine, indem wir ihm die ehrenhafteste religiöse Überzeugung zutrauen;

¹⁰⁶ B. Hinz. Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks «Werk und Wort» im Widerspruch seiner Zeit. In: *Städel-Jahrbuch* Bd. 7, 1979, S. 149–170.

¹⁰⁷ Nikolaus Meier: «Blütezeit des Mittelalters». Zu einem Bilde August Wilhelm J. Ahlborns. In: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* Bd. 77, 1977, S. 179–195.

¹⁰⁸ Für die Brüder Burckhardt vgl. van Treeck (wie Anm. 5); zum Glasfenster in Kilchberg vgl. Hans Rudolf Heyer: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft*. Bd. III. Basel 1986, S. 113.

¹⁰⁹ *Basler Zeitung* vom 7. November 1842.

¹¹⁰ Nach dem «Verzeichnis der von M.P. Deschwanden gemalten Ölbilder von 1840–1881» in Albert Kuhn: *Melchior Paul v. Deschwanden. Ein Leben im Dienste der Kunst und der Religion*. Einsiedeln 1882, S. 261–295.

aber gerade desswegen ist es leichtsinnig von ihm, dass er nicht den ganzen Ernst seines Standpunktes fühlt; und er fühlt ihn nicht, sonst würde er bessere Bilder malen. Seine Heiligen und Engel sind geschminkte Zierbengel, welche weder in den Himmel noch auf die Erde gehören... Wenn Deschwanden so fortfährt, so wird er bald gänzlich auf ein oberflächliches, sentimentales Publikum beschränkt seyn¹¹¹.»

Das Basler Beispiel lehrt übrigens, dass im 19. Jahrhundert die religiöse Malerei keine Konfessionen kannte: Das oberste Prinzip ist der Stil. Man kann wohl um 1850 nicht so sehr zwischen katholischer und protestantischer religiöser Kunst unterscheiden, als zwischen religiöser und säkularer¹¹². In einem 1857 erschienenen Artikel über «Die moderne Religiöse Kunst» findet man eben nicht viele Namen, auf die wir nicht auch gestossen sind: Heinrich Maria von Hess, Cornelius, die Brüder Schraudolph, Philipp Veit, Eduard Steinle, Joseph Führich, Friedrich Overbeck, Leopold Kupelwieser. Religiöse Malerei war damals noch identisch mit Nazarenischer Kunst¹¹³.

Jacob Burckhardts Polemik und Kunstförderung

Bedenkt man diesen verbreiteten baslerischen Kunstgeschmack, kann man sich die Verwunderung vorstellen, mit welcher die etwa 100 Besucher Jacob Burckhardt, dem Sohn des Antistes zuhörten, als er 1844/45 in seinen öffentlichen kunsthistorischen Vorträgen die Nazarenische Kunstrichtung verurteilte, und den Ärger Einiger, die denn auch prompt versuchten, weitere Vorträge dieses aufrührerischen Geistes zu boykottieren¹¹⁴. «Die Pietisten suchten mich indi-

¹¹¹ Gottfried Keller: Schweizerische Kunstausstellung. In: *Kunstblatt* Jg. 27, 1846, Nr. 48, S. 194-196.

¹¹² Die Namen der Liste bei Kuhn (wie Anm. 110) sind zwar unvollständig, trotzdem lässt sich sagen, dass Bestellungen bei Deschwanden eben nicht eine konfessionelle Demonstration war. Im Gegenteil: Die christliche Kunstgesinnung war nicht an eine bestimmte Konfession gebunden, wie das Beispiel der baslerischen Besteller zeigt; diese sind verbunden mit der Christentumsgesellschaft, worauf schon Mathilde Tobler (wie Anm. 69) S. 67 aufmerksam gemacht hat; es ist eben nicht erstaunlich, dass, wie Gloor (wie Anm. 42) S. 28 schreibt, Deschwandens Gemälde «sogar im protestantischen Basel auf Anerkennung» stiessen. – Die kirchliche Glasmalerei des 19. Jahrhunderts kann auch Hilfsmittel zur Erforschung des *Sentiment religieux* sein; dazu: J.M. Leniand: *Le vitrail au XIXe siècle. Sources et problèmes iconographiques*. In: *Revue d’Histoire de l’Eglise de France* t. LXVII, 1981, S. 83-89.

¹¹³ A. Hagen. Die moderne religiöse Kunst. In: *Deutsches Kunstblatt* Jg. 8, 1857, S. 197-199.

rekt daran zu verhindern; sie hätten gerne einen Erbaulichern gehabt als mich Weltkind», so schrieb Burckhardt an Gottfried Kinkel¹¹⁵. Sie wollten nicht weiterhin hören müssen, wie er diese Richtung verwarf, «die Kunst völlig in den Dienst der Religion zu bannen» und «von diesem Standpunkt aus ganzen Jahrhunderten der Kunstgeschichte den Prozess» zu machen. Das werden die Zuhörer De Wette, Hagenbach, Wackernagel kaum mit grossem Behagen gehört haben¹¹⁶. Den Unterschied der Gesinnung zeigt vielleicht nichts besser als die verschiedenartige Würdigung Murillos durch Paul Melchior Deschwanden und Jacob Burckhardt. Deschwanden wählte ihn neben Fra Angelico und Raffael zu seinem Vorbild, nachdem er in Paris Murillos «Immaculata» gesehen hatte. Just im Anblick dieses Bildes formulierte der junge Burckhardt sein Bekenntnis zur Kunst und Kultur der Renaissance und im Blick auf dieses Bild verdammt er die Kunst Overbecks und der Nazarener als Kunstpietisterei. Was den Einen zum frommen Kunstglauben erhab, das öffnete des Andern Augen für die sinnliche Schönheit; so unterschiedlich wirkten die verschiedenen Anlagen¹¹⁷.

Burckhardt äusserte sich nie mehr so direkt gegen das Nazarenerum. Aber zahlreich werden seine Hiebe bleiben: sie sind auch oft versteckt, so etwa, wenn er gegen den süßlichen Raffael-Kult trocken und kräftig festhält, dass Raffael eben eine «überaus normale Persönlichkeit» sei¹¹⁸. Burckhardts Biograph scheute sich nicht, des

¹¹⁴ Werner Kaegi: Jacob Burckhardt. Eine Biographie. Bd. II: Das Erlebnis der geschichtlichen Welt. Basel 1950, S. 469–524, bringt ausführliche Zitate aus diesen Vorträgen und das dazu gehörige biographische Material. Freilich hat Werner Kaegi es nicht als seine Aufgabe angesehen, Jacob Burckhardt in seiner Beziehung zum baslerischen Kunstleben darzustellen. Dieser Aufsatz ist nicht zuletzt ein Versuch, für dieses Thema Voraarbeit zu leisten. – Zur Tradition, in der Burckhardt steht: Frank Büttner: Der Streit um die «Neudeutsche religiös-patriotische Kunst». In: Aurora Bd. 43, 1983, S. 55–76.

¹¹⁵ Jacob Burckhardt. Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benutzung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt. Bd. II. Basel 1952, S. 183.

¹¹⁶ Die Teilnehmerliste befindet sich im Jacob Burckhardt-Archiv: StAB, PA 207, 174, und bei Max Burckhardt (wie Anm. 115) S. 281 f., 306 f. Hagenbach an Gotthelf: Diesen Winter haben wir Vorlesungen über Kunstgeschichte von Dr. Burckhardt, dem filius Antistitis, einem «gescheuten (sic) Kopf» am 20. Nov. 1844. In: Jeremias Gotthelf und Karl Rudolf Hagenbach. Ihr Briefwechsel aus den Jahren 1841–1853, ed. Ferdinand Vetter, Basel 1910, S. 45.

¹¹⁷ Dazu die Bemerkungen von Henning Ritter in Jacob Burckhardt: Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst. Köln 1984, S. 106 f., und zu Deschwanden (wie Anm. 69) S. 80.

¹¹⁸ Jacob Burckhardt: Der Cicerone. In: Gesamtausgabe. Bd. IV. Basel 1933, S. 271.

jungen Kunsthistorikers Polemik gegen Overbecks Kunstpietismus zu deuten als eine Reaktion auf sein pietistisches Herkommen¹¹⁹.

Welche Kunstrichtung Burckhardt in Basel fördern wollte, zeigt sich in seinem bei Franz Kugler eingeholten Rat für Stückelberg, zur malerischen Ausbildung doch zuerst an die Antwerpener Akademie zu gehen (1850), zur Ausbildung bei Gustav Wappers, wo die realistische Richtung gepflegt wurde wie in Düsseldorf und Berlin, Gegenpole zur christlich-idealstischen Münchens. Seit seiner Reise in Belgien war er wie sein Lehrer Franz Kugler angetan von der Allianz, die in diesem Lande zwischen Geschichte, Politik und Kunst besteht und wovon die belgische Historienmalerei der vorbildliche Ausdruck sei, von diesem öffentlichen Leben, welches die eigene Geschichte bewusst mache und deren bedeutende Momente die Geschichtsmalerei veranschauliche. Dort herrsche ein lebendiges Kunstleben, begeisterte sich Jacob Burckhardt¹²⁰.

Auf den gleichen künstlerischen Weg wollte Burckhardt auch Albert Landerer (1816–1893) bringen¹²¹. Nachdem dieser im Kunstverein 1854 Historienbilder ausgestellt hatte, lancierte Jacob Burckhardt zusammen mit Johann Jakob Vischer und Emanuel Burckhardt-Fürstenberger eine Subskription von 4000 Franken für ein weiteres Historienbild mit dem Thema: «Der Einritt der eidgenössischen Gesandten in Basel bei dessen Eintreten in den Schweizerbund 1501», das der Öffentlichen Kunstsammlung geschenkt werden sollte. Den Subskriptionstext hat Jacob Burckhardt geschrieben; er begründete die Wahl des Themas eben mit der Darstellung eines bedeutenden Momentes aus der Geschichte, die ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Werk auszeichnen müsse. Künstlerisch sei das Thema richtig gestellt, weil der Maler «sehr lebhafte Bewegung» malen könne, «einen grossen Reichthum der verschiedensten Charakteren, Altersstufen und Trachten, eine festlich geschmückte Architektur...», alles Vorzüge jener belgischen Malerei, die Burckhardt gegen die Mängel der Münchner herausgestrichen, und die zu lernen er Stückelberg nach Antwerpen geschickt hatte¹²². Die Subskription kam zustande, das Werk kam als Geschenk in das Museum und bildete zusammen mit Kollers 1855 entstandenem «Botenwagen im

¹¹⁹ Werner Kaegi (wie Anm. 114) S. 276.

¹²⁰ Dazu die anregende Publikation von Wilhelm Schlink: Jacob Burckhardt und die Kunsterwartungen im Vormärz. = Frankfurter Historische Vorträge, Heft 8. Wiesbaden 1982.

¹²¹ Zu Landerer Franz Zelger: Heldenstreit und Heldentod. Zürich 1973, S. 78–80.

¹²² Die Subskriptionsliste mit Jacob Burckhardts Text im Archiv der Öffentlichen Kunstsammlung.

Hohlweg» und Calames «Das Rosenlauital mit dem Wetterhorn» von 1856 die Gruppe moderner realistischer Malerei jenes Jahres 56 in der Öffentlichen Kunstsammlung¹²³.

Zwei Kunstparteien

Vergleicht man die Subskriptionslisten der Münsterscheiben¹²⁴ und des Landerer-Bildes und prüft man den baslerischen Deschwenden-Besitz, so ergibt sich etwa folgendes: Felix Sarasin, der 600 Franken für die Fenster und 300 Franken für Landerer stiftete, besass auch einen oder zwei Deschwanden; er gehört zu den Kunstliebhabern und Kunstförderern, die am ganzen Kunstgeschehen sich beteiligen, wie auch Wilhelm Burckhardt-Forcart, der Gemälde von Deschwanden besass, 500 Franken an die Fenster und 300 Franken an Landerer beitrug. Christoph Merian-Burckhardt war weder an Deschwanden noch an Landerer interessiert; man kann ihn nicht zu den Kunstliebhabern zählen; sein Mäzenatentum beschränkt sich auf Wohltätigkeit. Von den 62 Subskribenten des Bildes leisteten ca. die Hälfte auch Beiträge an die Fenster; meistens sogar das Doppelte, obwohl für das Bild 4000 Franken, für alle Fenster zusammen jedoch 21 560 Franken erforderlich waren. Aber immerhin: etwa 30 Kunstfreunde in Basel waren bereit, Landerer zu unterstützen, waren aber an einer Subskription der Münsterscheiben nicht interessiert oder gaben mehr an das Bild.

Solche Subskriptionslisten darf man nicht zu sehr interpretieren, doch ist es vielleicht mehr als ein bloßer Zufall, dass Emanuel Burckhardt-Fürstenberger, Mitunterzeichner des Landerer-Aufrufes, sich nicht unter den Subskribenten der Glasfenster findet, der andere Mitunterzeichner, Johann Jacob Vischer-Iselin, das Doppelte für Landerer ausgab (100 Franken), und die Abdankungsrede für ihn schliesst: «Der Verstorbene hat stets die Ansicht gehabt, dass die religiöse Ansicht des einzelnen Menschen etwas Intimes und Individuelles sei, das sich jeder öffentlichen Kundgebung entziehe¹²⁵.» Jacob Burck-

¹²³ Catalog der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Aufl. 1856. Kollers Bild (Inv. Nr. 398) wurde für 2500 Franken, dasjenige Calames (Inv. Nr. 1703) für 10 000 Franken mit Hilfe des Museumsvereins erworben.

¹²⁴ Die Beiträge sind publiziert: Rechnung über die Glasgemälde im Münster 1855–1860, hg. von der Kommission zu den Kirchenfenstern des Münsters. Basel 1860.

¹²⁵ Andenken an Herrn J.J. Vischer-Iselin J.U.D. geb. 4tn Juni 1823, gest. 15ten August 1893.

hardt war zur Zeit der Subskription der Glasfenster bereits Professor der Kunstgeschichte am Schweizerischen Polytechnikum in Zürich.

Wie stand es mit den Mitgliedern der Kommission für die Glasgemälde? Ludwig August Burckhardt subventionierte mit 250 Franken die Fenster und mit 100 Franken Landerer. Heinrich Merian-Von der Mühl zahlte an die Glasfenster 300 Franken, war an Landerer nicht interessiert, besass dafür einen Deschwanden. Christoph Rigggenbach findet sich weder auf der einen noch auf der anderen Liste. Amadeus Merian war Mitglied der «Abendgesellschaft zum Kopf», die an ein Rundbogenfenster einen Beitrag stiftete, und bezahlte 15 Franken an Landerers Bild. Der Antistes Burckhardt zahlte 40 Franken und wurde vielleicht von seinem Sohn Jacob schon gar nicht um einen Beitrag für Landerer angegangen.

Die Einladung der Kommission für die Glasgemälde an Stückelberg und Landerer war der Versuch, diese modernere Kunstrichtung auch zu integrieren mit weltlichen, städtischen Themen. Dass allerdings zwei Parteien das baslerische Kunstleben bestimmten, wird deutlich bei der Errichtung des zweiten St. Jakobs-Denkmales¹²⁶. Das erste, 1824 errichtete, war bald baufällig geworden, so dass man sich überlegen musste, ob nicht am besten ein neues errichtet werden sollte. 1859 wurde vom Stadtrat eine Kommission eingesetzt. Eines ihrer Mitglieder war der vor einem Jahr von Zürich nach Basel zurückgekehrte Jacob Burckhardt. Von den wie bei Preisausschreiben (in der Jury sass auch Jacob Burckhardt) und Wettbewerben üblichen komplizierten Vorgängen ist hier nur entscheidend, dass der erste Preis an den Zurzacher Architekturmaler Franz Baldinger (1827–1887) ging. Er war eben von Wien, wo er bei der Restauration des Stephansdomes beteiligt und zur mittelalterlichen Richtung gestossen war, nach Zurzach zurückgekehrt. Sein Projekt eines gotischen Turmes, verwandt dem alten Denkmal, charakterisierte Burckhardt in seinem Jurybericht als «mehr für das Innere einer Kirche... geeignet»¹²⁷. Auf der Suche nach einer befriedigenden figuralen Lösung bat Burckhardt Stückelberg um Vorschläge, die dann der Bildhauer Schlöth ausführen sollte¹²⁸. Schliesslich lagen drei Entwürfe vor: von Schlöth, Baldinger und Stückelberg, die vom 22. bis 28. August 1861 im Basler Stadtcasino ausgestellt wurden. Das Publikum war geteilt. Der Stadtrat entschied sich aber am 9. Dezember für Baldingers Projekt, worauf Burckhardt am 16. seinen Rück-

¹²⁶ Max Burckhardt, wie Anm. 3.

¹²⁷ Ebendorf S. 111 f.

¹²⁸ Vgl. Jacob Burckhardt (wie Anm. 115) Bd. IV. Basel 1961. Die Briefe an Stückelberg Nrn. 347, 348, 358, 365, 370 und 371.

tritt aus der Kommission nahm. Aber nicht er allein war in der Opposition gegen die Gotiker, sondern auch die Künstlergesellschaft unter dem Präsidenten von Johann Jakob Im Hof-Forcart (1815–1900), der ebenfalls eine zeitgemäße Lösung verlangte¹²⁹. Das patriotische Gefühl liess sich nicht mehr mit einem gotischen Pfeiler ausdrücken, weil diese Formensprache von den «Ultramontanen» vereinnahmt war. Gotischer, mittelalterlicher Stil, zu Schinkels Zeiten Zeichen vaterländischer Gesinnung, etwa für das erste St. Jakobs-Denkmal, war zur Propaganda ultramontaner Überzeugung geworden. Es gab in Basel eine Partei der damaligen Moderne und auch einen Kampf gegen die Konservativen.

Das kunstpietistische Credo, nämlich die Verbindung von Religion und Kunst, zu bekämpfen, liess Burckhardt nicht ab. In einem Vortragszyklus über verschiedene Themen während des Winters 1861 auf 62 hielt er ein Referat über die Betrachtung von Bildern und Galerien. Er empfahl den Baslern, sich nicht nur mit dem Freundlichen, Süßen und Lieblichen zu begnügen und dem Grossen und Freien geradezu aus dem Wege zu gehen und etwa zu bedauern, dass Raffael und Murillo nicht nur Madonnen gemalt haben. Freilich gab er zu: «Allmälig dämmert es, dass die Malerei doch nicht bloss Ausdruck der schönen Seele zu perpetuieren hat¹³⁰.» Es gebe nicht nur Bilder, die eine heilige Welt darstellten, sondern auch die profane Existenz, die nicht zu beurteilen sei im Namen der Seelenzartheit.

Die seit der französischen Revolution eingeleitete Demokratisierung der Kunst hat den Pluralismus der Stile und auch die Parteimeinungen gefördert, und man setzte auch staatliche, politische Hilfsmittel zur Bestimmung und Gestaltung des Kunstlebens ein. Als 1881 in der Basler Kunsthalle Hans Makarts «Einzug Karls V. in Antwerpen» ausgestellt war, stiess sich an den «nackten Weibern» eine Gruppe frommgesinnter Basler und verlangte zum ersten Mal, im Grossen Rat eine Kunstdebatte zu führen. Dort besänftigte man sie mit dem Hinweis, dass doch auch in der Öffentlichen Kunstsammlung Bilder und Darstellungen nackter Menschen zu sehen seien. Just beantragte dann Burckhardt-Sarasin, das «Bad zu Leuk» von Hans Bock, das neben Holbeins Orgelflügel aus dem Münster, Bartholomäus Sarburghs Holbein-Kopien, Hieronymus Hess' Kopien nach Holbeins Wandgemälden im Rathaus hing, zu entfernen¹³¹. Die

¹²⁹ J. Probst: Ratsherr J.J. Im Hof, 1815–1900. In: Basler Jahrbuch 1902, S. 24–44, und Gloor (wie Anm. 42) S. 43 f.

¹³⁰ StAB PA, 207.

¹³¹ Das Geschäft wurde von der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung behandelt in der Sitzung vom 22. Feb. 1881: Protokoll der Kunstkommission am Museum, angefangen März 1842 bis Nov. 1881, S. 227.

Kommission der Öffentlichen Kunstsammlung ging auf die Forderung ein und ersetzte das Bild durch Bocks Gemälde «Kind auf einer Schlange sitzend»¹³².

Auf diesen Makart-Streit reagierte Jacob Burckhardt nun ganz deutlich: Als er drei Jahre später einen Vortrag «Über erzählende Malerei» hielt, da stellte er als Beispiel guter Historienbilder die Werke Peter Paul Rubens' vor, fügte aber am Schluss ein zwar gemässigtes, aber doch ein Lob auf Makarts Kunst an: was man ihm auch vorwerfen möge, er habe – wie Rubens – «seine eigenen Visionen gemalt»¹³³. Burckhardt war bekanntlich kein Kämpfer; er zog ein stilles Dasein vor. Wenn es aber um die Kunst ging, dann meldete er sich, das steht jetzt fest, deutlich zu Worte, nahm eine klare Position ein und versuchte, nicht nur in jugendlichem Eifer, seine Mitbürger zu überzeugen. Es ist richtig, dass Burckhardt den Impressionismus etwa ignoriert und die realistische französische Malerei verabscheut hat. Ihn aber kurz als geschmackskonservativ abstempeln kann nur, wer eine einseitige, von Julius Meier-Graefe bestimmte Entwicklungsgeschichte und reduzierte Vorstellung von der Kunst des 19. Jahrhunderts hat. Unser Beispiel zeigt, wie eine weltläufige Persönlichkeit, vor den engeren Lebensbereich gestellt, an Eigenart gewinnt: Burckhardt nimmt sich im Makrokosmos der allgemeinen Kunstgeschichte anders aus als im Mikrokosmos des städtischen Kunstlebens. Und es zeigt einmal mehr, dass Burckhardt, wenn er seine Arbeit grossen Themen widmete, damit sehr oft auch Zustände und Probleme seiner Vaterstadt im Auge hatte und auch in ästhetischen Überlegungen bestimmte Kritik übte.

Das lange Weiterleben des Kunstpietismus ist nicht nur ein baslerisches Phänomen, es gehört zum neunzehnten Jahrhundert. Die nazarenische Kunsttradition blieb weit über die Jahrhundertwende hinaus lebendig¹³⁴. Die wichtigste, noch heute nicht ersetzte Literatur über ihre Künstler erschien kurz vor und nach 1900, vornehmlich in kon-

¹³² Das ergibt sich aus dem Vergleich der gedruckten Galeriekataloge von 1879 (S. 8) und 1881 (S. 8).

¹³³ Jacob Burckhardt: Über erzählende Malerei. In: Gesamtausgabe. Bd. XIV: Vorträge. Basel 1933, S. 315.

¹³⁴ Adolf Smitmans: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts. Theorie und Kritik. Sankt Augustin 1980. – Ekkehard Mai: Programmkunst oder Kunstprogramm? Protestantismus und bildende Kunst am Beispiel religiöser Malerei im späten 19. Jahrhundert. In: Ideengeschichte und Kunsthistorik. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. = Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, Bd. 3. Berlin 1983, S. 431-459. – Friedrich Gross: Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts. In: Ausst.Kat. Luther und die Folgen. Kunsthalle Hamburg 1983/84, S. 476-481.

fessionell geprägten Verlagen. Und zur Erbauung gab 1883 Johannes Schnell im Basler «Verlag christlicher Schriften» die Selbstbiographie Christoph Rigggenbachs heraus unter dem Titel: «Aus dem Leben eines Basler Baumeisters.» Darin wurde den Lesern neben Rigggenbachs baukünstlerischen Unternehmen seine nüchterne Frömmigkeit vorgestellt und auch erzählt, wie er bis in sein Alter Emilie Linder, den «frommen Maler Schlotthauer» und andere aus dem nazarenischen Kreis hoch verehrt hat.

Um zu den Münsterscheiben zurückzukehren: Sie sind ausgezeichnete Beispiele der Glasmalerei aus dem 19. Jahrhundert und ihr Programm wie ihr Stil sind Ausdruck baslerischen Kunstsinns. Freilich war dieser nicht so einheitlich, wie die Monumentalität des Auftrages es einem glauben machen könnte; sie präsentieren nur eine der künstlerischen Richtungen, welche in Basel gepflegt wurden.

Das baslerische Kunstleben jener Zeit war inspiriert von der allgemeinen deutschen religiös-patriotischen Kunstbewegung, welche Künstler, Kunsthistoriker und Publikum in einem allgemeinverbindlichen Geschmack und gesellschaftlichen Ziele vereinen wollte und in dieser Absicht auch die monumentale Glasmalerei zu neuem Leben gebracht hatte. Dieser Glaube an ein alle umfassendes Kunstleben musste nach den Vorkommnissen von 1848 der Erfahrung weichen, dass es wohl immer nur eine schöne Idee bleiben werde. Aber Burckhardts Subskription für ein Historienbild war geprägt von dieser Idee, wie auch die Münsterscheiben ihre Entstehung diesem Kunstglauben verdanken.

*Nikolaus Meier,
Hagenbachstrasse 34,
4052 Basel*