

**Zeitschrift:** Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde  
**Herausgeber:** Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel  
**Band:** 100 (2000)

**Artikel:** Identität und Differenz : zum 150. Jahrestag der Eröffnung des Museums an der Augustinergasse in Basel  
**Autor:** Meier, Nikolaus  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-118426>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

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

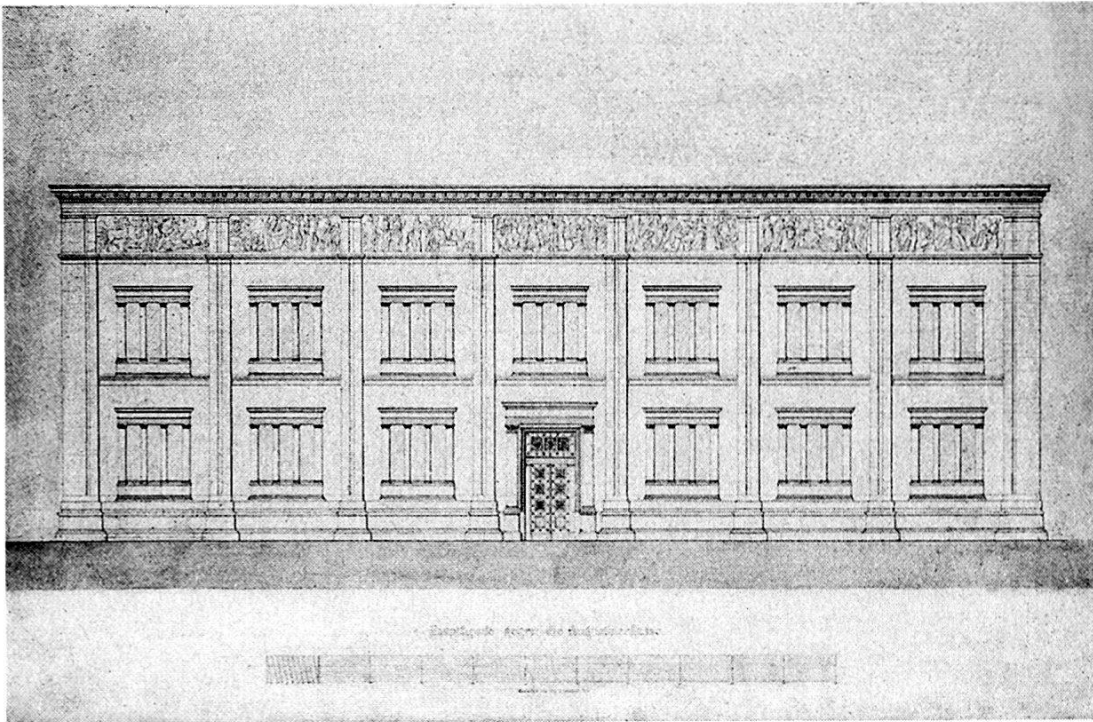


Abb. 1) Museum an der Augustinergasse, Fassadenaufriss (definitiver Plan) von Melchior Berri. Staatsarchiv, Planarchiv F6.1. Nr. 10 (Fries alte Fassade).

## Identität und Differenz

Zum 150. Jahrestag der Eröffnung des Museums an der  
Augustinergasse in Basel

von

Nikolaus Meier

### I

*Museen als Orte bürgerlicher Identität?*

Seit in Paris 1793 das Musée du Louvre eröffnet wurde, gehörte das Erbauen und die Pflege von Museen bald allgemein zu den vornehmsten Aufgaben eines bürgerlichen Staates. Enthusiastische Erwartungen und Hoffnungen wurden in die verschiedenartigsten Museen gesetzt, nämlich den Bürgern in so umfassender Weise wie möglich die Natur und die europäische Kultur und Kunst vorstellen



und so in aufklärerischer Überzeugung ihre Bildung fördern zu können. Diese Begeisterung, etwa im Louvre die kontinuierliche Entwicklung der europäischen Malerei, all ihrer verschiedenen Schulen und Meister in vorzüglichen Werken sehen zu können, teilten selbst jene, deren Heimatländern Napoleon wichtige Werke der Kunst geraubt und nach Paris hatte verschleppen lassen. Seine Raubzüge machten indessen auch bewusst, welche Kraft, Identität zu schaffen, gerade Werken der Kunst gegeben ist. Deshalb wurden für die im Laufe des 19. Jahrhunderts neu sich bildenden Nationen vor allem die Museen der Kunst und der Geschichte zu Zeichen der Selbstbestimmung. Die Idee «Museum» wurde so erfolgreich, weil die Bürger mit deren Gründung und Pflege eine fürstliche Tradition übernehmen und weiterführen und Staatsmänner wie auch Private den Habitus fürstlicher Kunstpflge sich aneignen konnten. Zu Recht zählt deshalb Pierre Nora neben Denkmälern, Schlössern und Kirchen auch die Museen unter den suggestiven Begriff «Lieu de mémoire»<sup>1</sup>.

Wenn man in Basel Wert darauf legt, seit dem Ankauf des Amerbachkabinetts im Jahre 1661 durch die Bürgerschaft der Stadt die älteste öffentliche Kunstsammlung zu besitzen, dann pflegt man diese besondere Erinnerungskultur, und deshalb definiert sich diese Stadt heute unter anderem als ein Ort der Museen; die Öffentliche Kunstsammlung im Kunstmuseum ist allen voran zu einem Zeichen baslerischer Identität geworden und dient selbst dem Verkehrsverein als nobles Lockmittel mit internationaler Zugkraft. Als das Museum an der Augustinergasse 1849 eröffnet wurde, da schrieb denn auch Peter Merian in der Festschrift, es sei ein «anschauliches Denkmal der Vorsorge, welche zu unsern Zeiten Behörden und Bürgerschaft Basels den Interessen der Wissenschaft und Kunst gewidmet haben.»<sup>2</sup> Und im Inventar der neueren Schweizer Architektur wird Melchior Berris Bau als Stadtsymbol schlechthin vorgestellt<sup>3</sup>.

Gerade weil Museen Orte der Identität sind, ist die Geschichte ihres Baues und der darin präsentierten Sammlungen eng verwoben mit Politik, Wirtschaft, Kultur. Zahlreich sind die möglichen Bezüge zu den verschiedenen Lebensbereichen einer Stadt oder eines Landes. «Orte der Erinnerung», diese eingängige, erfolgreiche Begriffskombination täuscht jedoch darüber hinweg, dass staatliche Bau-

<sup>1</sup> Pierre Nora (Hrsg.): *Les lieux de mémoire*, 7 Bde., Paris 1984–1993.

<sup>2</sup> Festschrift zur Einweihung des Museums in Basel am 26. November 1849, Basel 1849, S. 17.

<sup>3</sup> Othmar Birkner, Hanspeter Rebsamen: Basel, in: *Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920*, Bd. 2, Bern 1886, S. 59–65, 126–128.

werke meistens das Ergebnis lang andauernder Prozesse sind, mit Wandlungen ursprünglicher Ideen und Absichten und voll widersprüchlicher Willenserklärungen verschiedener Gruppen, und gleichzeitig für räumliche Bedürfnisse Lösungen bilden, die unter konkreten, oft einengenden Bedingungen pragmatisch gefunden werden mussten. Es ist die Mischung aus Begeisterung für Ideen, klugem Sachverstand, hemmenden Widerständen, zielstrebigem Tatkraft, betulichen Ängstlichkeiten, überraschenden Einigungen, die solche Bauprozesse für die Historie so ergiebig werden und erkennen lassen, dass solche Bauwerke Zeichen der Identität – und der Differenz – sind.

Die Darstellung dieses Beziehungsreichtums kann einen ausgezeichneten Beitrag zur Erforschung städtischer Kultur leisten<sup>4</sup>. Meistens wird eine Museumsarchitektur im Rahmen der Geschichte der Baukunst und ihrer verschiedenen Gattungen gesehen. Das Museum an der Augustinergasse bietet sich aber wegen der Verbindung universitärer Einrichtungen mit Bibliothek, naturgeschichtlichen Sammlungen und Gemäldegalerie wie kaum ein anderes städtisches Bauwerk an, Baugeschichte mit politischer, aber auch mit der Geschichte des Wissens zu verbinden. Deutlich wird dabei, dass wissenschaftliche, diskursive Systeme nicht nur solche von Texten und rein sprachlicher Dynamik sind, sondern auch Räume und ihre Inhalte und Gestaltung miteinbeziehen, denn Wissen ist wie Kunst an institutionelle Orte gebunden. Das Museum an der Augustinergasse ist ein Zeichen dieser modernen Wissenskultur, wie sie sich seit der Aufklärung und der französischen Revolution etwa in Paris und Berlin etabliert hat<sup>5</sup>. Seine Entstehung, Gestaltung und Nutzung ist ein wesentlicher Teil der Stadtgeschichte Basels im 19. Jahrhundert<sup>6</sup>. Das Museum lässt baslerische Kultur- und Geistesgeschichte anschaulich werden. Im folgenden überschneiden sich denn auch verschiedene Themen wie Personengeschichte, Subskriptionen,

<sup>4</sup> Carl E. Schorske wandte die in seinem Buch «Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle», Frankfurt 1982, vor allem im Kapitel «Die Ringstrasse, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt», S. 23–109, erprobte Methode der Stadtforschung später auch auf Basel an: Carl E. Schorske: Geneva, Zurich, Basel. History, culture and national identity, Princeton 1994.

<sup>5</sup> Vgl. Karl-Heinz Stierle: Zwei Hauptstädte des Wissens: Paris und Berlin, in: Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels, Bonn 1983, S. 3–111 (Hegel-Studien, Beiheft 22).

<sup>6</sup> Siehe dazu die umfassende Darstellung in dem soeben erschienenen Buch von Lionel Gossman: Basel in the age of Burckhardt. A study in unseasonable ideas, Chicago/London 2000.

Museumstheorien, Eröffnungsfeierlichkeiten, Vereinsgeselligkeit, Sammlungsinteressen und Stadtplanung.

Wenn auch die hochragend ernste und noble Fassade des Museums zu einer Spurensuche möglicher Beziehungen nicht gerade einzuladen scheint, so mochte es doch einem Jahrestag entsprechen, wenigstens fürs erste der einen oder anderen nachzugehen<sup>7</sup>.

*Äussere Beweggründe der Museumsplanung:  
Raumnot und Kantonstrennung*

Nicht hochfliegende Ideen jedoch, sondern gewöhnliche Raumnot stand am Anfang der Baugeschichte<sup>8</sup>. Das Haus zur Mücke, worin seit 1671 die Bibliothek der Universität und ihre Sammlungen sich befanden, war zu klein geworden, und auch wenn 1821 den naturwissenschaftlichen Sammlungen der Falkensteinerhof und 1831 der Bibliothek der Reinacherhof zur Verfügung gestellt wurden, war damit die Raumnot nicht behoben. Der unattraktive Zustand räumlicher Enge, den ja jede öffentliche Institution periodisch zu beklagen hat, gewann politische Bedeutung, als nach der Kantons-trennung und dem Urteil des Schiedsgerichtes das Universitätsgut samt seinen Sammlungen zu einem Drittel der Landschaft und zu zwei Dritteln der Stadt zugeteilt und man sich der geretteten Werte erst recht bewusst wurde. Deshalb gründete sich 1835 die Freiwillige Akademische Gesellschaft und verbreitete sich in der Bürgerschaft der Wunsch, der Universität ein neues Gebäude zu errichten. Das Gesetz für die Verwaltung und Verwendung des Universitäts-

<sup>7</sup>Der vorliegende Text ist eine veränderte und erweiterte Fassung des vor der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft im November 1999 gehaltenen Vortrages unter dem Titel: «Wissenschaft, Kunst und Natur. Melchior Berris Museum an der Augustinergasse». Für die Durchsicht des Manuskriptes und Anregungen danke ich Urs Ammacher, Archivar der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, und vor allem Frau Dorothee Huber, Dozentin an der Fachhochschule Muttenz.

<sup>8</sup>Grundlegend dazu «Der Bau des alten Museums in Basel (1844–1849)», in: BZGA 78 (1978), S. 5–30; Georg Germann: Melchior Berris Rathausentwurf für Bern (1833), in: BZGA 69 (1969), S. 239–319, unter Nr. 38 des Werkverzeichnisses die ältere Literatur; Volker Plagemann: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870, München 1967, S. 156–159 und 399–401 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 3); Othmar Birkner, Hanspeter Rebsamen: Basel, (wie Anm. 3). – Zur Geschichte der Öffentlichen Kunstsammlung Basel grundlegend: Otto Fischer (unter Mitarbeit von Margarete Pfister-Burkhalter): Geschichte der Öffentlichen Kunstsammlung, in: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel, Basel 1936; Christian Geelhaar: Kunstmuseum Basel, Basel 1992.

gutes, seit 1836 in Kraft, bot die rechtliche Grundlage dafür, den Wunsch der Bürgerschaft zu realisieren<sup>9</sup>. Am 23. Juli 1836 erteilte der Rat dem Baukollegium den Auftrag, ein «neues, umfassendes Universitätsgebäude» zu bauen, das der Bibliothek, dem Pädagogium, dem Naturhistorischen Museum mit seinen physikalischen Instrumenten, Versteinerungen, Conchylien, Mineralien und seinen zoologischen Sammlungen Raum bieten wollte wie auch der Kunstsammlung mit je einem Saal für Gemälde, für vorzügliche Gemälde, für Handzeichnungen und für Münzen und Antiken. Bauinspektor Amadeus Merian schlug vor, im Kirchengebäude des Augustinerklosters, das schon damals neben dem unteren Kollegiengebäude für Universität und Pädagogium genutzt wurde, die Bibliothek einzurichten und das restliche Kloster abzurechen<sup>10</sup>. Ende des Jahres erteilte die Kommission, die das Projekt zu prüfen hatte, dem Erziehungskollegium einen positiven Bericht. Indessen, vorerst regierte wieder einmal das Prinzip des Erdauerns. Offensichtlich fand sich im Ratskollegium niemand, der das Projekt allein aus politischer Einsicht befördert hätte.

*Engagierte Bürger: Peter Merian, Felix Sarasin,  
Ludwig August Burckhardt*

Erst die Initiative zweier privater Institutionen, der Naturforschenden Gesellschaft und des Kunstvereins, brachte Leben in das Projekt.

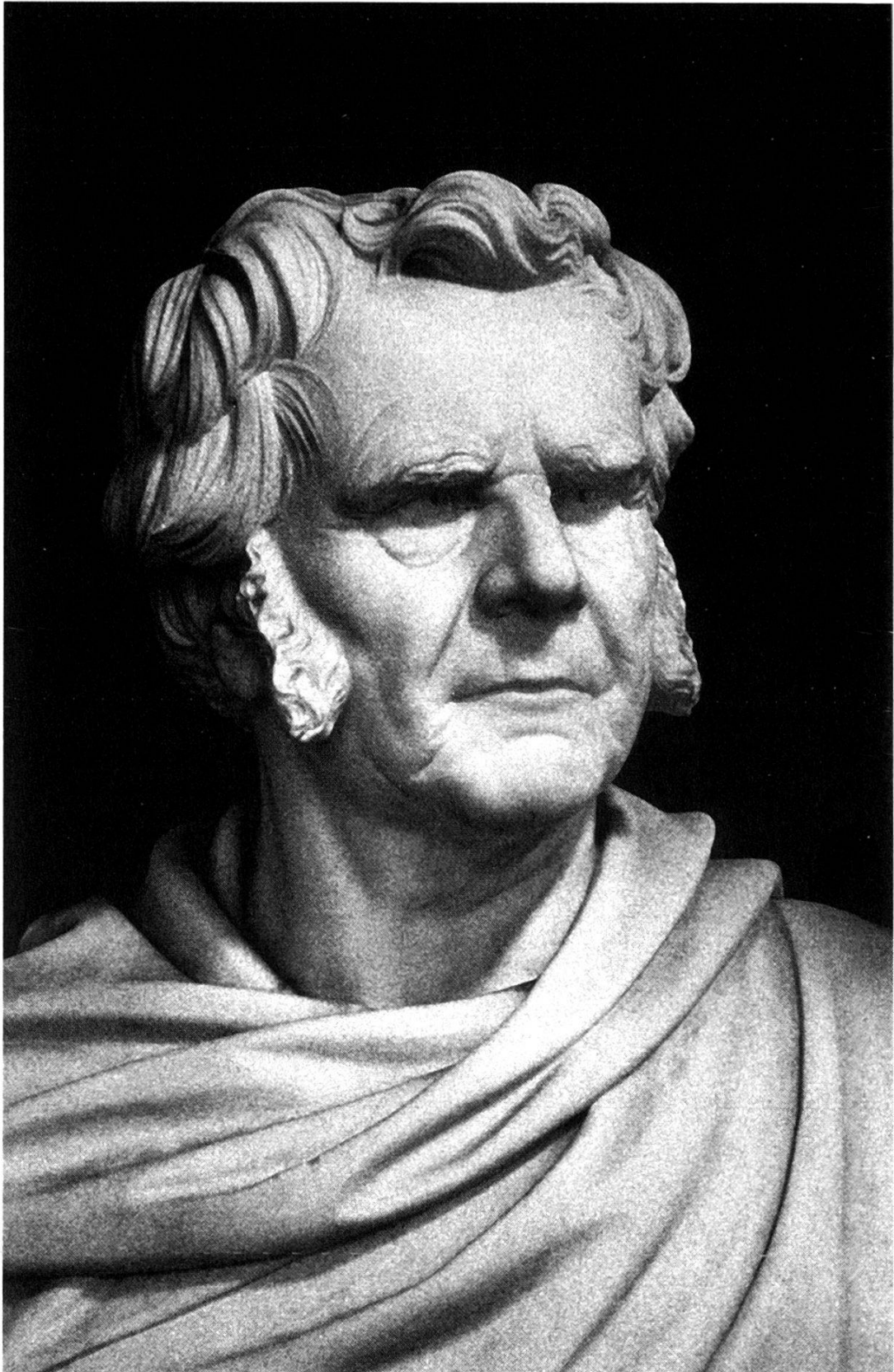
In der Plansammlung des Staatsarchives hat sich neben dem Projekt des Baumeisters Amadeus Merian eine andere in jene Jahre zu datierende Planfolge erhalten; sie trägt Notizen von der Hand Peter Merians<sup>11</sup>. Peter Merian war seit 1820 Professor für Physik und Chemie, musste aber seine Lehrtätigkeit wegen eines Halsleidens aufgeben, begnügte sich fortan mit einer Honorarprofessur für Geologie und Petrefaktenkunde und setzte sich dafür ein, Christian Friedrich Schönbein zu seinem Nachfolger zu gewinnen. Politisch engagierte er sich als Grossrat, Mitglied des Kleinen Rates, des Erziehungskol-

<sup>9</sup> Edgar Bonjour: Geschichte der Universität Basel, Basel 1960, S. 384–418.

<sup>10</sup> Staatsarchiv Basel, Bau CC.13.2. Nr. 1. Die im folgenden zitierten Akten befinden sich alle ebenfalls im Staatsarchiv Basel. Merians Anfang 1837 vorgelegtes Projekt ist verschollen. Siehe «Erinnerungen an Amadeus Merian 1808–1889». Von ihm selbst verfasste Biographie, Basel 1902, S. 97.

<sup>11</sup> Eduard His: Basler Gelehrte des 19. Jahrhunderts, Basel 1941, S. 77–83, besonders S. 81.





*Abb. 2) Büste Peter Merians (1795–1883) von Ferdinand Schlöth.*

legiums und der Kuratel der Universität. Ihr ein neues Gebäude zu errichten, war ihm ein Herzensanliegen, und er wird es sein, der zur Eröffnung des Museums aus seinem Interesse für Institutionen der Wissensvermittlung und Anschauungserfahrung und ihrer konkreten Einrichtungen eine Festschrift herausgeben wird mit der Einleitung «Zur Geschichte der in dem neuen Museum ausgestellten akademischen Sammlungen»<sup>12</sup>.

Es war sein Verdienst gewesen, dass 1821 ein naturwissenschaftliches Museum gegründet und im Falkensteinerhof mit einer naturwissenschaftlichen Bibliothek eingerichtet wurde. Wohl auch dank ihm wird das Naturhistorische Museum die einzige staatliche Sammlung in Basel sein, die mit einem jährlichen Etat ausgestattet wurde. Und es fällt auf, dass von ihm die erste genauere Berechnung der Raumbedürfnisse für die universitären Sammlungen, für die Bibliothek, aber auch für die Gemäldegalerie stammt<sup>13</sup>.

Unter die Förderer der Museumsbauidee ist auch Felix Sarasin zu zählen<sup>14</sup>. Dank seiner privaten und geschäftlichen Tagebücher lässt sich eine Genese der privaten Museumsbauidee genau fixieren. Er notierte nämlich in seinem Tagebuch unter dem 14. März 1841: «Sonntag. Gottesdienst im Münster. Obersthelfer. Konferenz bei mir wegen Beihilfe für das Universitätsgebäude (Gerlach, Jung, Schönbein, R. Merian). Nachher im Kunstlocale. Herrliches Gemälde von Diday, der Berner Künstlergesellschaft angehörend, ausgestellt. Spaziergang nach Klein- und Gross-Hünigen mit His, Fürstenberger, R. Burckhardt, A. Heusler. Herrl. Witterung. Letztes Abonnements Concert.» Und weiter am 22. März: «Abends 5 Uhr 1. Sitzung der Commission für Subscription für das neue Sammlungslocal.» Im Inhaltsverzeichnis seines Tagebuches schrieb Sarasin unter dem Stichwort «Öffentliche Geschäfte»: «Erste Konferenz bei mir wegen Beihilfe für den Bau eines städtischen Museums»<sup>15</sup>. Festzuhalten für das Folgende ist, dass der Begriff für das geplante Gebäude noch nicht festgelegt, dass man sich also über die Bauaufgabe noch nicht einig war. Bei Felix Sarasin versammelte man sich, weil er schon

<sup>12</sup> Festschrift (wie Anm. 2), S. 5–17.

<sup>13</sup> Bau CC.13.1. Bd. 2, Ende Dezember 1841.

<sup>14</sup> Zu Felix Sarasin: Doris Huggel: Ein Pantheon der Basler Geschichte. Das neugotische Zimmer im Haus zum Schöneck, in: BZGA 99 (1999), S. 13–68.

<sup>15</sup> In Sarasins Nachlass PA 212.L.4; die Tagebücher sind nicht paginiert; seine Notizen als Mitglied der Kommission für ein neues Museum, PA 212.L.43, sind unwichtig; das blaue Oktavheftchen «Museums = Bau» (PA 212.L.22.7) enthält nur wenige Seiten vor allem buchhalterischen Inhaltes.

1823 die Subskriptionen für den Bau des Theaters und des Casinos organisiert hatte<sup>16</sup>.

Auch wenn der Name Felix Sarasin in den Bauakten nicht oft auftritt, kann man seine Bedeutung kaum unterschätzen. Damals liess er sein barockes Haus in ein klassizistisches Palais umbauen und darin von Melchior Berri einen Bibliotheksbau konzipieren und im Verbund verschiedener Künstler gestalten. Das sogenannte neugotische Zimmer war eine Bibliothek und ein Schauraum in einem und nahm in dieser Mischung zweier Aufgaben Berris Museumsbau voraus. Sarasin war Präsident des Basler Kunstvereins und der Schweizerischen Künstlergesellschaft; er stand mit allen Künstlern, die für den Museumsbau tätig waren, für eigene Aufträge in Verbindung.

Neben ihm betrieb die Errichtung eines Museums vor allem Ludwig August Burckhardt. War Peter Merian der Politiker und Felix Sarasin der private Auftraggeber, so vertrat Ludwig August Burckhardt beispielhaft den Typus des gebildeten Bürgers, der es sich leisten konnte, den Grossteil seiner Zeit geschichtlichen und kunsthistorischen Forschungen zu widmen. Der ausgebildete Jurist und Präsident des Kriminalgerichts in den Jahren 1844 bis 1853 war Mitglied der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung, engagiert bei der Gründung des Basler Kunstvereins, des Schweizerischen Kunstvereins und Mitbegründer der 1841 neu belebten Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft<sup>17</sup>. Ein Mann, der in der zweiten Reihe sich wohl fühlte und bei der Gründung des Kunstvereins klug Felix Sarasin bat, das Präsidium zu übernehmen, um dem Unternehmen den gesellschaftlichen Erfolg zu sichern. blieb Sarasin aber immer ein privater Kunstfreund und vor allem der schweizerischen Kunst zugetan, so pflegte Ludwig August Burckhardt einen weiteren Blick und wollte in den Ausstellungen des Kunstvereins auch die internationale Kunst aus Düsseldorf, München, Mailand und Paris repräsentiert sehen<sup>18</sup>. Vor allem war er auch literarisch tätig: 1841 publizierte er anlässlich der Kunstaussstellung in der Kunsthalle

<sup>16</sup> Materialien zum Bau des Casinos, der Lesegesellschaft, des Theaters und des Museumsbaues: PA 212.L.43.

<sup>17</sup> Eduard His: Geschichte der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft im ersten Jahrhundert ihres Bestehens (1836–1936), in: BZGA 35 (1936), S. 1–88; His (wie Anm. 11), S. 375f.

<sup>18</sup> 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 Kunstpflege und modernen Ausstellungen, Basel 1989, S. 30.



*Abb. 3) Ludwig August Burckhardt. Gemälde von Johann Friedrich Dietler.*

seine «Notizen über Kunst und Künstler zu Basel», die erste Basler Kunstgeschichte, und im gleichen Jahr veröffentlichte er sein Buch «Der Kanton Basel, historisch, geographisch, statistisch geschildert». Später wird er ein handschriftliches «Inventarium der öffentlichen Kunstsammlung» anfertigen<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Archiv der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.



Im Kapitel «Pflege der Künste und Wissenschaften» seiner Publikation «Der Kanton Basel, historisch, geographisch, statistisch geschildert» monierte er, dass die Kunstsammlung bedeutender erschiene, «wenn Raum genug zur deren ordentlichen Aufstellung vorhanden wäre»<sup>20</sup>. Er sprach aus Erfahrung; denn er hatte die Modernität des neuen Mediums Ausstellung erfahren und erkannt, als der Kunstverein im Jahr zuvor die erste schweizerische Turnus-Kunstaussstellung im Markgräflerhof mit grossem Erfolg organisiert hatte. Gerade in der zweitgenannten seiner beiden Publikationen verhehlte Ludwig August Burckhardt nicht, dass Basel keinen sonderlich guten Ruf geniesse, und zitierte ausführlich aus anderen Schriften<sup>21</sup>. Seine Förderung des Museumsbaues muss aus der Absicht verstanden werden, seiner Vaterstadt zu neuem Glanz und zu frischer Strahlungskraft zu verhelfen.

*«Wir wollen ein Museum bauen!»*

Diese drei Persönlichkeiten sind es gewesen, die sich Ende März 1841 mit der Bibliothekskommission zusammentaten zur Gründung einer Kommission des Städtischen Museums: als Mitglieder des Kunstvereins Stadtrat Joh. Jac. Burckhardt, Präsident, Ratsherr Felix Sarasin, August Burckhardt, J.U.D., und Joh. Jac. Bachofen-Merian; als Mitglieder der Naturforschenden Gesellschaft Ratsherr Peter Merian, Ratsherr Albert Burckhardt, Stadtrat Hieronymus Bischoff-Respinger und Professor Christian Schönbein, und schliesslich für die Bibliothekskommission Professor Rudolf Merian, Professor Carl Gustav Jung und Professor Franz Dorotheus Gerlach, Schreiber<sup>22</sup>. Sie riefen zu einer Subskription auf und legten ein Raumprogramm vor. Als eine Erfüllung von Ludwig August Burckhardts Forderung kann man verstehen, dass das neue Gebäude von den Hörsälen und den Schulräumen des Pädagogiums entlastet und vor allem den öffentlichen Sammlungen zur Verfügung sein sollte. Das neue Haus sollte dem Rang der Sammlungen entsprechen und sie gleichsam nobilitieren. Es sollte ein Äusseres haben, «welches sowohl seiner Bestimmung als Tempel der Wissenschaft und Kunst sondern auch

<sup>20</sup> Ludwig August Burckhardt: Der Kanton Basel, historisch, geographisch, statistisch geschildert, Basel 1841, S. 229.

<sup>21</sup> Burckhardt (wie Anm. 20), S. 122 und 126f.

<sup>22</sup> Aufforderung an die Bürger und Einwohner Basels. Basel [30. März 1841].

dem Culturzustande unseres Jahrhunderts und endlich dem Charakter unseres Baslerischen Gemeinwesens entspreche.»<sup>23</sup>

Ende Jahr wiederholten sie ihren Aufruf. Die Einladung zur Subskription lag in der Lesegesellschaft, bei Herrn Wölfflin im Bureau des Tagblattes und bei Herrn Schabelitz zum Goldenen Sternen an der Freien Strasse auf<sup>24</sup>. Jetzt betonten sie nicht mehr, den Sammlungen ein neues Haus zu bauen; vielmehr legten sie Gewicht darauf, dass dank eines neuen Museums Räume gewonnen werden könnten am Münsterplatz; ein feiner Wink an all jene, die im Falkensteinerhof längst Schulräume einrichten wollten. Im April 1842 wurden die Subskribenten in einem gedruckten Aufruf zur Gründung eines Museumsbauvereins eingeladen mit dem Postulat: «Wir wollen ein Museum gründen, nicht ein Universitätsgebäude.»<sup>25</sup> Der Entscheid, ein Museum bauen zu wollen und nicht eine universitäre Anstalt, bedeutete die Rettung des Projektes, denn 1841 waren sage und schreibe gerade noch 41 Studenten immatrikuliert! Begreiflich, wollten einige lieber der Allgemeinheit nützlichere Schulen bauen.

### *Die Subskription unter den Bürgern*

Überraschend, wen alles das Museumsprojekt zu begeistern vermochte. Die Subskriptionsliste gibt Auskunft über Herkunft und Spendenbereitschaft der verschiedenen Subskribenten; nicht alle Namen lassen sich identifizieren, trotzdem kann man sich gut ins Bild setzen<sup>26</sup>: Von den 455 Subskribenten waren an die hundert Personen Mitglieder des Kunstvereins, etwa vierzig der Naturforschenden Gesellschaft und etwa dreissig Personen Mitglieder beider Vereinigungen. An die dreihundert Personen aber brachte das Vorhaben, ein Museum zu bauen, zur Überzeugung, einen Beitrag an eine doch noch neuartige Institution leisten zu wollen; diesem Unternehmen gelang es also, neue Bürger für die Sammlungskultur zu interessieren. Unter den 455 Subskribenten waren alle Schichten des Bürgertums vertreten; auf die ganze Bevölkerung machten sie

<sup>23</sup> Bau CC.13.2. Nr. 6 Ziff. 5.e.

<sup>24</sup> Bau CC.13.2. Nr. 8.

<sup>25</sup> Bau CC.13.2. Nr. 9.

<sup>26</sup> Die Subskribentenliste in der Festschrift (wie Anm. 2), S. 18–24. Für die prosopographischen Recherchen danke ich Herrn Raphaël Bouvier.

indessen nur gerade etwa 2 Prozent aus<sup>27</sup>. Es finden sich viele bekannte Namen darunter: Niemanden wird erstaunen, dass den höchsten Beitrag, nämlich Fr. 3'500, Peter Vischer-Passavant gestiftet hat, der Sammler und Radierer, der im Haus residierte, und ihm Felix Sarasin und Karl Burckhardt-Thurneysen mit Fr. 2'000 folgen. Die Bindungskraft der Museumsidee beweisen aber vor allem jene, die ihrem Einkommen entsprechend keine grossen Summen zu subskribieren vermochten: etwa der Siegrist Leonhard Lotz zu St. Peter (Fr. 4.-), oder Joh. Jac. Schrenk, Unterbestäter<sup>28</sup> und Wirt (Fr. 6.-), der Handelsmann Daniel Wierz, der noch nicht lange in Basel wohnte, oder der Bestäter Jac. Friedr. Gerster (je Fr. 7.-), der neuzugezogene Woll- und Leinentuchhändler Joh. Conrad Gysendörfer oder der junge Arzt Dr. Karl Streckeisen (je Fr. 8.-). Oder jene Gruppe von sieben Freunden, die gemeinsam sieben mal sieben Franken an den Bau beitragen wollten: Friedrich Würz, Leonhard Seiler, Friedrich Baur-Felber, Martin Horant-Wohnlich, Heinrich Hertner, Jacob Samuel Ölhafen-Christ und Melchior Bischoff, auch sie tätig im Woll- und Leintuchhandel, aber auch Fabrikferger, Bestäter und Eisenwarenhändler. Diese Namen sollen einmal öffentlich genannt werden, nicht nur um der Gerechtigkeit willen. Sie nämlich erbringen den Beweis, dass der Museumsbau auch in den unteren bürgerlichen Schichten Unterstützung fand. Man konnte sich offensichtlich für die Idee eines Museums begeistern, worin Kunst- und Natursammlungen unter einem Dach vereint ausgestellt sind. Eine grosse Zahl hätte gar nicht an der Subskription teilnehmen können, weil sie viel zu wenig verdienten. Und wie sollte man für ein Bildungsinstitut sich begeistern, wenn man noch am Sonntag arbeiten musste, und die obligatorische Schulpflicht ohnehin nur bis zum vollendeten zwölften Altersjahr dauerte<sup>29</sup>. Unter den Subskribenten finden sich auch neu in die Stadt Zugezogene, die sich an der Schaffung des Identifikationspotentials «Museum» beteiligten. Das Unternehmen Museum vermochte zu binden und bot eine Gelegenheit, sich in den Kreis des gehobenen Bürgertums einzureihen.

Ende 1842 waren dem Museumsprojekt Fr. 69'000 subskribiert als Beitrag an die geschätzte Bausumme von Fr. 250'000<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Basel hatte damals etwa 23'900 Einwohner; vgl. Peter Stolz: *Basler Wirtschaft in vor- und frühindustrieller Zeit*, Zürich 1977, S. 169 (Basler sozialökonomische Studien, 6).

<sup>28</sup> Bestäter, ein Transportgehilfe; vgl. Ernst Ochs: *Badisches Wörterbuch*, Erster Band, Jahr 1925–40. Freundlicher Hinweis von Dr. Ulrich Barth.

<sup>29</sup> Paul Burckhardt: *Geschichte der Stadt Basel. Von der Zeit der Reformation bis zur Gegenwart*, Basel 1942, S. 209f.

<sup>30</sup> Bau CC.13.2. Nr. 10.

## II

*Impuls der naturhistorischen Sammlungen*

Der Ruhm, den die Basler Kunstsammlung heute genießt, darf nicht darüber täuschen, dass die Impulse zum Museumsbau von den naturgeschichtlichen Sammlungen und ihren Förderern und Betreuern ausging.

Wenn man heute in Basel stolz darauf ist, die älteste öffentliche Kunstsammlung zu besitzen, so war man sich dessen frühestens Ende des 19. Jahrhunderts bewusst. Auch wenn immer wieder auf den Ankauf des Amerbachkabinettes hingewiesen und mit Stolz wiederholt wird, dass seit 1661 Basel die älteste öffentliche Kunstsammlung besitze, so ist doch der besten Kennerin baslerischer Sammlungsgeschichte, Elisabeth Landolt, zuzustimmen, dass mehr das Interesse an dem reichen Bücherschatz als ein kultivierter Kunstsinn die Bürger 1661 zum Ankauf des Amerbach-Kabinettes bewegt habe<sup>31</sup>. Und bei diesem Kauf darf man die Rolle Zürichs nicht verschweigen: Dort konnte man schon 1629 in der Wasserkirche die Bürgerbibliothek besuchen, die zusammen mit einem Münzkabinett und einer Bildersammlung in der Wasserkirche untergebracht war. Und kurz nach 1648 hatte der Sohn des Bürgermeisters Wettstein, der Theologe Johann Rudolf, der die Besucher der Universitätsbibliothek betreute, mit zwei Zürcher Kollegen, dem Theologen und Bibliothekar Rudolf Stucki und dem Orientalisten Johann Heinrich Hottinger, über einen möglichen gemeinsamen Ankauf des Amerbach-Kabinettes konferiert, mit dem Argument, dass diese Sammlung jenem neuen, durch den Westfälischen Frieden bestimmten politischen Gebilde «Schweiz» als Kulturdenkmal erhalten bleiben sollte. Die Pläne zerschlugen sich, denn diese Idee eines Nationalmuseums konnte im 17. Jahrhundert noch nicht allgemein verstanden werden. Auch der Theologe Wettstein war von seinem philologischen Interesse geleitet, vor allem an den Büchern des Erasmus, der im 17. Jahrhundert zu neuem Ruhm und neuer Bedeutung gelangt war. Sein Bücherschatz ergänzte jene 336 Bände, die 1649 Jacob Hagenbach der Universität geschenkt hatte, vorzüglich, und da man 1660, im Jubeljahr der Universität, ihre verschiedenen Büchersammlungen in einer öffentlichen Bibliothek zusammenfasste, waren die Bücher des Amerbachkabinettes im folgenden Jahr eine hochwillkommene Bereicherung. Jedenfalls folgte dem Ankauf des Amerbach'schen

<sup>31</sup> Elisabeth Landolt: Kabinettstücke der Amerbach im Historischen Museum Basel, Basel 1984.

Kabinettes kein öffentlicher bürgerlicher Sammeleifer. Dass man eine «museale Pioniertat» vollbracht hätte, dessen war man sich nicht bewusst – und sie war wohl auch keine.

Seit wann darf man von einer städtischen Kunstsammlung überhaupt sprechen? Natürlich kamen Besucher aus aller Welt und trugen sich in ein Besucherbuch ein<sup>32</sup>. Welchen Rang nahm sie indessen im Bewusstsein der Stadt ein?

Auch wenn Charles Patin während seines Aufenthaltes in Basel im Jahre 1671 im Anhang seiner Faksimile-Edition des *Encomion Moriae* mit Holbeins Randzeichnungen als erster den Prototyp dessen, was wir heute ein wissenschaftliches *Œuvre-Verzeichnis* nennen, entwickelt hatte<sup>33</sup>, so dauerte es doch bis 1760, bis der erste Bibliothekar Johann Jakob Beck mit Hilfe Johann Jakob d'Annonnes die noch in einem Kasten aufbewahrten Handzeichnungen der Sammlung in eine Ordnung brachte und dabei eine Zeichnung als Dürers «Affentanz» erkannte; und d'Annone erstellte ein Verzeichnis der Kupferstiche<sup>34</sup>. Als einige prominente Mitglieder der Universität 1713 an den Rat das Gesuch stellten, der Universität die Konzilsakten, die Akten des Prozesses gegen David Joris und Holbeins Passionsaltar zu übergeben, der sich damals in jenem Raum des Rathauses befand, wo die Regierung ihre Geschäfte regelte, kam man zwar schon zwei Jahre später dem Wunsch so weit nach, dass man die Konzilsakten und fünf Jahre später David Joris' Prozessakten der Bibliothek in der Mücke überwies. Aber erst 1770, als der Ratssaal neu eingerichtet wurde, konnte sich der Rat dazu entschliessen, sich von seinem Bilde Holbeins zu trennen. Erst damals begann man den Rang der Kunstsammlung zu erkennen und ihren Anspruch, das bedeutendste Werk Hans Holbeins zur Verfügung der Gelehrtenrepublik und der Besucher zu besitzen.

Beizufügen ist, dass vor der französischen Revolution die Museen wie auch die Institutionen des Wissens in der Regel höfisch gebunden waren und von fürstlicher Unterstützung leben konnten, dass also allgemein die Förderung und Pflege von Kunst und Wissenschaft noch nicht zu den Aufgaben von Bürgern gehörte und es nicht

<sup>32</sup> Max Burckhardt: Europäische Nobilitäten auf der Durchreise in Basel. Ein Einblick in das alte Gästebuch der Basler Universitätsbibliothek, in: BZGA 71 (1971), S. 203–250.

<sup>33</sup> Antoine Schnapper: Raphael, Vasari, Pierre Daret à l'aube des catalogues, in: «Il se rendit en Italie», Paris 1987, S. 235–241.

<sup>34</sup> Christoph Gottlieb Murr: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur. Drittel Teil, Nürnberg 1776, S. 27–29, und Fünfter Teil, Nürnberg 1777, S. 195ff.



überraschen kann, wenn auch die Bürger in Basel das Sammeln noch nicht als eine ihnen aufgetragene Aufgabe erkannten. Ganz allgemein interessierten sich Bürger erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Galeriebesuche; erst zu dieser Zeit wurde das Haus zur Mücke regelmässig von Fremden aufgesucht<sup>35</sup>.

Der schon genannte Ludwig August Burckhardt schrieb später in seinem handgeschriebenen Inventar der Kunstsammlung: «Im Anfang dieses Jahrhunderts war augenscheinlich das Interesse beim Publikum für die öffentliche Sammlung wieder erkaltet, welche die Jubelfeier der Universität (1760) und die Aufstellung im neuen Lokal geweckt hatten. Die Schenkungen nahmen nach und nach ab, und es ist auffallend, dass bei der Versteigerung der Reberschen Sammlung (1804) welche einige Celebrität genoss, Niemand an die Vermehrung der öffentlichen Sammlung auf der Mücke gedacht zu haben scheint. Selbst die Restauration der Universität (1817) welche doch zu Ehren Lebendiger von vielen Ruhmredigkeiten begleitet war, vermochte nicht, auf die Kunstsammlung günstig zu wirken, und es war dem Zufall vorbehalten, dieselbe wiederum einen wesentlichen Schritt vorwärts zu schieben.»<sup>36</sup> Er konnte nur den Kauf des Bildnisses des Chevalier Schaub im Jahre 1771 anführen, fürs Jahr 1772 den Kauf der Zeichnungen, die Emmanuel Büchel vom Münsterschatz gezeichnet hat, und der Herkulesstatue von Alexander Trippel. Pfl egte man mit der Erwerbung des Bildnisses von Schaub und Büchels Zeichnungen die Erinnerung an baslerische Vergangenheit, so ist die Erwerbung des Herkules von Trippel besonders aufschlussreich für die baslerische Kunstpraxis: Christian von Mechel, Kunsthändler und Kunstschriftsteller in Basel, wollte Alexander Trippel fördern und setzte sich für ihn ein. Als Trippel von seiner Vaterstadt Schaffhausen einen Auftrag erhielt, informierte er sofort seinen Förderer von Mechel über sein Projekt, er schaffe an einer «Figur [...], die sich auf die Schweiz bezieht, es ist ein Sitzender Hercul von 32 Zoll hoch»; er werde auch Bern, Zürich und Schaffhausen einen Abguss anbieten<sup>37</sup>. Einen Herkules als patriotisches Werk zu sehen, lag nahe, weil man damals allgemein die sprachliche Ableitung anerkannte, das Volk der Helvetier stamme ab von Herkules' Sohn Helvetius, und Herkules zum Urvater der Schweizer wurde. Die Basler waren also bereit, ein solch vaterlän-

<sup>35</sup> Max Burckhardt (wie Anm. 32), S. 208.

<sup>36</sup> Inventar der Öffentlichen Kunstsammlung, S. 11.

<sup>37</sup> [Dieter Ulrich]: Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1993, S. 2–46.

disches Werk zu erwerben dank der Bemühungen des tüchtigen Kunsthändlers.

Der seinerzeit wohl bedeutendste Kunstkenner deutscher Zunge, Gustav Friedrich Waagen, hatte 1843 die Galerie und Privatsammlungen in der Stadt besucht und zeigte in seinem 1845 gedruckten Rechenschaftsbericht über seine Reisen sein Erstaunen darüber, dass man einst Hans Holbeins «Madonna des Bürgermeisters Meyer» verkauft habe, die doch jetzt «die Hauptzier der deutschen Schule in Dresden» sei<sup>38</sup>, und die Chance, Holbeins «Bildnis des Kaufmanns Georg Giesze» zu erwerben, «gegenwärtig die Krone der Portraite deutscher Schule unseres Museums in Berlin», nicht genutzt habe<sup>39</sup>. Die Kunstsammlung war nur am Donnerstagnachmittag zu besichtigen, nach 1831 vier Nachmittage die Woche; eine allgemeine bürgerliche Museumskultur konnte schon allein der eingeschränkten Besichtigungsmöglichkeiten wegen nicht wachsen.

*Text versus Bild: ein Mentalitätswechsel seit dem Ende des  
18. Jahrhunderts*

Am Ende des 18. Jahrhunderts begann allgemein das Bildhafte an Bedeutung zu gewinnen, im Bereich der religiösen Erfahrung wie in der Kultur der Wissensvermittlung, und die Autorität von der Schrift auf das Bild überzugehen<sup>40</sup>. Die «instruction de la parole» wich der «langue énergique des monuments», die «étude des mots» der «étude des choses», wie die französischen Museumstheoretiker feststellten, und sie forderten auch, dass die sinnliche Anschauung ein neues soziales Wissen in eigens eingerichteten Wissensinstitutionen vermittele<sup>41</sup>. Dafür trugen in Basel vor allem die Professoren Peter Merian und Christoph Bernoulli Sorge. Nicht von der Bildersammlung in der Bibliothek, sondern von der naturgeschichtlichen kamen die Impulse zu einer neuen Sammlungskultur, die schliesslich zum Bau des Museums an der Augustinergasse führt. Hatten die

<sup>38</sup> Die Dresdener Kopie galt damals allgemein als das Original.

<sup>39</sup> G.F.Waagen: Kunstwerke und Künstler in Bayern, Schwaben, Basel, dem Elsass und der Rheinpfalz, Leipzig 1845, S. 265.

<sup>40</sup> Neuestens dazu Barbara Maria Stafford: Artful science. Enlightenment, entertainment and eclipse of visual education, Cambridge (Ma.)/London 1994; dieselbe: Good looking. Essays on the virtue of images, Cambridge (Ma.)/London 1996.

<sup>41</sup> Dorothee Baxmann: Wissen, Kunst, Gesellschaft in der Theorie Condorcets, Stuttgart 1999 (Sprache und Geschichte, 25).

Behörden für den Kauf von Kunstgegenständen kaum Mittel aufgewandt, so nach 1770 für die Erwerbung naturhistorischer Sammlungen: für das Naturalienkabinett Daniel Bruckners, für die naturwissenschaftliche Bibliothek Johann Jacob d'Annonces und Benedict Stähelins Sammlung von Petrefacten und Conchylien. Es ist für das baslerische kulturelle Leben bezeichnend, dass die Naturforschende Gesellschaft schon 1817 gegründet wurde, die Historische Gesellschaft aber erst 1836 und dann 1839 die Gründung des Kunstvereins folgte.

1820 schlug Professor Christoph Bernoulli vor, für den naturgeschichtlichen Unterricht an Pädagogium und Universität die verschiedenen naturhistorischen Sammlungen nebst Bibliothek und Hörsaal in einem Gebäude zu vereinen. Es sollte ein naturhistorisches Museum mit einem physikalisch-chemischen Institut eingerichtet werden. 1822 stellte dafür die Regierung den Falkensteinerhof zur Verfügung.

Peter Merian begann unmittelbar nach seiner Rückkehr von seinen Studien im Ausland vor allem die naturwissenschaftliche Bibliothek zu fördern, aus eigenen Mitteln erwarb er Bücher, katalogisierte, bearbeitete und stellte sie selbst auf<sup>42</sup>. Zu seinem frühen Sammeltrieb, dem er schon in seiner Jugendzeit in Muttenz gerne nachgab, gesellte sich die Leidenschaft für das Wissen. Das Naturalien-Cabinet gewann an wissenschaftlichem Rang dank Merians Bestimmungen und sorgfältiger Ordnung. Nicht dass er ein in sich gekehrter Gelehrter gewesen wäre; gerne habe er sich bei seiner Arbeit unterbrechen lassen, und gerühmt wird seine Leutseligkeit, die menschliche Grundbedingung der Vermittlung.

Der Falkensteinerhof mit seinen Räumen für die akademische Lehre, die Bibliothek und die Laboratorien wurde zum Modell für das Raumkonzept des Museums an der Augustinergasse. Dass dort auch eine Kunstsammlung eingerichtet werden sollte, dafür wird Peter Merian ein besonderes Verständnis aufgebracht haben. Während seines Studiums in Göttingen hatte er bei Domenico Fiorillo kunsthistorische Vorlesungen gehört, die einzigen, die damals an einer Universität vorgetragen wurden. Ein stattlicher Band

<sup>42</sup>Ludwig Rütimeyer sah Merians Leistung im Aufbau dieser Bibliothek: Ludwig Rütimeyer: Rathsherr Peter Merian. Programm zur Rectoratsfeier der Universität Basel, Basel 1883, S. 18. – In Merians Nachlass findet sich ein kleines Konvolut der in den Jahren 1824–1834 für den Bücherkauf der naturhistorischen Bibliothek aufgewendeten Summen, PA 513.II.C.27.10, und ein Konvolut mit Nachweisen für die öffentliche Bibliothek, PA 513.II.C.27.9.



Vorlesungsnachschriften bezeugt Merians Interesse an der Kunstgeschichte und seinen Fleiss<sup>43</sup>.

Wenn in den naturwissenschaftlichen Sammlungen sozusagen das Museumskonzept ausgedacht wurde, nämlich die Verbindung von Forschung und Sammlung, so brauchte es für den Erfolg des Unternehmens die Hilfe des Kunstvereins; die Vertreter der Wissenschaft verbanden sich mit den Kunstliebhabern.

### *Kunst und Natur: zwei Kulturen in einem Haus*

Das Museum an der Augustinergasse musste deshalb auch verschiedene Aufgaben übernehmen. Es war ein Mehrzweckbau wie andere Museen auch. In die Überlegungen zum Museumstypus ist die Frage miteinzubeziehen, ob diese Verbindung nur aus Pragmatismus geschah, mit dem Ziel, verschiedene Interessen in einem einzigen Projekt zu bündeln<sup>44</sup>, oder ob diese Kombination einem besonderen Erkenntnisinteresse entgegen kam und willkommen war. Gemischte Museumskonzepte standen oft am Anfang einer Museumsplanung. Der für die revolutionäre Zeit bedeutendste Museumsentwurf, Etienne-Louis Boullée's «Projet de Muséum» von 1783, sollte in einem Gebäude Objekte der Kunst wie der Natur, auch Medaillen, Mappenwerke und Bücher beherbergen und Platz bieten für eine Galerie berühmter Männer<sup>45</sup>. In Genf verabschiedete man 1794 einen Gesetzesentwurf über vaterländische Erziehung mit dem Artikel XVII, es sei ein Museum zu bauen, «in dem alle Hervorbringungen der Natur sowie Werke der Kunst gesammelt werden sollen, die dem öffentlichen Unterricht nützlich sind»<sup>46</sup>. Selbst die Nationalgalerie in Berlin war 1841 ursprünglich noch geplant als eine «Freistätte für Kunst und Wissenschaft», als ein grossartiges Kunst- und Wissenschaftsforum mit einer Aula maxima, Räumen für zoologische und mineralogische Sammlungen, für Gipsabgüsse nach Antiken, für die Ägyptische Sammlung und das Kupferstichkabinett. Es sei nur gerade noch auf das am 15. Mai 1845 eröffnete Museum Ferdinandeum in Innsbruck von Anton

<sup>43</sup> Nachschrift: Geschichte der Kunst bei Fiorillo, Göttingen im Sommerhalbjahr 1817; PA 513.II.C.17.13.

<sup>44</sup> Germann (wie Anm. 8), S. 18.

<sup>45</sup> J.M. Pérouse de Montclos: Etienne-Louis Boullée. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire, Paris 1868, Tafel 54.

<sup>46</sup> Claude Lapaire: Musée d'art et d'histoire Genève, Paris 1992, S. 7.

Mutschlechner verwiesen, gebaut für kunsthistorische, naturwissenschaftliche und historische Sammlungen<sup>47</sup>. Solche Vorbilder liessen das baslerische Museumskonzept sinnvoll erscheinen. In solchen Konzepten lebte der Wunsch weiter, wie in den Wunderkammern ein Abbild des Kosmos zu geben, ein Ganzes im Auge haben zu können, das Erscheinen des Wunderbaren, des Mirabile der ganzen Welt. Wenn später die Konservatoren im Museum an der Augustinergasse Hans Bocks «Allegorie des Tages» in das Naturalienkabinett hängen werden, dann erinnerten sie an diese Tradition. Bocks Gemälde stammt aus der Kunstkammer des Remigius Faesch und hing dort zusammen mit Werken von Hans Fries in einem Raum, in dessen Mitte auf zwei Tischen Naturalien ausgebreitet waren: Muscheln und Schnecken wie Nautilus und Austern, Mineralien wie Bergkristall, Eisenerz, Amethyst, Marmor, Muschelkalk und Bernstein.

Dass die Bibliothek, die naturgeschichtliche und die Kunstsammlung schliesslich sich doch unter einem Dache fanden, ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass Friedrich Dorotheus Gerlach noch in den dreissiger Jahren in seinem neuhumanistischen Programm viel auf die alten Sprachen hielt, die französische Sprache und die Naturwissenschaften aber als zweitrangig ansah, ein Programm just gegen Christoph Bernoulli und sein privates philotechnisches Institut<sup>48</sup>. Seit P.C. Snows Theorie der zwei Kulturen aus den fünfziger Jahren ist der Zusammenhang von Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften und Kunst obsolet geworden; es soll kaum ein Grenzverkehr zwischen Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften stattfinden. Der Philosoph Friedrich Schelling freilich, der sich mit dem Studium von Licht, Elektrizität, Gravität, Irritabilität und zugleich mit der Kunst der Glasmalerei beschäftigte, gilt uns heute als ein weltfremder Romantiker.

«Einzelheiten der Wirklichkeit, sei es in der Gestaltung oder Aneinanderreihung der Naturgebilde, sei es in dem Kampfe des Menschen gegen die Naturmächte, oder der Völker gegen die Völker, alles, was dem Felde der Veränderlichkeit und realer Zufälligkeit angehört, kann nicht aus Begriffen abgeleitet (construiert) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben

<sup>47</sup> Oder auf Felix Wilhelm Kublys Projekt eines Bibliotheks- und Museumsneubaus in St. Gallen 1843/44; vgl. Benno Schubiger: Felix Wilhelm Kubly, 1802–1872. Ein Schweizer Architekt zwischen Klassizismus und Historismus, St. Gallen 1984 (St. Galler Kultur und Geschichte, 13), Kat. Nr. 99.

<sup>48</sup> Bonjour (wie Anm. 9), S. 363.

Stufe der Empirie; aber eine denkende Behandlung beider, eine sinnvolle Anordnung von Naturerscheinungen und von historischen Begebenheiten durchdringen tief mit dem Glauben an eine alte innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte, in sich ewig erneuernden, nur periodisch erweiterten oder verengten Kreisen, beherrscht. Sie führen (und diese Nothwendigkeit ist das Wesen der Natur, sie ist die Natur selbst in beiden Sphären ihres Seins, der materiellen und der geistigen) zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Auffindung von Gesetzen, die in der Erfahrungs-Wissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.»<sup>49</sup> Das ist ein Bekenntnis des Naturforschers Alexander von Humboldt. Peter Merian hatte ihn in Paris kennengelernt, und Alexander von Humboldt hatte ihm Christian Friedrich Schönbein empfohlen, der einst private Unterrichtung bei Friedrich Schelling genossen hatte. Das Zitat aus Alexander von Humboldts «Kosmos» findet sich übrigens als Motto in dem weitverbreiteten, 1847 erschienenen «Handbuch der Geschichte der Malerei», geschrieben von Franz Kugler und später bearbeitet von Jacob Burckhardt. Er hatte dieses Zitat Humboldts aufgenommen und damit offensichtlich sich seinem Lehrer Leopold von Ranke angeschlossen, der mit Alexander von Humboldt zusammen in Berlin der vehementeste Gegner philosophischer Denkweise und Verfechter der Anschauung war<sup>50</sup>. Die Sprache des Schriftstellers Alexander von Humboldt hatte die Beschreibungskunst des Kunsthistorikers befreit. Das Zitat ist der Beleg, dass nicht nur im Kopfe eines Baslers, sondern ganz allgemein damals noch die Wissenschaftsauffassung herrschte, welche den Bau der Museen bestimmte, anstelle von Begrifflichkeit Anschauungskultur zu pflegen.

Die dem Museum an der Augustinergasse gestellte Aufgabe der anschaulichen Wissensvermittlung und Bildung steht in der Tradition der von Locke begründeten und in der französischen Museumsdiskussion seit Ende des 18. Jahrhunderts vertretenen sensualistischen Erkenntnistheorie und ihrer Überzeugung, dass das ganze menschliche Wissen auf das eine Prinzip sinnlicher Erfahrung sich zurückführen lasse und damit auch Vergleiche aller Wissenschaften unter einander ermögliche. Nicht die Eigenschaften der Dinge, die subjektive, sinnliche Betrachtung der Dinge verbinde Kunst und

<sup>49</sup> Alexander von Humboldt: Kosmos, Berlin 1845, Bd. I, S. 32.

<sup>50</sup> Michel MacLean: History in a two-cultures world. The case of German historians, in: Journal of the History of Ideas 49 (1988), Nr. 3, S. 473–494.

Natur<sup>51</sup>. Reichtum der sinnlichen Erfahrung sollte in diesem Hause ermöglicht werden; es war dieses Ziel, das die verschiedensten Dinge in ein Ensemble setzte. Solche Konzepte und ihre architektonische Umsetzung sind höchst aufschlussreich für die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens. Das Museum wurde das Medium der modernen Bildung. Diese Tradition wirkte fort bei Gelehrten, die mit diesem Hause besonders verbunden sind.

Hier sei zur Verdeutlichung ein Ausblick vorweggenommen: Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, der in diesem Museum in den Räumen der Kunstsammlung vor Hans Sandreuters 1895 entstandenen Gemälde «Jungbrunnen» sich mit Schülern und Freunden ablichten liess, suchte zeit seines Lebens nach der Verbindung von Kunst- und Naturerkenntnis und pflegte besonders in seinem letzten Werk eine morphologisch orientierte Kunstwissenschaft. Unter die Schüler seiner Münchner Zeit muss man auch den Basler Biologen Adolf Portmann zählen, der wie kein anderer seines Faches dem Geistigen in den Formen der Natur nachforschte, etwa im Gefieder der Vögel, weshalb die naturhistorische Sammlung dieses Hauses eine weltberühmte Kollektion besitzt. Er scheute sich nicht, unter dem Titel «Vom Bild der Natur», einer Aufforderung zur unmittelbaren Anschauung der Natur, einen Beitrag zu leisten zu aktuellen Fragen. Er umschrieb den Sinn der Anschauung der Natur gleich einem Besucher einer Wunderkammer mit ihren Mirabilia und Seltsamkeiten, nämlich «den Sinn für das Wunderbare zu wecken, das uns überall umgibt, das uns bald lieblich anzieht, bald durch seinen grauenvollen Anblick entsetzt», damit wir uns «selber wieder rätselhafter vorkommen, im Guten wie im Schlimmen»<sup>52</sup>. Wenn auch zu Portmanns Zeiten die Kunstsammlung längst ausgezogen war, lebt in seinem Werk die Sehnsucht nach einer Gesamtschau von Welt weiter, in welcher Natur und Schönheit verbunden sind und welche die ursprüngliche Einrichtung des Museums bestimmte<sup>53</sup>. Auch in den Naturwissenschaften kommt heute dem Bild und der Anschauung eine wichtige Rolle in der wissenschaftlichen Erkennt-

<sup>51</sup> Baxmann (wie Anm. 41).

<sup>52</sup> Adolf Portmann: Vom Bild der Natur. Ein Beitrag der Lebensforschung zu aktuellen Fragen, Basel o. J., S. 9. – Zur Bedeutung Heinrich Wölfflins für Adolf Portmann siehe auch Markus Ritter: Die Biologie Adolf Portmanns in zeitgeschichtlichem Kontext, in diesem Band der Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde; dazu Nikolaus Meier: Heinrich Wölfflin – Kunst und Natur, in: Georges-Bloch-Jahrbuch 3 (1996), S. 196–209, S. 206f.

<sup>53</sup> Adolf Portmann: An den Grenzen des Wissens. Vom Beitrag der Biologie zu einem neuen Weltbild, Stuttgart 1974, vor allem S. 149–162.



nis zu<sup>54</sup>. Es war in Basel, wo Arnold Rüdlinger mit Robert Schenk unter Mithilfe von Adolf Portmann und Georg Schmidt zuerst auf die auffallenden Parallelen ungegenständlicher Kunst und Formen, die ein Naturwissenschaftler dank optischer Hilfsmittel sehen kann, aufmerksam gemacht hat<sup>55</sup>.

### III

#### *Der Wettbewerb*

Nach diesen Überlegungen zur Typologie des Museums kurz zurück zur eigentlichen Baugeschichte: 1842 schrieb der Museumsbauverein unter den Basler Architekten einen Wettbewerb aus, den schliesslich Melchior Berri gewann<sup>56</sup>. Sein Projekt löste die gestellte, nicht einfache Aufgabe am besten, nämlich auf dem eng begrenzten Grundstück ein grosses Gebäude für die Bibliothek, den Hörsaal für Chemie und die Sammlungen zu errichten, und überzeugte schliesslich auch die staatlichen Kommissionen. Auf Ludwig August Burckhardts Initiative stellte man im Mai 1842 die Museumspläne in der Lesegesellschaft aus, dort, wo man öfters über neue Kulturprojekte diskutierte<sup>57</sup>.

Am 21. März 1843 gewährte der Grosse Rat den Kredit. Geschickt hatte man im Ratschlag für die Errichtung eines Museums weniger die Notwendigkeit, für das Sammlungsgut neue Räume zu gewinnen, in den Vordergrund gestellt und nicht von einer repräsentativen Aula und der gelehrten Tradition geschrieben. Vielmehr betonte man den Nutzen, aus dieser Rochade über mehr Schulräume am Münsterplatz verfügen zu können<sup>58</sup>. Man wusste, wo die Gegner sassen, und wollte mit dieser Argumentationsstrategie zu Gunsten allgemeiner Bildung auch die Gegner der Universität gewinnen. Schliesslich wurde am 24. März 1843 der Vertrag zwischen der Kommission für den Museumsbau, gebildet aus Delegierten der Regierung und des Museumsvereins, und dem Architekten geschlossen. Was bisher in privaten Händen war, wandelte sich in eine öffentliche städtische Aufgabe.

<sup>54</sup> Caroline A. Jones, Peter Galison (Hrsg.): *Picturing science, producing art*, New York/London 1998.

<sup>55</sup> Georg Schmidt, Robert Schenk (Hrsg.): *Kunst und Naturform*, Basel 1960.

<sup>56</sup> Bau CC. 13.2. Nr. 13 und 14. – Zum folgenden ausführlich «Der Bau des alten Museums in Basel» (wie Anm. 8).

<sup>57</sup> Brief vom 12. Mai 1842, Nachlass Berri PA 201.O.6.

<sup>58</sup> Ratschlag betreffend Errichtung eines neuen Museums vom 28. Januar, Basel 1843.

*Abbruch des Augustinerklosters*

Ende 1843 begann man mit dem Abbruch eines Teils des Augustinerklosters; das Kirchenschiff liess man stehen, um dort drei Böden für die Bibliothek einzuziehen. Erstaunlich für uns heute ist, dass sich offensichtlich niemand für den Erhalt dieses mittelalterlichen Gebäudekomplexes einsetzte, ja über den Abbruch – so viel wir wissen – nicht einmal diskutiert wurde, obwohl etwa im Kreuzgang das Fresko einer Kreuzigung von 1446 gut erhalten war. Auch wenn man in historischen Stilen baute, stand man nicht an, mittelalterliche Gebäude abzureissen! Berri hatte schon das Casino teilweise auf dem Areal des Barfüsserklosters errichtet, und Teile des Steinenklosters hatten 1830/31 dem Theaterbau weichen müssen. Das Augustinerkloster war seit der Reformation für die Universität und den höheren Unterricht, ja selbst auch für gesellschaftliche Anlässe genutzt worden<sup>59</sup>. Mindestens die Tradition der Bauaufgabe wurde beibehalten.

Die Bauaufgabe Museum kam Berris Wunsch, monumental zu bauen, entgegen. Diese Art hatte er während seiner Lehrjahre in Paris kennengelernt und auch die oft damit verbundene Rücksichtslosigkeit. Seine Entwürfe für ein Grossratsgebäude in Zürich 1832, für das Rathaus in Bern 1833 und den Grossratssaal in Luzern 1835 waren jedoch nicht zur Ausführung gekommen. Jetzt endlich konnte er sich einen Traum erfüllen. Nach dem Musée Rath, einer privaten Stiftung in Genf, war Berris Museumsbau erst der zweite seiner Art und der erste öffentliche in der Schweiz. Eine architektonische Herausforderung.

*Eine Mahnung des frommen Basel: Johannes Linder*

Ein öffentliches Museum zu errichten war also noch nicht so selbstverständlich wie heute. Deshalb erfuhr das Museumsprojekt auch Kritik. In den Bauakten findet sich ein Brief des Obersthelfers Johannes Linder. Während der Kantonstrennung war er 1833 in die Stadt geflohen und wurde er hier wichtiger Exponent des frommen, pietistischen Basel mit stetigem unbemerktem Einfluss auf die Frömmigkeit und Gesinnung; er organisierte Pilgerreisen nach

<sup>59</sup> Albert Burckhardt: Basels bauliche Entwicklung im 19. Jahrhundert, in: Basler Jahrbuch 1901, S. 259–279, S. 261.

Herrnhut, besuchte die Zirkel der Brüdergemeine. Als er jedoch zum Obersthelfer gewählt wurde, untersagte man ihm diese Kontakte.

In seinem Briefe drückte er die Hoffnung aus, dass im neuen Museum auch noch Räume für die Predigerschule und ein Sitzungszimmer für die Pastoralkonferenz Platz fänden. Wenn nicht aus reformatorischer Bilderfeindlichkeit, so doch aus alter Bilderskepsis setzte er in seinem Brief gegen das neue Bildvertrauen die alte Worttheologie: *imago domini versus verbum domini*! Nur die jüdisch-christlichen Offenbarungsurkunden können Göttliches verheissen; in den sekundären Phänomenen der Offenbarung Gottes, der Natur, der Geschichte, der Kunst fehle das Kraftspendende. Deshalb schrieb er am 17. Mai 1847 an die Museumskommission: «So sehr der Unterzeichnete die Kraft und die Ausdauer hochachtet, mit welcher die löbl. Museumskommission ihrem schönen und edlen Zweck entgegen strebt, und so sehr derselbe von Herzen fernerhin Gedeihen und guten Fortgang wünscht, so sehr muss er es bedauern, dass nicht längst von anderer Seite die gleiche Energie ist entwickelt worden, um die ehrwürdige Stiftung unserer Väter wieder aufzurichten auf deren Trümmern sich nun eine neue erheben soll.» An dieser Stelle des Briefes setzte er zentriert in das Blatt das Wort «MaUSoleum» und fuhr weiter: «Wir haben hier ein Theologisches Seminar für fremde Länder, das herrlich blüht, während von den wenigen schweizerischen Studenten, die hier sind, einer um den anderen in Basel sittlich und geistig verkommt. [...] Es hat mich viele Überwindung gekostet, nicht entschieden öffentlich dagegen aufzutreten, dass man zuerst dafür sorgt, Statuen und Löwen und Affen zu logieren, und dann die Ansicht offen lässt, es könnte auch einmal für die armen Studenten gesorgt werden.»<sup>60</sup>

Die Ohnmacht eines Theologen vor dem Bildhaften?<sup>61</sup> Johannes Linder wird um die Macht der Bilder sehr wohl gewusst haben, aus der Reformationsgeschichte, aber auch aus aktueller Erfahrung, bot doch der Disteli-Kalender damals genug boshafte Karikaturen von Basler Theologen. Beschwor dieser frühe Museumskritiker die Vor-

<sup>60</sup> Johannes Linder an die Museumskommission am 17. Mai 1847, Bau CC. 13.2. Nr. 40; vgl. dazu Nikolaus Meier: *Das «Fromme Basel» und die Macht der Bilder* in: *Das Fromme Basel*, Basel 2001.

<sup>61</sup> Als er einmal Goethe in Weimar besuchte, bedauerte er zwar, dass er sofort auf das Sofa sich zu setzen gebeten wurde und deshalb die vielen Gegenstände und Kunstwerke nicht ansehen konnte; noch mehr quälte ihn nachträglich aber, dass er vor dem Heiden nicht das Evangelium bekannt hatte. – August Gottlieb Linder: *Lebensbild eines Predigers der Basler Kirche aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts*, Basel 1880.

stellung eines Mausoleums aus der unbewussten Ahnung, dass die Museen, diese Zeichen der neuen Zeit, im Vergleich zum abnehmenden Kirchenbesuch bald bedrohlichen Erfolg haben und einst «aesthetische Kirchen» heissen sollten? Das Museum an der Augustinergasse sollte an das kirchliche System gebunden werden, das im Ancien régime an der Macht gewesen war.

In der baslerischen kirchlichen Hierarchie war der private Kunstsinne sonst durchaus lebendig, vielleicht primär aus antiquarischem Interesse: Antistes Hieronymus Falkeysen legte sich eine Graphiksammlung an, und Antistes Jakob Burckhardt, Vater des Historikers, forschte über Hans Holbeins d.J. Wandgemälde im Rathaus. Und unter den Mitgliedern der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung sass Martin Leberecht De Wette, der 1846 «Gedanken über Malerei und Baukunst besonders in kirchlicher Beziehung» publizierte<sup>62</sup>. Aber es wird eindrücklich, welche Widerstände ein dem Anschaulichen gewidmeter Museumsbau gegen die baslerische protestantische Bilderfeindlichkeit überwinden musste. In Frankreich etwa war umgekehrt der Bildgebrauch der katholischen Kirche dem Bildargument in der Museums- und Wissenschaftsdiskussion förderlich gewesen<sup>63</sup>.

### *Die politische Bedeutung des Fassadenfrieses*

Andere Divergenzen um den Museumsbau kann man in der Entwicklungsgeschichte des Frieses beobachten<sup>64</sup>. Berri hatte im November 1842 einen ersten Fries entworfen, der von links nach rechts zu lesen ist: 1. Paradies, 2. Dichtung, 3. Verkehr und Technik, 4. Apoll und seine Musen, 5. Messkunst und Mathematik, 6. Architektur, 7. Bildhauerei und Malerei<sup>65</sup>. Wir kennen sie nur aus einem Plan für die ganze Fassade. Ludwig August Burckhardt sandte im Juli 1843 an Ludwig Schwanthaler offenbar grössere Entwürfe; dieser konnte sich für eine Mitarbeit jedoch nicht entschliessen<sup>66</sup>. Melchior

<sup>62</sup> Berlin 1846; siehe John W. Rogerson: W.M.L. de Wette. Founder of Modern Biblical Criticism. An Intellectual Biography, Sheffield 1992, S. 260.

<sup>63</sup> Baxmann (wie Anm. 41), S. 40–90.

<sup>64</sup> Zum Fries vgl. «Der Bau des alten Museums» (wie Anm. 8), S. 26–30.

<sup>65</sup> PA 201.D.9. Nr. 10. Auch für das Berner Rathaus hatte Berri das Bildprogramm entworfen. Schon dort hatte er Malerei und Skulptur mitgeplant, die «für ein Architekturprojekt erstaunlich genau ausgearbeitet» sind; Germann (wie Anm. 8), S. 300.

<sup>66</sup> Bau CC.13.2, Nr. 41, und Schwanthalers Antwort vom 8. August 1843.



Berri gelang es daraufhin, Johann Jakob Oechslin aus Schaffhausen, den er von gemeinsamen Arbeiten für Felix Sarasin kannte, für diesen Auftrag zu gewinnen<sup>67</sup>. Er bat ihn im Oktober 1844 nach Basel zu kommen, «um in freundschaftlichem Cirkel die Sache zu besprechen»<sup>68</sup>. Im November 1846 lieferte Oechslin seine Arbeit ab: Die Kosten waren höher, als er geschätzt hatte; deshalb wurde auch für die Restfinanzierung des Frieses eine Subskription veranstaltet. Ludwig August Burckhardt fand 28 Kunstfreunde<sup>69</sup>.

Melchior Berri hatte aber das Konzept des Frieses geändert. Am 15. Oktober 1846 schrieb er dem Architekten Charles-Pierre Gourlier in Paris, der kurze Zeit zuvor in Basel gewesen war: «Les Bas-reliefs executés en terra cotta dont j'ai changé et modifié par raison locale les motifs indiqués sur la Façade vont être lithographiés & si vous y mettez quelque intérêt j'aurais l'honneur de vous en envoyer un exemplaire. La composition et l'exécution de ces bas-reliefs a été fait par M. Oechslin, sculpteur à Schaffhouse.»<sup>70</sup> Von der Mitte aus ist nun zu lesen: 1. Rheia, Rhenus und Merkur und die Göttin der Freiheit, 2. Genius lüftet den Schleier der Naturgöttin Isis; Adler, Löwe, Salamander, Delphin versinnbildlichen die vier Elemente – die Heilkunde und die Freundschaft mit der Träne des Mitleids, 3. Philosophie mit Diogenes, Sokrates und Plato, Theologie mit Johannes und Petrus, und die Clio, 4. Technik und Verkehr (auf der rechten Seite), Mathematik mit Pythagoras, 5. Rechtswissenschaft und Philologie, 6. Architektur und Skulptur, 7. Gesang, Dichtung und Malerei<sup>71</sup>. Neu stand Basilea im Zentrum, auf sie hin ist alles ausgerichtet, auf ein patriotisches, nützliches Handeln und Gestalten; die Kunst fasst die Felder ein, ist aber randständig. Die Musen, die doch dem Worte Museum Patinnen waren, mussten der

<sup>67</sup> Huggel (wie Anm. 14), S. 48, 65, 67; C.H. Vogler: Der Maler und Bildhauer Joh. Jakob Oechslin aus Schaffhausen, Schaffhauser Neujahrblätter 1905 und 1906, Schaffhausen 1906, S. 50f. mit Abb. zweier Entwürfe. Das nach S. 48 abgebildete Wachsrelief des Mittelfeldes im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel ist 1944 zu Grunde gegangen. Im Museum Allerheiligen in Schaffhausen befinden sich ein Gipsrelief des Mittelfeldes und Zeichnungen, die meisten 1846 datiert, die das ausgeführte Programm zeigen. In Oechslins Nachlass hat sich keine Korrespondenz mit Berri erhalten. Ich danke Frau Uli Beleffi, Schaffhausen, die eine Monographie über Oechslin vorbereitet, für diese Hinweise.

<sup>68</sup> Copierbuch des Architekten Melchior Berri 1844–1867, PA 201.O.2, S. 4.

<sup>69</sup> Bau CC.13.2. Nr. 77.

<sup>70</sup> 15. Oktober 1846; PA 201.O.2, Copierbuch Berri, S. 81f.

<sup>71</sup> PA 201.F.6.3.

Basilea weichen<sup>72</sup>. Ihr stehen näher die Grundwissenschaften Theologie und Philosophie, Naturwissenschaft und Medizin. Das erste Konzept kannte keine Theologie und keine Naturwissenschaft, wohl aber eine Erinnerung an das Paradies. Die Darstellung des Paradieses hatte die Verdienste von Kunst und Wissenschaft zu etwas Vorläufigem erklärt und relativiert; die Künste und die Wissenschaften waren unter den Primat des religiösen Mythos gestellt wie noch in den barocken Weltbildern. Jetzt ist Religion in der Figur der Theologie als Wissenschaft dargestellt, die geschwisterlich und gleichberechtigt neben der Philosophie steht. Vier Felder waren im ersten Entwurf den Künsten gewidmet; der Kunstverein als ein wichtiger Patron des Unternehmens wird diese Ausführlichkeit für den Plan eines Museums selbstverständlich gewünscht haben. Eine dem Leben näher gedachte Zweckhaftigkeit hat die Änderungen gefordert.

Für das Verständnis dieses ikonographischen Wechsels und Melchior Berris politischen Überzeugungen kann vielleicht die folgende Begebenheit Aufschluss geben: Am 8. Oktober 1846 hatte man in Basel zum ersten Mal von der Revolution in Genf erfahren<sup>73</sup>, die Herren fürchteten das Gespenst der Revolution gegen die Regierung des protestantischen Konservativismus, und die Radikalen und Liberalen erwarteten, dass Basel nun auch freisinnig werde. Man schlug aber wieder einmal den Weg der Vermittlung ein, und es war Melchior Berri, der am 17. Oktober bei sich eine Einladung gab, wo sich Exponenten des konservativen Lagers, darunter der bestgehasste bei den Radikalen der ganzen Schweiz, Andreas Heusler, und Liberale und drei hitzige Radikale trafen. Aus einem Brief Heuslers wissen wir, dass Berris Gäste von den verschiedenen harten Vorurteilen geheilt waren und man sich zum Abschied die Hände gab<sup>74</sup>. Mit dem Wechsel von einer christlich-musischen zu einer stadt-republikanisch-technischen Thematik wollte Melchior Berri die Divergenz liberaler und konservativer Wertorientierungen mildern und schlug damit eine neue Identität bürgerlicher Gesellschaft vor, in der sich auch die Liberalen sollten finden können. In diesen Tagen

<sup>72</sup>Die Interpretation als Naturmutter aufgrund eines Hinweises auf Bachofens jedoch erst 1859 erschienenen «Versuch über die Gräbersymbolik der Alten» bei Birkner/Rebsamen (wie Anm. 3).

<sup>73</sup>Dietrich Barth: Die Protestantisch-Konservative Partei in Genf in den Jahren 1838–1846, Basel 1940, S. 87–91 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 4).

<sup>74</sup>Andreas Heusler an Georg von Wyss, 25. Oktober 1846. Briefwechsel zwischen Georg von Wyss und Andreas Heusler-Ryhiner 1843–1867, hrsg. von Eduard His, in: BZGA 32 (1933), S. 57.

des «Oktoberchreck», als Ratsherr Heusler mit Bürgermeister Burckhardt schier zurücktreten musste, war die Programmänderung ein Zeichen der Eintracht, nicht im Glanze des Apolls, sondern im Namen «Basileas». Eine Darstellung des Juste-milieu im übertragenen Sinne?

Gerade im Jahr zuvor, im Januar 1843, war in der Stadt besonders heftig über die Zugänglichkeit der Kultur diskutiert und gestritten worden. Die Radikalen setzten sich ein für niedrigere Eintrittspreise in Konzerte, damit nicht nur die gute Gesellschaft sie besuchen könnte. Das Problem der Kulturvermittlung war in jenen Jahren virulent, und es kam deswegen sogar zu Strassentumulten vor dem Casino. Und dass gerade auch Bildern eine besondere, bisweilen provozierende Kraft innewohnen konnte, das wusste man in Basel spätestens, seit von Arnold Böcklin eine mit Bleistift gezeichnete Karikatur der Freischärler gegen Luzern im Schaufenster einer Tageszeitung für Aufruhr sorgte<sup>75</sup>.

Melchior Berri war nicht nur Architekt, sondern auch ausgebildeter Steinmetz, und seine Entwürfe für den Museumsfries sind so wichtig zu nehmen wie seine Architektur. Wenn man Architektur im weitesten politischen Sinne interpretieren möchte, dann muss man vor allem deren Bildprogramme diskutieren. Nun steht nicht mehr Apoll, sondern die Handelsstadt in der Mitte, und als Symbol des Verkehrs die Lokomotive. In Basel bedeutete die Eisenbahn eine Bedrohung der alten Ordnung. Es herrschten noch der strenge Zunftzwang zum Schutze der eigenen Verdienstmöglichkeiten und Einfuhrbeschränkung fremder Waren. 1844 fuhr auf der Strecke von Saint-Louis die erste Eisenbahn in die Schweiz, und 1845 wurde dafür innerhalb der Stadtmauern ein Bahnhof eröffnet, woran auch Melchior Berri beteiligt war. Der Fahrplan der französischen Eisenbahnen hatte die Stadt dazu gezwungen, ihre Stadttore gegen den guten alten Brauch auch sonntags während des Morgen- und Nachmittagsgottesdienstes offen zu halten. Die Eisenbahn war also auch ein Zeichen, eine Ankündigung der politischen Öffnung, denn die Stadt verharrte damals noch bis 1875 in den Strukturen des Ancien régime, die erst nach der Revision der Bundesverfassung von 1874 und unter dem Druck der Freisinnigen sich überwinden liessen. Nach dem Einweihungsfest des ersten Bahnhofes auf dem Schellenmätteli am 11. Dezember 1845 dachten einige an die Gründung einer Schweizerischen Zentralbahn, an die Schaffung einer Linie durch den Hauenstein nach Olten und einmal weiter nach Luzern

<sup>75</sup> Burckhardt (wie Anm. 29), S. 207–211, 227–229, 261–265.

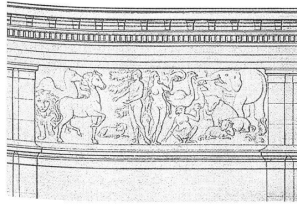


Abb. 10

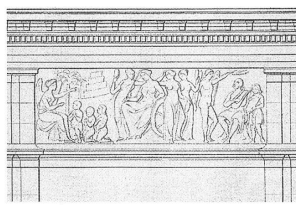


Abb. 8

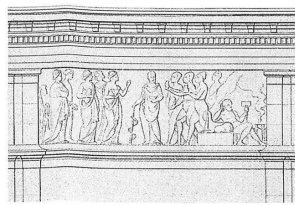


Abb. 6

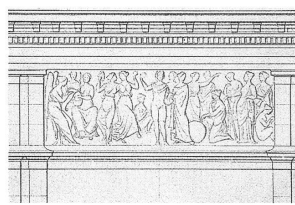


Abb. 4

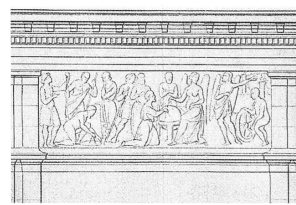


Abb. 5

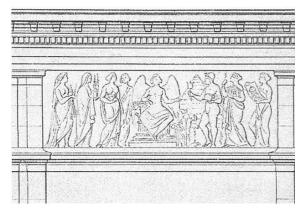


Abb. 7

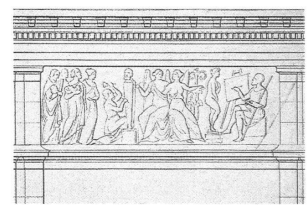


Abb. 9



Abb. 17



Abb. 15

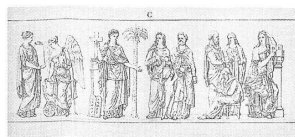


Abb. 13



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 14

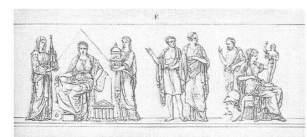


Abb. 16

Entwürfe Melchior Berris für den Fries am Museum an der Augustinergasse  
(Staatsarchiv Basel, Planarchiv F 6.1. Nr. 10)

Abb. 4) Apollon und die Musen.

Abb. 5) links: Allegorie der Mathematik; rechts: Allegorie der angewandten Mathematik  
oder Allegorie der Technik.

Abb. 6) Allegorie der Medizin (Asklepios umgeben von Männern und Frauen mit  
Gefässen; rechts: der liegende Hephaistos vor einer Sphinx).

Abb. 7) Allegorie der Architektur der verschiedenen Baustile.

Abb. 8) links: drei flehende Kinder vor dem Turmbau zu Babel (Allegorie der Sprachverwir-  
rung); Mitte: Fortuna (Nemesis) und die drei Moiren; rechts: gekrönter blinder Sänger.

Abb. 9) links: Allegorie der Bildhauerei; rechts: Allegorie der Malerei.

Abb. 10) Adam und Eva im Paradies vor dem Sündenfall.

Publikation des von Johann Jakob Oechslin geschaffenen Frieses  
für das Museum an der Augustinergasse, Basel 1850

Abb. 11) links: Helvetia und Friedensgöttin; Mitte: Basilea; rechts: Rhodus und Hermes  
und Friedensgöttin.

Abb. 12) links: Natura (Isis) mit den vier Elementen und Genius und Forscher; Mitte:  
Baum verbindet Naturwissenschaften mit Heilkunde; rechts: Allegorie der Heilkunde.

Abb. 13) links: Allegorie der Geschichte (Klio); Mitte: Allegorie der Theologie (Johannes  
und Petrus); rechts: Allegorie der Philosophie (Diogenes, Sokrates und Platon).

Abb. 14) links: Allegorie der angewandten Mathematik (mit der Muse der Sternkunde  
Urania); Mitte: Pythagoras mit Schüler; rechts: Allegorie der reinen Mathematik.

Abb. 15) links: Allegorie der Philologie (mit Aristides, Augustus und Josua).

Abb. 16) links: Allegorie der Architektur; rechts: Allegorie der Bildhauerei.

Abb. 17) links: Allegorie der Malerei; Mitte: Allegorie der Dichtung; rechts: Allegorie  
der Musik.



und durch den Gotthard. Solche Pläne provozierten Zürich, weil es die Route durch den Splügen verloren sah, und es erneuerte sofort seine Pläne einer Nordbahn, die nach Koblenz und auf der deutschen Seite nach Lörrach, Weil und weiter bis nach Karlsruhe führen sollte. Und die Landschaft gab ihr Einverständnis mit Basels Plänen nur, wenn die neue Bahn auf dem Birsfeld Halt mache; man sah dort schon eine grosse Siedlung wachsen. Basel sah sich also schon im April 1846 der Konkurrenz mit Zürich, Lörrach, Weil und dem kleinen Dorf Birsfelden ausgesetzt; die Befürworter der Schweizerischen Zentralbahn sahen sich also gerade drei Konkurrenten gegenüber und mussten erst noch in der Stadt bei den Unverständigen selbst für ihre Idee werben. In dieser Situation wurde entschieden, im Fries eine Eisenbahn, das moderne Zeichen Merkurs, darzustellen. Dass es wirklich ein Zeichen der Zukunft sein sollte, konnte man damals allerdings noch nicht mit Sicherheit wissen; denn erst 1853 konstituierte sich die Zentralbahngesellschaft, und im Dezember dieses Jahres fuhr der erste Zug von Basel nach Liestal; erst 1857 wurde der Hauenstein durchbrochen, und erst zehn Jahre nach der Eröffnung des Museums fuhren die Züge bis nach Luzern. Ein Zeichen der Selbstbehauptung war die Lokomotive zumal!

Die Anspielung auf den Verkehr darf hier durchaus auch im übertragenen Sinne verstanden werden als Zeichen der Zirkulation im Kommunikationsnetz des Wissens, denn sie ist kein Hinweis darauf, was der Besucher hier sehen wird, sondern in welchem neuzeitlichen Weltverständnis und seiner Funktionsregeln er das Gesehene und Erfahrene integrieren soll. Die Eisenbahn ist ein Zeichen der Beschleunigung, die bekanntlich die Moderne charakterisiert. Christoph Bernoulli, Professor für Naturgeschichte und Technologie, hielt 1838/39 Vorlesungen über das Eisenbahnwesen. Nicht das Thema des Bewahrens und der Flucht aus der Gegenwart wird im Fries zur Anschauung gebracht, sondern ein Blick in die Zukunft wird dargestellt.

Berri hatte die Fassade nach Schinkels Akademie in Berlin gestaltet, die dank Ludwig Försters Publikation in der Allgemeinen Bauzeitung 1836 weit herum bekannt war und in der Schweiz etwa von Gustav Albert Wegmann für seine 1842 vollendete Kantonschule in Zürich zum Vorbild genommen wurde<sup>76</sup>. Diese Typologie eines Lehrgebäudes vermag die Aufgabe des Museums nicht anschaulich zu machen. Deshalb ist der Fries zur Deutung notwendig.

<sup>76</sup> Germann (wie Anm. 8): «Sein Hauptwerk, das Museum an der Augustinergasse in Basel, zeigt ihn im Banne Schinkels», S. 299; Georg Germann: Schinkels Ausstrahlung in der Schweiz, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 35 (1981), S. 126–137.

Die Jahre 1846 und 1847 waren in Basel wie anderswo auch Hungerjahre, und der Staat musste Lebensmittel einkaufen, um sie verbilligt weitergeben zu können. Diese prekäre finanzielle Situation führte auch zu Verzögerungen beim Museumsbau. Einmal mehr wollte Ludwig August Burckhardt den Fortgang der Arbeiten befördern, indem er am 10. Mai 1848 sich bei der Museumsbaukommission erkundigte, ob die Säle der Gemäldegalerie für die Schweizerische Kunstausstellung Mitte August zur Verfügung stünden. Ein solcher Anlass wäre ein ausgezeichnetes Werbemittel für den neuen Museumsbau gewesen. Jedoch musste die Baukommission entscheiden, «dass aus ökonomischen Gründen der Ausbau der Kunstsäle im neuen Museum ferner ausgestellt und bei dem bisher einstweilen stehen geblieben werden» sollte. Als im Oktober die naturwissenschaftlichen Sammlungen aus dem Falkensteinerhof und die Bibliothek ins neue Haus eingeräumt werden konnten und Ludwig August Burckhardt deshalb im November eine erneute Anfrage stellte, wurde ihm beschieden, dass «der Entscheid ausgestellt» werde. Erst im Dezember wird «eine genaue Berechnung nebst Zeichnung» für die Einrichtung der Gemäldegalerie gewünscht<sup>77</sup>.

Nicht nur der Architekt musste eine ungewohnte Lösung für eine ungewohnte Bauaufgabe finden; dieses neuartige Gebäude musste auch der bürgerlichen Vorstellungswelt integriert werden. Auch wenn man bei der Eröffnung das Museum ein Symbol der Stadt nannte, wie das Zentrum von Oechsli's Fries anschaulich macht, und wenn Peter Merian in der Festschrift schrieb, es sei ein «anschauliches Denkmal der Vorsorge, welche zu unsern Zeiten Behörden und Bürgerschaft Basels den Interessen der Wissenschaft und Kunst gewidmet haben», und wenn Wilhelm Wackernagel beim Festessen ausrufen wird: «Der Gemeinsinn Basels hat das Gebäude ins Leben gerufen; Basel hat sich selbst darin ein Denkmal gesetzt», so verraten solche allgemein gehaltenen Formulierungen nur, dass sie die Sache nicht so genau treffen wollten; und tatsächlich verschweigen sie, dass die für den Museumsbau Begeisterten nur eine Gruppe der städtischen Bürgerschaft waren, dass das Projekt wenn nicht kämpferische Feinde, so doch seine Skeptiker hatte. Was man von diesem neuen Gebäude und vor allem von den darin wirkenden Institutionen erwartete, das drücken die verschiedenen Reden aus, die im Rahmen der festlichen Eröffnung am 26. November 1849 vorgetragen wurden.

<sup>77</sup> Protokoll der Museumsbaukommission CC.13.2.

## IV

*Eröffnung: Karl Rudolf Hagenbachs Predigt*

An jenem Tag besammelten sich die Honorationen beim Bürgermeister und zogen auf zehn Uhr gemeinsam zum Münster. Dort begann der Gottesdienst zur Einweihung des neu erbauten Museums mit Choralgesang, und Karl Rudolf Hagenbach, Professor der Theologie, musisch begabt, der offizielle Stadtdichter, hielt die Festpredigt. Nicht der Antistes der Basler Kirche, sondern der Professor der Theologie verband in seiner Person die beiden Ämter des Geistlichen und des Wissenschafters, um den Segen Gottes für das neu erbaute Gebäude zu erbitten – und als Theologe der Vermittlung besonders beim frommen Basel das Verständnis für den neuen «heidnischen» Tempel zu fördern<sup>78</sup>. Der protestantischen Stadt war es selbstverständlich, dass das Museum und seine Sammlungen nach biblischen Codes zu deuten sind.

Hagenbach stellte den Zuhörern das Ensemble von Wissenschaft, Kunst und Natur vor als einen Spiegel der Herrlichkeit Gottes. Angesichts der naturwissenschaftlichen Sammlungen erinnerte er aus dem 104. Psalm an die Verse: «Die Ehre des Herrn ist ewig, der Herr hat Wohlgefallen an seinen Werken.» Gottes Wirken in der Natur zu sehen, war auch einem frommen Protestanten leicht. Schwieriger aber war es, den frommen Zuhörern den Sinn der Antiken plausibel zu machen; von ihrer Schönheit war denn auch keine Rede, Hagenbach deutete sie als mahnende Zeichen der Vergänglichkeit: «Alles Fleisch ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Alles Gras verdorrt, die Blume ist abgestorben, aber das Wort des Herrn bleibt in Ewigkeit.» Was mochte bei diesen Worten Wilhelm Vischer-Bilfinger gedacht haben, verantwortlich für die Einrichtung des Antikensaales und Veranstalter von Winkelmann-Feiern! Melchior Berri hatte in Plannotizen zum Raum der Antiken notiert: «Derselbe wird von den übrigen Kunstsammlungen durch den Corridor getrennt, was namentlich bei der in Basel vorherrschenden Meinung zweckmässig seyn mag, es sei unschicklich der Jugend nackte Götzen und Göttinnen zu zeigen.»<sup>79</sup>

Einen wahrhaften Balanceakt hatte Karl Rudolf Hagenbach zu vollbringen, als er auf die Werke der Kunstsammlung zu sprechen kam, die jeden Basler an den Bildersturm in seiner Stadt erinnern

<sup>78</sup> Der Text der Predigt befindet sich in seinem Privatarhiv auf dem Staatsarchiv.

<sup>79</sup> Bau CC.13.2; August 1842: «Beleuchtender Bericht zu den Skizzen der neuen Museumsbauten».

mussten. Noch nie waren sie so prächtig und bedeutend ausgestellt zu sehen. Erst wer zwei Treppen hochgestiegen war, konnte sie jetzt als Höhepunkt aller Sammlungen in hellem Licht bewundern. Selbstverständlich war das nicht. Das verraten Hagenbachs Worte: «Wenn endlich auch die reichen Kunstschatze sich dort aufschliessen, wie mehr tritt uns da vor die Seele, das geeignet ist, zu ernster Betrachtung uns aufzufordern, ja in die Tiefen religiöser Andacht zu überführen. Nicht dem Bilderdienst wollen wir das Wort reden; aber wenn in jener bewegten Zeit 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, so dürfen wir, die Erben und Nachkommen wohl uns freuen, dass manches schöne Kunstwerk vor dem Untergang ist gerettet worden und dass es jetzt eine würdige Stätte gefunden hat. Jenes Bild, das uns das Leiden des Herrn vor Augen führt und das wir von Jugend auf als die Perle unserer Sammlung zu betrachten gewohnt waren, so viele andere Bilder, die uns Begebenheiten aus der heiligen Geschichte vergegenwärtigen, sollen sie uns nicht Heilighümer sein, wenn auch in anderer Weise als sie unsern Vätern waren? Ja sollen wir nicht, was dort im ersten Drang der Umstände entschuldigt werden könnte, dadurch nun wieder gut zu machen suchen, dass wir nun mit zartem Sinne die religiöse Stimmung einer Zeit zu ahnen wissen, die solche Kunstdarstellung hervorbrachte?»

Die Einrichtung der Öffentlichen Kunstsammlung als eine Wiedergutmachung der reformatorischen Bildervernichtung? Hagenbach stand nicht an, auch im Hinblick auf die Werke der Kunst die Bibel zu zitieren: «Alle gute und alle vollkommene Gabe kommt von oben herab von dem Vater des Lichts.»

Karl Rudolf Hagenbach stand auf der Kanzel als Vermittlungstheologe; das Museum sollte das Christentum in Verbindung bringen mit Wissenschaft und Kunst. Heute erstaunt uns dieser Anspruch nur; damals mochte manch einer vielmehr darüber Befremden gespürt haben, dass ein Theologe mit so viel Herz und Begeisterung sich diesem neuen Tempel zuwenden konnte. blieb in Hagenbachs Predigt auch die Bibel die Norm aller christlichen Erkenntnis, so wurden die Sammlungen des Museums neben der Kirche jetzt ein möglicher Ort religiöser Erbauung, eine weitere Erfahrungshilfe von Gottes gütiger Schöpfung, des Transzendenten der Schönheit. In den Sammlungen des Museums wird die Geschichte des christlichen Heilsgedankens sichtbar. Gottes Werk der Natur setzt sich fort in der Menschheitsgeschichte unter der Maxime «*historia magistra vitae*». Im Museum konnte ein Weltgericht sichtbar werden: die verlorene Grösse der Römer wie die





*Abb. 18) Büste K. R. Hagenbachs (1801–1874) von Ferdinand Schlöth.*

Ungerechtigkeit des reformatorischen Bildersturmes. Hagenbachs Predigt liest sich heute wie ein Führer für die christliche Gemeinde zum vorsichtigen Museumsbesuch. Die festliche Predigt im Münster hatte sozusagen noch einmal Überzeugungsarbeit beim Frommen Basel zu leisten.

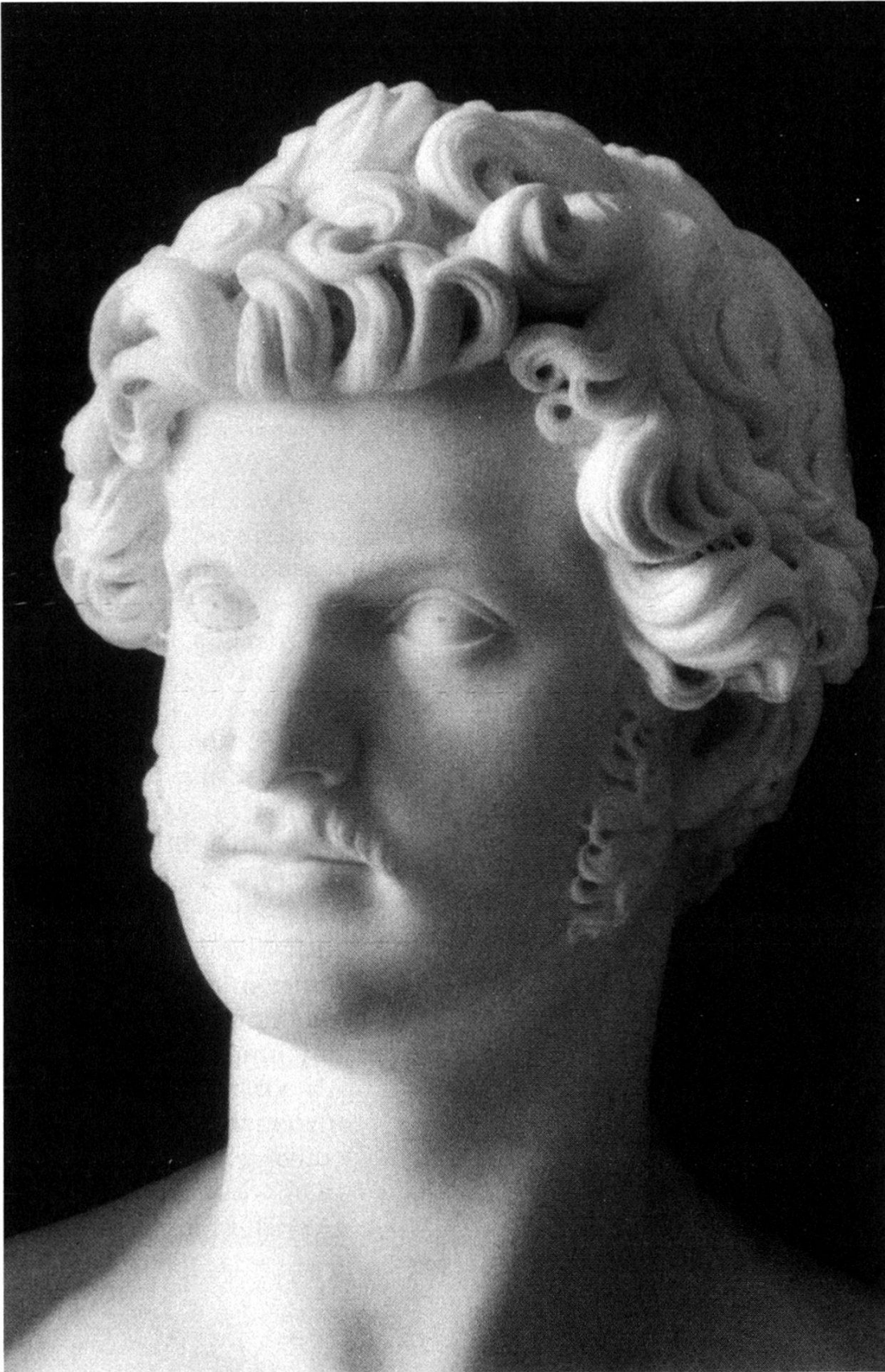
*Melchior Berris Bekenntnis: Kunstpflege – eine bürgerliche Aufgabe*

Nach dem Gottesdienst zog die Festgemeinde zum Museum und versammelte sich hier in der Aula, in der Gelehrten-galerie, dieser gemalten Geschichte des Wissens in Bildnissen. Dieser Raum ist noch heute das Herz des ganzen Gebäudes. Der amtierende Bürgermeister Frey verlieh dem Architekten eine Urkunde, und dieser bedankte sich mit einer Rede, die nur in einem Zeitungsreferat überliefert ist: «Sieben Jahre seien verflossen, seitdem die Baukommission zusammengetreten, um das nun vollendet dastehende Werk zu beginnen. Dieselbe halte jetzt ihre Aufgabe für beendet, und habe darum auch die betreffenden Bauhandwerker entlassen. Das Werk sei durch republikanischen Gemeinsinn entstanden, und seine äussere Erscheinung drücke durch die Abwesenheit von überflüssigem Luxus und fürstlicher Pracht wahren republikanischen Geist aus. Die hohe Regierung möge jetzt diese Zufluchtstätte der Künste und Wissenschaften in ihren Schutz aufnehmen.»<sup>80</sup> Mit seiner kurzen Ansprache deutete er den griechischen Stil seines Museums selbst. Sehr wohl hätte er das Museum auch im gotischen Stil entwerfen können; er wird wohl während seines Aufenthaltes in London im Umgang mit dem befreundeten Architekten Clark erfahren haben, dass zum Beispiel Thomas Rickens und Henry Hutchinson 1829 sowohl einen gotischen wie klassizistischen Entwurf für das Natural History Museum in Cambridge vorgelegt hatten<sup>81</sup>. Mit der Wahl des gotischen Stiles hätte er die Stiltradition des ursprünglichen Baues weiter tradiert.

Es ist an seinen 1837 erschienenen Aufsatz «Nutzen der allgemeinen Bildung für das Schöne der Formen» zu erinnern; dort stellte er seinen Zeitgenossen die Griechen als Vorbild hin; damals nämlich sei das Volk «mündig» im Kunsturteil gewesen und habe schon «ein reifes Urteil» erlangt. Und schon damals hatte er seine schweizerischen Leser darauf hingewiesen, dass im Auslande ein ähnlicher

<sup>80</sup> Allgemeines Intelligenzblatt der Stadt Basel, 5. Jg., Nr. 281 vom 27. November 1849.

<sup>81</sup> Carla Yanni: *Nature's Museums. Victorian science and the architecture of display*, London 1999, S. 7f.



*Abb. 19) Büste Melchior Berris (1801–1854) von Heinrich Imhof.*

Stand wie in der Antike erreicht sei. Seine Fassade im griechischen Stile sollte das griechische Vorbild jeder künstlerischen Volksbildung in Erinnerung rufen. Auch der Wanddekoration im pompejanischen Stile, mit der er seinen Bau schmückte, kam diese Aufgabe zu. In seinem Aufsatz hatte er geschrieben: «Als ich in dem ausgegrabenen Pompeji mit meinem Freunde B. herumging, kam ich auf den Gedanken, einen Vergleich zwischen dieser, nun bald 1800 Jahre verschütteten und zum Theil wieder ausgegrabenen Stadt, mit unsern Schweizerstädten anzustellen.» Zu nichts Geringerem sollte dieser Vergleich bewegen, als dass die Städte seines Landes die Kunst so sehr fördern mögen, bis dass sie zu Pilgerstätten der Künstler würden wie Pompeji. «Soyons de notre temps» hatte ihm sein Lehrer Charles-Pierre Gourlier geschrieben, im griechischen Stile, nicht im mittelalterlichen solle man bauen, darin stimmte er seinem Schüler bei, als er bei seinem Aufenthalt in Basel 1846 erfuhr, in welchem Stil Berri das neue Museum bauen wollte<sup>82</sup>. Auch der Ankauf von Trippels Hercul, dessen jetzt im zweiten Stock des Museums der Besucher der Gemäldegalerie ansichtig wurde, war schon ein Zeugnis dafür, dass die Schweizer, wie der Schaffhauser Historiker Johannes von Müller der Überzeugung war<sup>83</sup>, sich als die neuen Griechen sahen und wie diese für die Freiheit kämpfen wollten.

Nach seiner kurzen Ansprache übergab Melchior Berri die Schlüssel dem Amtsbürgermeister Felix Sarasin. Dieser hat seine Rede aufgezeichnet in seinem Tagebuch zu seinem öffentlichen Wirken<sup>84</sup>. Sie ist von offizieller, etwas unpersönlicher Art. Daraus seien wenigstens seine an den Architekten gerichteten Worte zitiert, besass er doch ein ausgezeichnetes künstlerisches Urteil: «In edlen grossartigen Verhältnissen, in reichem zierlichem Schmucke, mit bewährter Zweckmässigkeit steht das Gebäude da, zu dem Sie mit so sicherem und erprobtem Kunstsinn die Pläne entworfen, dessen Ausführung Sie mit so vieler Hingebung während 6 Jahren Ihre Kräfte gewidmet haben. Wer unter uns wird nicht bezeugen, dass das Werk den Meister lobe; wer unter uns freut sich nicht der glücklichen Stunde, in der Ihnen Gelegenheit geboten werden konnte, Ihren Namen an ein so würdiges Denkmal in unserer Vaterstadt zu knüpfen.»<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Gourlier an Berri, 9. November 1846, PA 201.N.2.i.

<sup>83</sup> Werner Rihm: Das Bildungserlebnis der Antike bei Johannes von Müller, Stuttgart 1959 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 74).

<sup>84</sup> PA 212.L.21.110–114.

<sup>85</sup> Sarasin in seinem Tagebuch des öffentlichen Wirkens. PA 212.L.21.210–214, (irrtümlich 110–114).



*Franz Dorotheus Gerlachs Lob auf den Neuhumanismus*

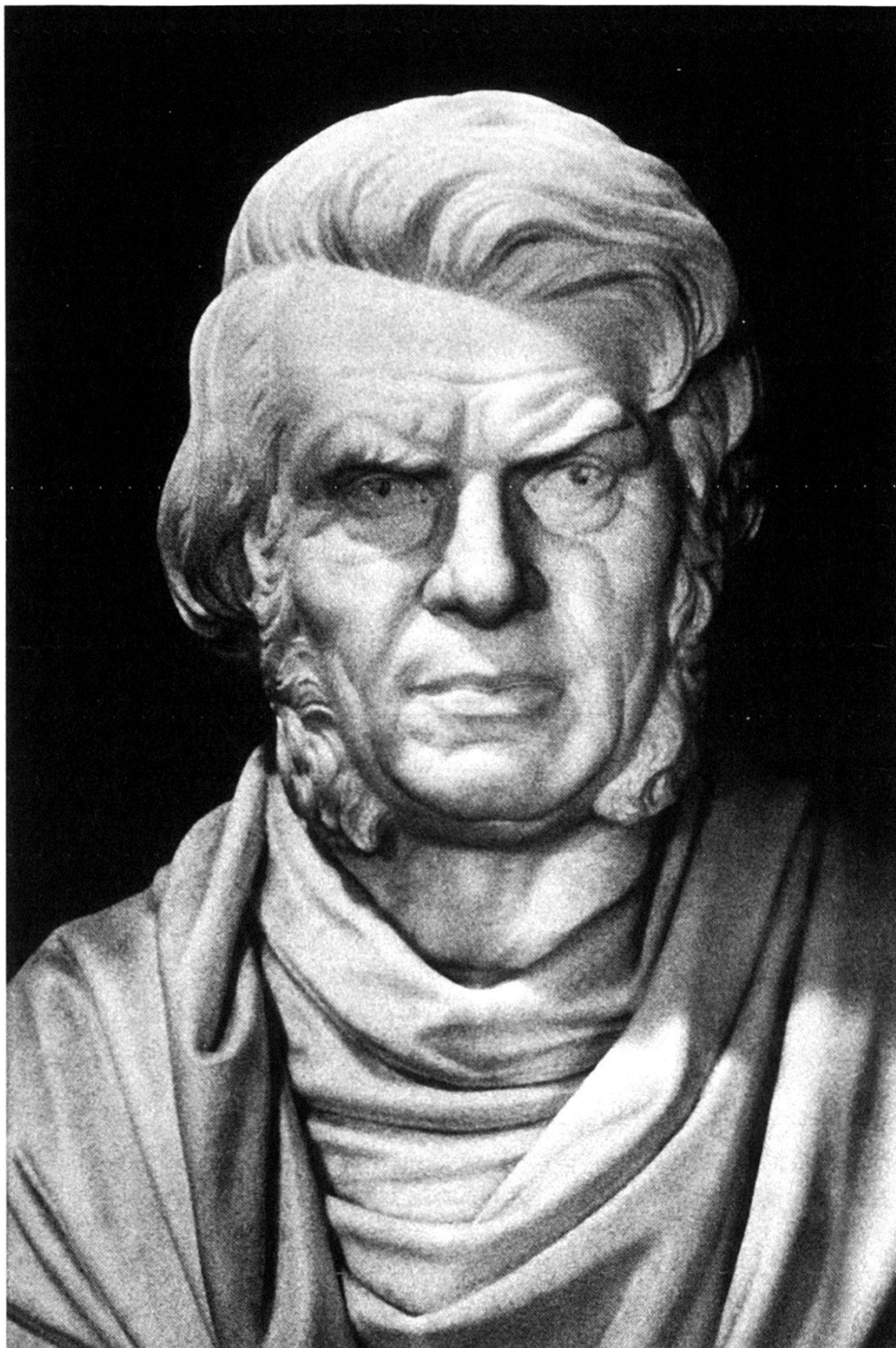
Die eigentliche Festrede hielt Dorotheus Gerlach, Professor der Altphilologie und Oberbibliothekar<sup>86</sup>. War es Karl Rudolf Hagenbachs Aufgabe gewesen, das neue Gebäude mit religiöser und theologischer Begründung in das städtische Bewusstsein einzuführen, so wollte Dorotheus Gerlach als Vertreter des Neuhumanismus die moralische Verpflichtung des Bürgertums zur Pflege von Wissenschaft und Sammlungen bewusst machen. Er führte seine Zuhörer bis in die Antike zurück, nach Alexandrien und seiner Bibliothek, und erinnerte an die Basler Sammler, um seine Rede mit der Bemerkung zu schliessen: In Basel sei die Idee des Museums alt, neu sei nur das Gebäude<sup>87</sup>. Gerlach konnte zuweilen etwas grob werden und verzichtete selbst in dieser festlichen Stunde nicht auf Polemik gegen jene Kräfte aus dem Kaufmannsstande, denen nur gerade der materielle Erwerb Lebensziel sei und die für Museum und Hochschule wenig Sinn aufzubringen vermögen. Auch zu den Frommen unter seinen Zuhörern wandte er sich, als er die Errichtung von Häusern für gute Werke lobte, aber unverhohlen beifügte, dass ein öffentliches Wohlwollen wie die Errichtung eines Museums «noch höher anzuschlagen sei als die blosse Wohltätigkeit, da man nicht so unmittelbar durch das Gemüth dazu aufgefordert werde.» Wie schon Hagenbach sah er in diesem Museum ein Monument, das von der Unruhe, vom Beben der Zeit nicht erschüttert werde. Seit der Ausschreibung und seit der Grundsteinlegung war der Staat Basel beinahe in den Sonderbundskrieg verwickelt worden. Dass die Stadt sich neutral verhalten hatte, darauf nahm Gerlach Bezug, als er zum Schluss ausrief, Hellas sei im Krieg verblutet, Alexandrien aber eine Stätte der Wissenschaft geblieben. Dem Oberbibliothekar war das Museum verständlicherweise vor allem ein Ort philologischer Gelehrsamkeit.

Daraufhin verteilte sich die Festgemeinde in die Räume des Museums: im Erdgeschoss in die Säle mit den physikalischen Instrumenten, in die Hörsäle und in das chemische Laboratorium; im ersten Stock in die naturhistorischen Sammlungen der Säugetiere, der Vögel, Reptilien und Insekten, der Eier und Versteinerungen,

<sup>86</sup> Diese Rede findet sich leider in Gerlachs Nachlass in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek nicht; eine Zusammenfassung im Intelligenzblatt der Stadt Basel. Zu Gerlach siehe His (wie Anm. 11), S. 51–57.

<sup>87</sup> Paula Young Lee: The Musaeum of Alexandria and the formation of the Muséum in eighteenth-century France, in: The Art Bulletin 79 (1999), S. 85–412.





*Abb. 20) Büste Franz Dorotheus Gerlachs (1793–1876) von Ferdinand Schlöth.*

und im zweiten Geschoss neben dem noch nicht vollendeten Antikensaal vorbei in den Vorsaal der Gemäldegalerie mit der reichen Sammlung von Handzeichnungen und schliesslich in die Gemäldegalerie selbst, an die sich links und rechts die Räume mit den Antiquitäten aus Kaiseraugst und mit den mexikanischen Altertümern anschlossen.

### *Patriotismus beim Festessen*

Nach der Besichtigung traf man sich auf zwei Uhr zum festlichen Essen im Casino; dort wurden wie üblich Reden gehalten und Trinksprüche in gereimter Form ausgebracht. Auf leichte, heitere Art wurde das Museum ins baslerische Leben eingeordnet. Wilhelm Wackernagel verglich es mit der Arche Noah: dreistöckig, wie sie gewesen sei, nämlich je ein Boden für Nahrung (auf das Museum bezogen: *nutrimentum spiritus*), Tiere und Menschen und zuoberst Fenster, sei sie Vorbild für das Haus an der Augustinergasse gewesen<sup>88</sup>. Wackernagel fügte also zur gängigen Metapher «Tempel» für Museen diejenige der Arche hinzu und verglich den Architekten Berri mit niemandem geringerem als Noah.

Die Feier und das prächtige Museum wurden auch zum Anlass genommen, die freundeidgenössische Beziehung Basels zur Schweiz zu beschwören, obwohl man 1846 bei der Gestaltung des Frieses bewusst auf helvetische Embleme verzichtet hatte: Bürgermeister Felix Sarasin betonte, dass man dieser Verbindung «Friede, Freiheit und Selbständigkeit» verdanke<sup>89</sup>, und Altbürgermeister Hess aus Zürich brachte im Namen der Schweizerischen Künstlergesellschaft in eidgenössischem Pathos einen Toast aus: «Hoch Basels Bürgersinn und Einigkeit und Treu.»<sup>90</sup> Basels eigenwillige, auch durch die kirchliche Orthodoxie bestimmte politische Position ironisierte Abraham Emanuel Fröhlich aus Aarau, Theologe, aber tätig als Rektor der Bezirksschule, und dank seiner 1844 erschienenen «Psalmen und geistlichen Lieder» Ehrendoktor der Basler Universität. Auf seine Frage: «Doch warum Ihr das neue Haus / Nicht bautet, dass zum Land hinaus / Es schauet, und hinab zum Rhein?» gab er die Antwort gerade selbst: «Weil vor des Münsters Heiligthum

<sup>88</sup> Wackernagels Gedicht abgedruckt im Intelligenzblatt der Stadt Basel, 5. Jg., Nr. 281, 27. November 1849.

<sup>89</sup> Die Rede in seinem Tagebuch des öffentlichen Wirkens, PA 212.I.21.216–218.

<sup>90</sup> Bürgermeister Hess war als Vertreter des Schweizerischen Kunstvereins bestens mit Felix Sarasin bekannt; seine Korrespondenz PA 212.L.17.8. Bd. VIII.

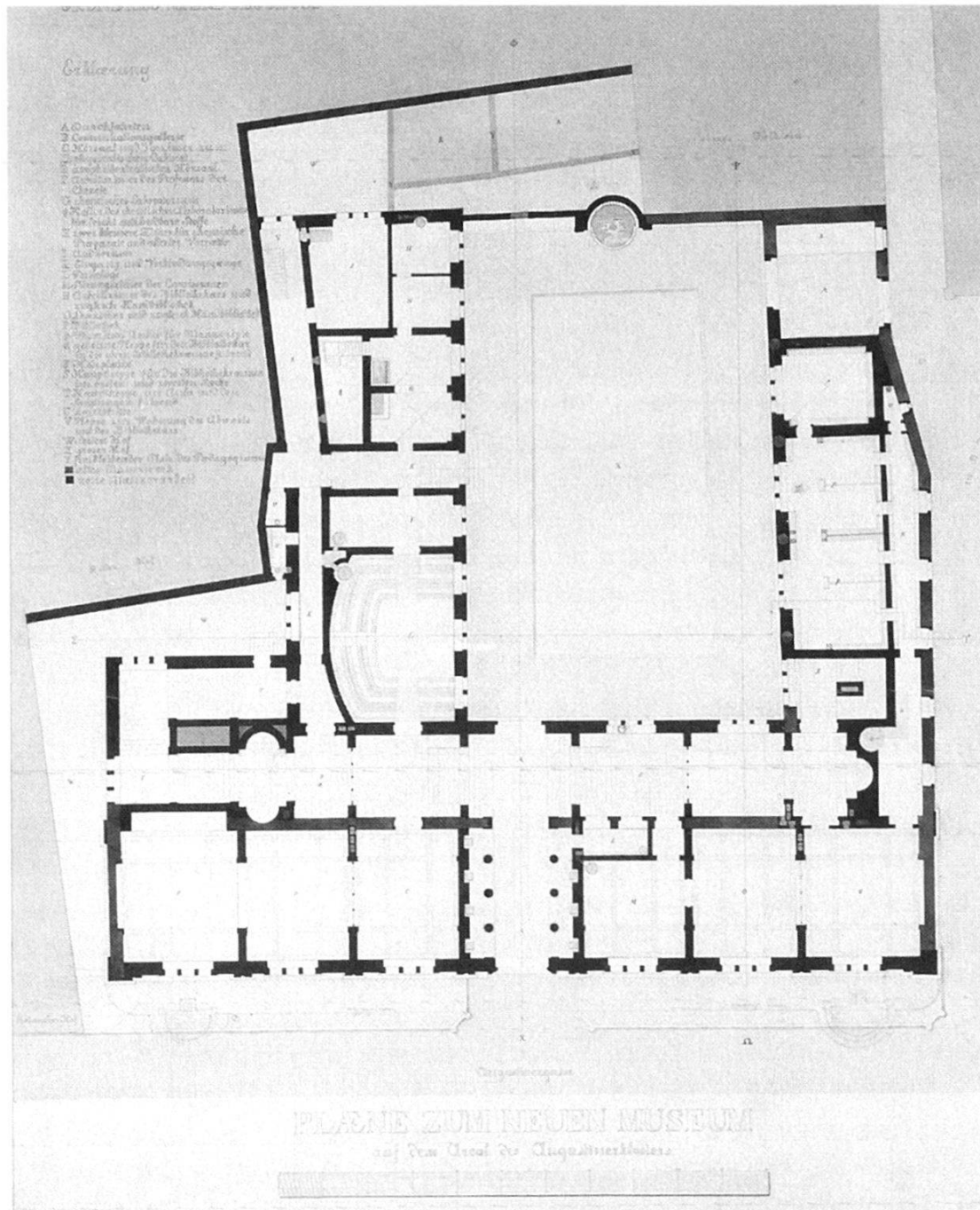


Abb. 21) Museum an der Augustinergasse, Erdgeschoss. F6.1. Nr. 2.

/ Und seinem hehren Dom und Chor / Nichts Andres sich soll drängen vor.» Er wusste, dass den Orthodoxen das neue Haus ein «Götzentempel» war, und beschwor gegen ihren alleinigen Anspruch, gute Werke zu tun, dass «auch gut ist immerdar / Und Gott entstammt, was schön und wahr». Dass das Fromme Basel mit dem neuen Bau seine Mühe habe, dieser nicht in die fromme Topographie der Stadt passen würde, das stand auch ausserhalb Basels zu vermuten!

An die Auseinandersetzung zwischen Universität und Gewerbe- und Geschäftsleuten erinnerte das Gedicht, das Balthasar Reber vortrug. Er sprach im Namen der zahlreichen Subskribenten: «Ja mir gefällt dies Haus! / Ich mag doch nicht allein im Kaufhaus leben, / Nein, auch von Kunst und Wissenschaft umgeben, / Die vom Comptoir = Buch mir das Herz erheben!» Reber war nicht Mitglied des Kaufmannsstandes, sondern Historiker, zuerst Lehrer und später Professor; aber an diesem Festessen warb er um die Gunst aller, auch jener, welche gegen ein bloss universitäres Bildungsgebäude skeptisch waren, und interpretierte den Fries: «Nun sagt mir, sieht nicht unser Basel aus / Als jauchze sie. [...] Merkur hat zwar geschwiegen; / Doch dass die Wissenschaft, die ideale, / Rechts wird gekrönt und Links erst die reale, / Missfällt ihm und er wünscht es umgekehrt; / Allein für jetzt hat's Basel so begehrt, / Sie hält am Alten und den Alten fest, / Bis hieren auch der Dampf der Neuzeit bläst.» Auf humoristische Art versuchte er noch einmal zu vermitteln: Wie nötig das war, wie weit der Graben noch war, wird sich schon in der Presse des nächsten Tages zeigen.

Die verschiedenen Eröffnungsreden wollten das neue Haus in die Vorstellungswelten der verschiedenen Basler Bürger integrieren und äusserten verschiedenste Erwartungen. Sie werden erfüllt werden: Die Kunstsammlung wird mit Werken der Kunst das Bild der Schweiz prägen, Vertreter werden geehrt werden, und selbst die religiöse Bildende Kunst des protestantischen Basel wird von Werken der Kunstsammlung inspiriert werden.

### *Künstlerische Würdigung des Baues*

Es fällt auf, dass keiner der Redner das Museum architekturästhetisch würdigte. Ein eigentlicher Architekturdiskurs, wie er heute gepflegt werden kann und wie er beim Bau des Kunstmuseums am St. Alban-Graben in den dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts die Basler Presse recht eigentlich beherrscht hat<sup>91</sup>, existierte damals noch nicht. Jacob Burckhardt hatte erst einige Jahre zuvor als erster an der Universität Basel Vorlesungen zur Architekturgeschichte zu halten begonnen, und auch in Ehrenbergs Zeitschrift für das Bauwesen fanden sich kaum architekturästhetische, sondern vornehmlich tech-

<sup>91</sup> Nikolaus Meier: Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906–1932, Basel 1986.



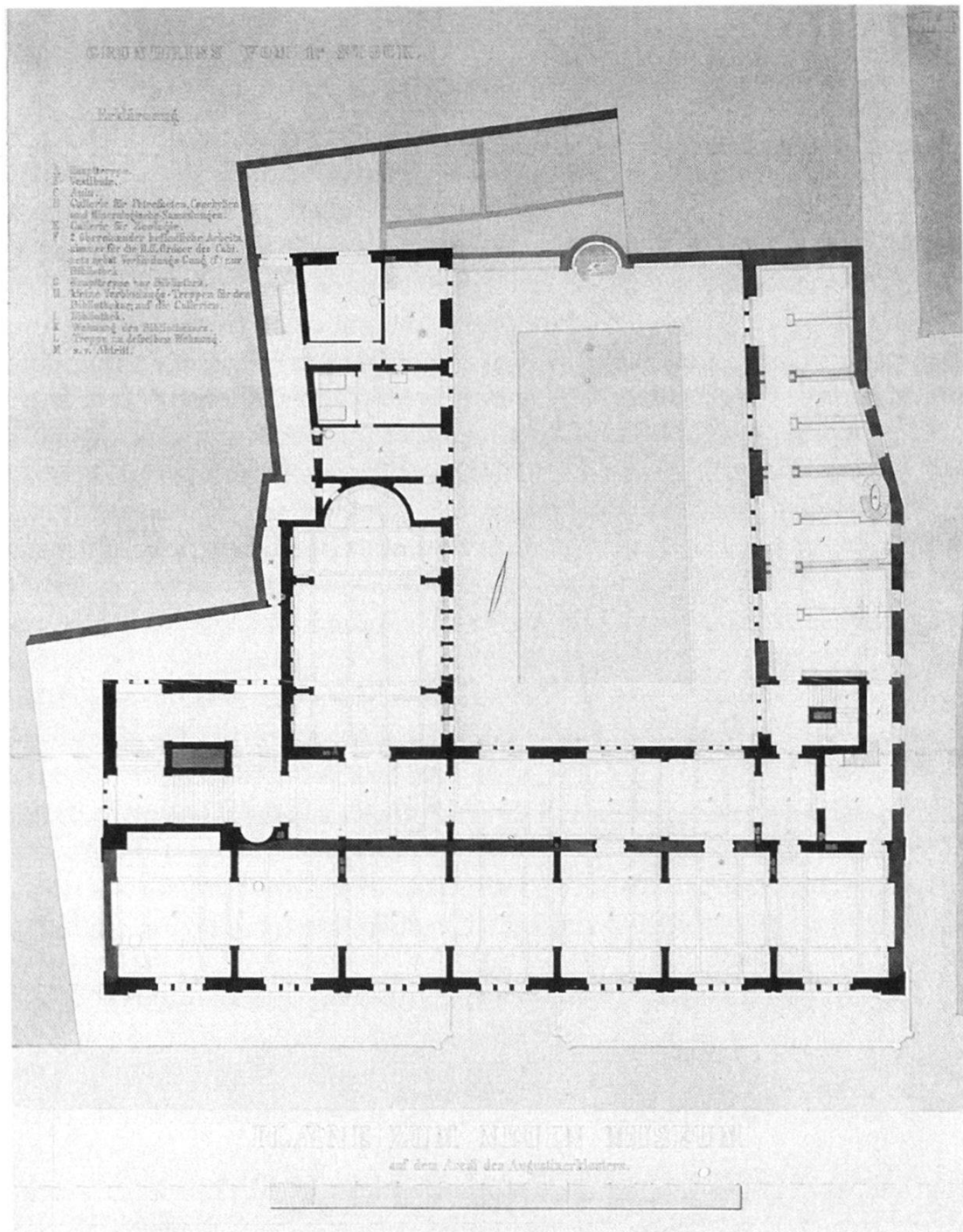


Abb. 22) Museum an der Augustinergasse, 1. Obergeschoss. F6.1. Nr. 4.

nische Aufsätze. Im Kunstblatt wurde der Neubau nicht besprochen. 1844 hatte Jacob Burckhardt unter dem Titel «Mittheilungen aus Basel» auf den «sehr gelungenen Entwurf» Berris hingewiesen<sup>92</sup>; nach der Eröffnung fehlte der Stadt jemand, der über den städtischen Neubau berichtet hätte. Förster versprach Berri, sein Museum in

<sup>92</sup> Kunstblatt, Bd. 25, 1844, S. 151.



der Allgemeinen Zeitschrift für das Bauwesen zu besprechen; eine Besprechung erschien jedoch nie.

Wie der Bau gesehen und beurteilt wurde, das können wir aber etwa aus dem Briefe entnehmen, den F. Geier aus Mainz, Mitglied der Jury, dem Architekten geschrieben hat. Er gratulierte ihm zuerst zum Dokortitel mit dem heiteren Kommentar, alle Architekten seien schon «längst doctores der Kümmeris, der Ärgers und der Sorge, ehe man ihnen gelegentlich summa cum laude den Hut aufsetzt.» Und er fuhr weiter: «Ich halte den Museumsbau für ein gelungenes Werk, vortrefflich in der Disposition und räumlichen Anordnung, in der formellen Behandlung nicht frei von manchem individuellem Beigeschmack, der weniger allgemeine Geltung erwerben wird; nicht frei von einer gewissen Ausdrucksweise, die sich nicht mit dem klassischen Geiste vereinigen lässt, dem das Ganze doch nahe gebracht werden sollte!» Das sei kein Tadel, sondern «ein Ausspruch meines Gefühls, das dir wahr entgegenkömmt. Es ist sehr schwer, das Griechische ganz rein aufzufassen, und es gehört sozusagen ein besonderer Sinn dafür. Übrigens wird so frei es nicht jeder nehmen und du darfst daher, trotz meiner Bemerkung immerhin stolz auf dein Werk sein.»<sup>93</sup>

Es war bezeichnenderweise eine Kritik an Berris Bau und nicht eine positive Würdigung, die eine ausführliche schriftliche Form gefunden hat in einem anonymen Flugblatt: «Baseler Museums = Eindrücke von einem Baseler». In 279 Versen spottete der Anonymus gegen Berris pompejanische Ausmalung des Museums und warf dem Architekten vor, sich nicht die Dekorationsformen von Raffaels Stanzen zum Vorbild gewählt zu haben.

### *Des Museums Bedeutung für die Schweiz*

Herausragend unter den rhetorischen Glanzstücken, die die Basler Presse teilweise ausführlich wiedergab, war Schönbeins Dankesrede. Wenn es sich auch um einen Toast am Mittagstisch handelte und Schönbein sich, wenn er die Bereitwilligkeit, die Sorgfalt und die Aufmerksamkeit, mit welcher der Staat, aber auch Einzelne das nicht kleine Opfer gebracht haben, lobte, an gewohnte Formulierungen hielt: «das eifrige Bemühen in jeder Beziehung auf der Höhe der Zeit zu bleiben und den Bedürfnissen zu genügen», so drückte er doch eine wichtige Idee aus: Basel brauche den Vergleich nicht zu

<sup>93</sup>F. Geier, 30. XI. 1849; PA 201.N.2.h.



*Abb. 23) Museum an der Augustinergasse, Zoologische Sammlung.*

scheuen in dem, was es für die geistigen und materiellen Interessen tue. «Es gewinnt unter uns die Überzeugung immer mehr Raum, dass es Basels besondere Aufgabe sei, in der Schweiz eine Stellung einzunehmen geistig bedeutender als die bisherige war; durch freie Bildung, freie Intelligenz, durch thatkräftige Förderung der höchsten Interessen der Zivilisation auf das gesamte Vaterland einen wohlthätigen und heilsamen Einfluss auszuüben und ihm ein nachahmungswürdiges Beispiel zu stellen.»

Bedeutsam, dass gerade Schönbein die vorbildliche Rolle Basels für die Eidgenossenschaft herauskehrt. Er gehörte während der Dreissiger Wirren und der Kantonstrennung wie De Wette und

Alexandre Vinet zu jenen Ausländern, welche sich damals den Interessen der Stadt verbanden, als diese von der Eidgenossenschaft isoliert wurde. Jetzt wollte er die kulturelle Vorbildhaftigkeit der Stadt für die Eidgenossenschaft fördern.

Wie nahm man den Museumsbau in der Schweiz wahr? Die Neue Zürcher Zeitung berichtet zuerst kurz und bündig: «Den 26. fand die Einweihung des Museums statt»<sup>94</sup>. Und liess am 29. November eine Zusammenfassung der Festlichkeiten erscheinen<sup>95</sup>.

Weiter herum bekannt machte das Museum eine Reproduktion des Museumsfrieses, wozu Wilhelm Wackernagel einen interpretierenden Text befügte<sup>96</sup>. Dieser wurde wieder abgedruckt in Theodor Streubers Buch «Die Stadt Basel historisch-topographisch beschrieben». Die xylographische Anstalt von Lips und Spalinger in Schaffhausen war bald nach der Eröffnung des Museums an Streuber herantreten mit der Bitte, eine Geschichte und Beschreibung der Stadt in ihrem Verlage erscheinen zu lassen<sup>97</sup>. Er übernahm diese Aufgabe, weil er vor allem für die Fremden «ein Bild des gegenwärtigen Basels nach Aussen und Innen entwerfen» und damit dem Ziel dienen wollte, «die so häufig in übelm Lichte dargestellte Stadt Basel im Innern und Auslande nach ihrem Wesen erscheinen zu lassen, dem zufolge sie sich den übrigen Schweizerstädten mit Ehren anreihet!» In diesem fast vierhundert Seiten umfassenden Buch kommt dem Museum, und vor allem der Kunstsammlung, die als bedeutendste der Schweiz gepriesen wird, eine besondere Bedeutung zu, und auch seine Fassade wird abgebildet.

<sup>94</sup> Neue Zürcher Zeitung, 28. November 1849, S. 1452.

<sup>95</sup> «Bei der Einweihungsfeier des Museums, das der Dichter Wackernagel sehr geistreich mit der Arche Noah verglich, das geistige Leben durch Sündfluth rettend, wurde dem Erbauer des Hauses, dem Architekten Melchior Berri, der Dokortitel von der Universität übermacht. Das Intelligenzblatt bringt mehrere Reimtoaste, so neben demjenigen des Hrn. Wackernagel diejenigen der HH. Reber und Fröhlich, die sehr schön den Gedanken ausführen, dass man «nicht allein im Rathaus leben» aber «auch nicht blosse leere Häuser bauen müsse.» Das Fest muss, nach allen Berichten, Basels würdig gewesen sein. Neue Zürcher Zeitung, 29. November 1849, S. 1456.

<sup>96</sup> «Umriß des Basreliefs am Museum zu Basel ausgeführt durch J.J. Oechslin, Bildhauer in Schaffhausen, auf Stein gezeichnet von J. Veithardt mit erläuterndem Text von Wilhelm Wackernagel», Schaffhausen [1850]. – Es bleibt unklar, ob Wilhelm Wackernagel Mitglied der Bas-Reliefs-Commission war; jedenfalls erwähnen ihn weder Melchior Berri noch Ludwig August Burckhardt in ihren Schreiben, welche den Museumsfries betreffen. Ist Wackernagels Interpretation eine Deutung ex post?

<sup>97</sup> Die Stadt Basel historisch-topographisch beschrieben von Theodor Streuber, herausgegeben von der xylographischen Anstalt v. Lips und Spalinger, Basel: Neukirch'schen Buchhandlung (H.Georg), [1854].

## V

*Wissen und Geselligkeit: der Museumsverein*

Die Rekonstruktion sozialer Konstellationen und der damit verbundenen Einstellungen zum kulturellen Geschehen hat deutlich gemacht, dass all die verschiedenen Reden Versuche waren, das Museum in das städtische Selbstbewusstsein zu integrieren. Es hatte einen Ort zu finden zwischen Kirche, Bildungsbauten – von der Universität bis zum Schulhaus –, Spital und Regierungsgebäuden, aber auch in den Vorstellungen und im Wertgefüge der städtischen Bewohner und nicht zuletzt der Regierung und damit auch im Finanzhaushalt.

Die Eröffnungsfeierlichkeiten hatten ein journalistisches Nachspiel, das noch einmal die Spaltung in der Basler Bürgerschaft deutlich werden liess: Auch die National-Zeitung berichtete über die Einweihung des Museums, Anlass waren ihr aber nicht die Gründungsfeierlichkeiten, sondern der von Schönbein in seiner Tischrede propagierte Museumsverein. Schon am 2. November, noch vor der Eröffnung, lag ein «Aufruf zur Gründung eines Allgemeinen Museumsvereines», unterschrieben von fünfzig Personen, in der Lesegesellschaft auf<sup>98</sup>. Aber erst dank Schönbeins Tischrede scheint die National-Zeitung davon Kenntnis genommen zu haben. Dem Journalisten war der Museumsverein besonders erwähnenswert, weil er alle Bürger zur Mitwirkung einlade und deshalb geeignet sei, das Museum als eine allgemeine Bildungsanstalt zu propagieren. Er lobte Felix Sarasin, da er eine allgemeine Zugänglichkeit der Anstalt gefordert habe. Um so schärfer fiel seine Kritik an Dorotheus Gerlach und dessen Rede aus, an seinem veralteten Begriff der Humanität. Mit der einer Polemik eigenen Direktheit, ja Geschmacklosigkeit hoffte man, dass das Festessen ein Leichenschmaus auf den dem Mittelalter noch verhafteten Wissenschaftsdünkel der Universität gewesen sei und zugleich ein Auferstehungsmahl für einen neuen Bildungsbegriff. Wie war's wohl den Gegnern der Universität zumute, als sie während der feierlichen Eröffnung des Museums inmitten der Professorenbildnisse sassen?

Der Referent erinnerte vor allem an den von der Basler Zeitung nur kurz apostrophierten Trinkspruch von August Staehelin-Vischer, der einmal mehr auf die «Nothwendigkeit einer Umgestal-

<sup>98</sup> André Salvisberg: 150 Jahre Freiwilliger Museumsverein Basel, Basel 2000. Ich danke Herrn André Salvisberg für die Einsicht in sein Manuskript, das ausführlicher als die gedruckte Fassung ist.



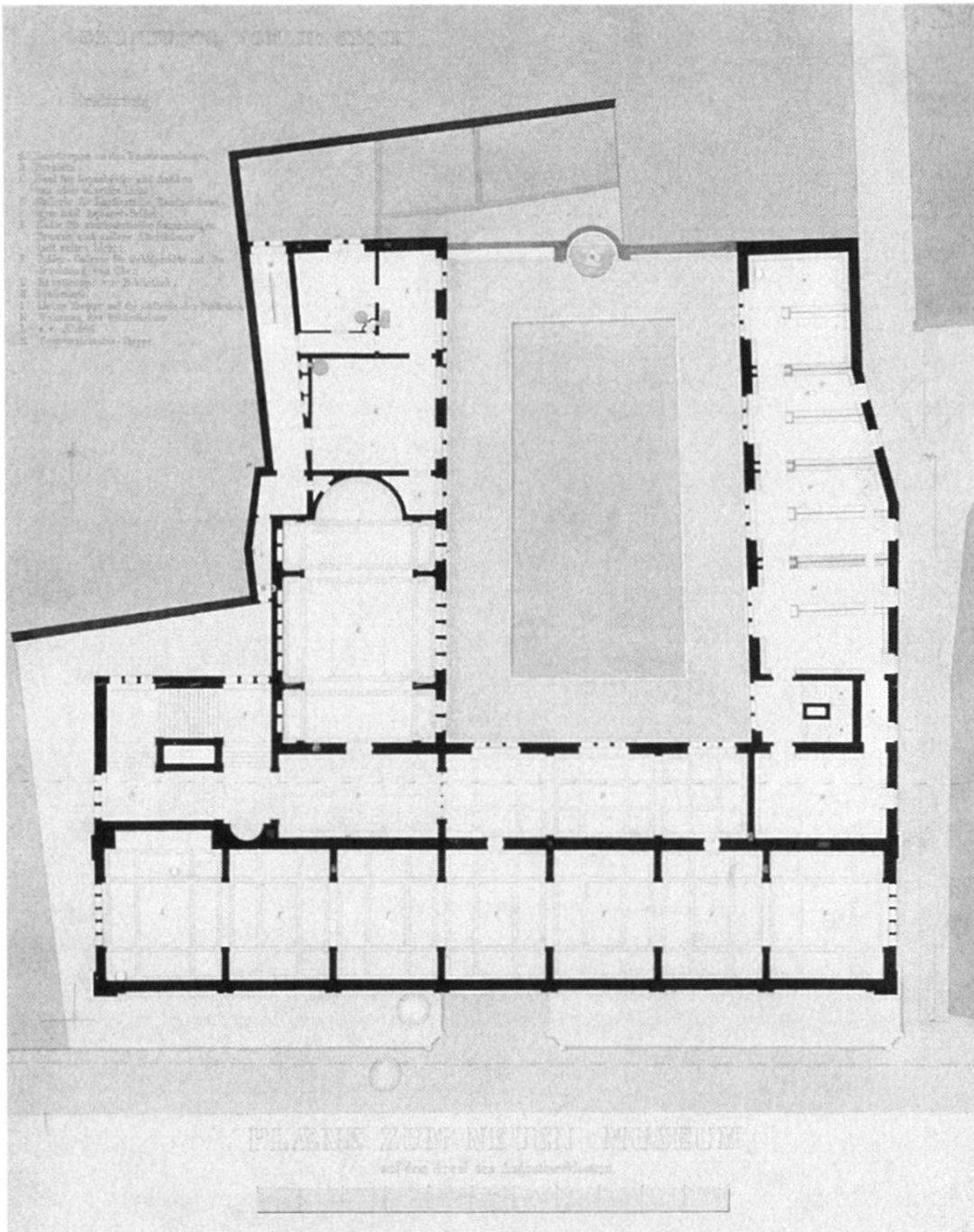


Abb. 24) Museum an der Augustinergasse, 2. Obergeschoss. F6.1. Nr. 5.

tung der wissenschaftlichen Anstalten in Basel und vermehrte Berücksichtigung der Gewerbeinteressen» hingedeutet hatte. Staehelin war offensichtlich sein Mann: Er hatte 1831 an der École polytechnique in Paris studiert und dort das moderne französische Bildungswesen kennengelernt. Er war ein typischer Vertreter der wirtschaftlichen Förderung der Stadt und zählte mit Fürstenberger



und Achilles Bischoff zum Juste milieu. Er war es, der 1847 mit einer Schrift «Die Handwerksverhältnisse in Basel» eine Gewerbeschule, die dann 1852 eröffnet wurde, gefordert und mit seiner Kritik an der Universität nicht zurückgehalten hatte. Verdienste um die Stadt erwarb er mit seiner Verkehrspolitik. Staehelin war Mitglied des Kunstvereins wie der Naturforschenden Gesellschaft gewesen, hatte einen Beitrag zum Bau des Museums geleistet und den Aufruf zur Gründung des Museumsvereins unterschrieben. Auf seine Autorität stützte sich die National-Zeitung, als sie in ihrem Festbericht die Universität als «eine kümmerliche Pflanzstätte», als eine «mittelalterliche zerfallene Burg des Konservativismus in Wissenschaft und Leben» verspottete und dafür ihre ganze Hoffnung auf die neue Bildungsinstitution Museum und den Verein setzte. Der giftige Rezensent der National-Zeitung wollte deshalb den von Schönbein angeregten Freiwilligen Museumsverein sehr wohl unterstützen, denn er hielt die Förderung von Kunst und Wissenschaft für eine schöne Aufgabe des Gemeinsinnes, und er formulierte kurz und bündig: «Volksbildung ist Volksbefreiung.» Auch im Leben der Kultur sollten alle Bürger von gleichem Rechte sein. Der Schreiber verlangte also eine Erweiterung der obrigkeitlichen zur bürgerlichen Öffentlichkeit; all jene, die durch die Teilnahme an der Subskription ihr Interesse am neuen Netzwerk der Anschauung und des Wissens bekundet hatten, sollten in die öffentliche Kommunikation einbezogen werden. Auch in Basel sollte als ein Projekt der Moderne Schritt für Schritt eine Wissensgesellschaft entstehen, verbunden mit der Hoffnung auf sozialen und humanen Fortschritt. Nach Auffassung dieser Leute bildete die Aula mit der Professorengalerie nicht zu Recht das Zentrum des neuen Hauses! Ihnen war das Museum keine Stätte der Universität! Der Fries sprach ihr eine andere Funktion im städtischen Bildungs- und Kulturleben zu. Der Museumsverein entspricht den Forderungen der Theorien Condorcets; seine Museumstheorien waren bestimmt durch die Erfahrungen des Handels: Man fürchtete die Monopolisierung und sorgte sich um ungehinderte Verteilung des Wissens. Daher die Forderung von Vermittlung, damit das Wissen zirkuliere wie die Waren auch und kein Monopol irgendeiner Gruppierung werde<sup>99</sup>.

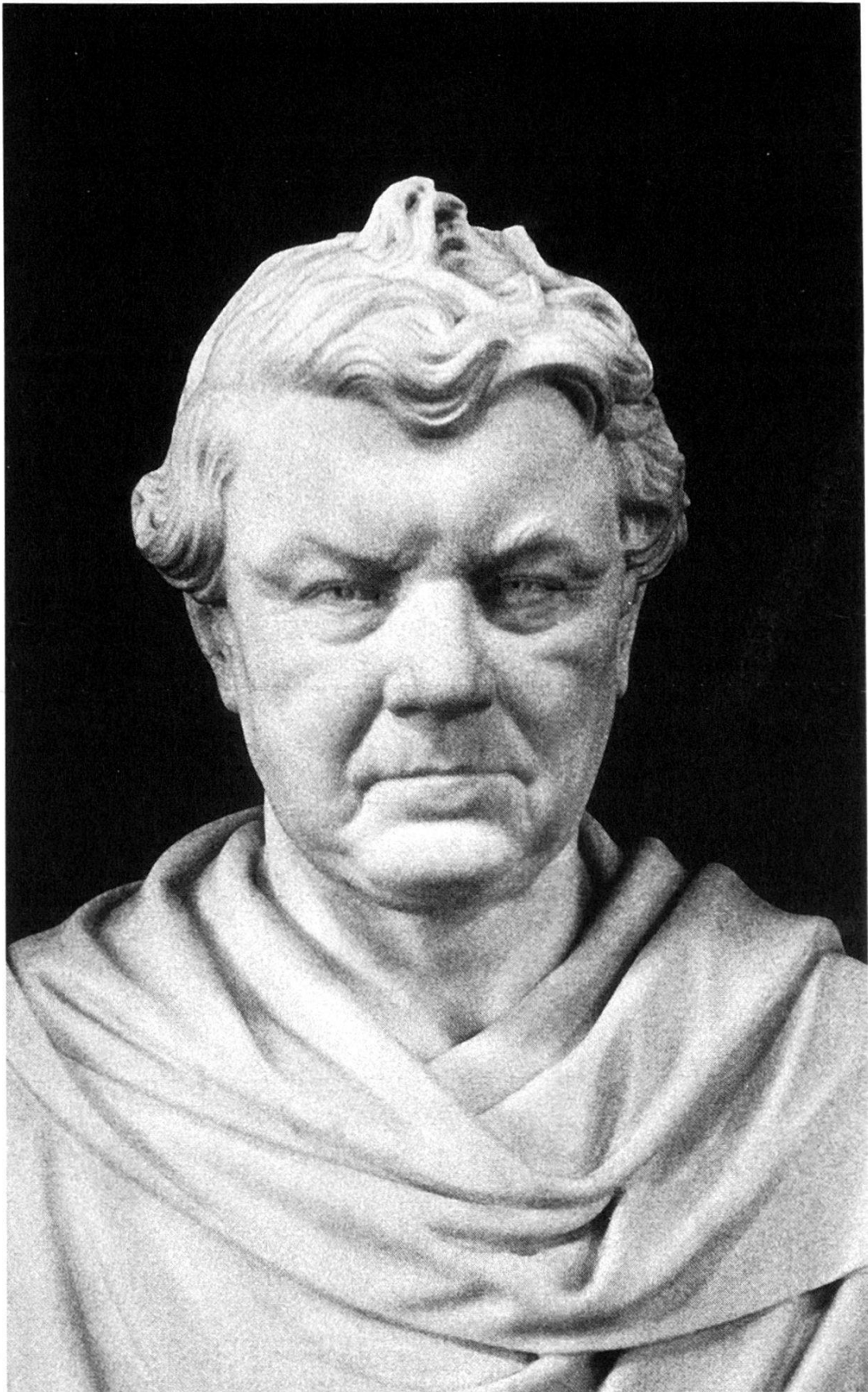
<sup>99</sup> Schönbein war mit den französischen Forschern bestens verbunden und wurde zum korrespondierenden Mitglied des Institut de France, siehe Peter Nolte: Ein Leben für die Chemie. 200 Jahre Christian Friedrich Schönbein. 1799–1999, Metzingen 1999, S. 299, Anm. 108 (Sonderreihe A der Metzinger Heimatblätter, Band 5).

Die konstituierende Versammlung des Museumsvereins fand am 11. Februar 1850 statt, Schönbein hielt die Eröffnungsrede<sup>100</sup>. Der Verein verfolgte ein doppeltes Ziel: Er wollte die naturwissenschaftlichen Sammlungen, die Bibliothek und auch die Kunstsammlung fördern, denn diese Sammlungen verfügten nur über bescheidene Mittel: die naturgeschichtlichen Sammlungen über einen staatlichen Kredit von Fr. 800.–, die übrigen waren ganz auf freiwillige Zuwendungen angewiesen. Deshalb half der Verein als erstes der Galerie, Ludwig Burckhardts Gemälde «Eichwald» zu erwerben. 1852 half er, die Skulpturensammlung recht eigentlich zu begründen, als er auf Antrag Wilhelm Vischer-Bilfingers in München und Paris 32 Gipsabgüsse antiker Plastiken für die noch nicht reich ausgestattete Sammlung der Antiken im zweiten Stock erwarb.

Der Verein hatte aber auch zum Ziel, durch Vorträge die Institution des Museums zu propagieren. Freilich: die Hoffnungen Schönbeins schienen sich nicht erfüllen zu wollen. In seiner Rede führte er aus: «Durch die werktätige Teilnahme an diesem Unternehmen haben Hunderte unserer Mitbürger deutlich genug die Wünschbarkeit und Notwendigkeit der Begründung einer solchen Anstalt ausgesprochen, und dieselben Männer, die dies getan, die werden gewiss es ernstlich auch wollen, dass sie die Zwecke möglichst vollständig erreicht, wofür sie errichtet wurde und die volle Wirksamkeit und Gemeinnützigkeit gewinnt, deren sie fähig ist und welche wir von ihr erwarten.»<sup>101</sup> Indessen, 1850 traten 273 Mitglieder bei, also etwas mehr als die Hälfte der Subskribenten. So war der Kreis der sieben Freunde, die sich einst zusammengetan hatten, um den Bau mit Fr. 49.– zu unterstützen, 1850 um zwei Mitglieder kleiner geworden, und die anderen fünf konnten sich nicht entschliessen, dem Museumsverein beizutreten, der nach Schönbeins Auffassung doch gerade auch für sie gedacht war. Conrad Gysendörfer meldete sich an, und der junge Arzt Karl Streckeisen, der einst den Bau nur mit acht Franken unterstützen konnte, unterschrieb 1849 sogar den Aufruf zur Gründung des Vereines. Aber dem allgemeinen Museumsverein war kein grosser Erfolg beschieden. Von jenen nahezu dreihundert Subskribenten, die weder Mitglieder des Kunst-

<sup>100</sup> Nur in einem Fragment erhalten, mitgeteilt von Nolte (wie Anm. 99), S. 267f. Nolte glaubt, den Entwurf für einen Aufruf vor sich zu haben; einzelne Passagen daraus finden sich dort; jedoch gerade den interessanten Hinweis auf die Einrichtung der Royal Institution machte Schönbein bei der Eröffnung der konstituierenden Versammlung des Museumsvereins.

<sup>101</sup> Nolte (wie Anm. 99), S. 268.



*Abb. 25) Büste Christian F. Schönbeins (1799–1868) von Ferdinand Schlöth.*

vereines noch der Naturforschenden Gesellschaft waren, die aber das Bauprojekt für die Sache des Museums zu begeistern vermochte, traten nur gerade 45 dem Verein bei. Die Vereinsgründer hatten sich zwar vorgenommen, den Beitritt «möglichst» leicht zu machen und «an die Erfüllung weniger Bedingungen» zu knüpfen, und setzten den Jahresbeitrag auf vier Franken fest; da man im Aufruf ankündigte, Sitzungen abhalten zu wollen, «in welche hiezu geeignete und bereitwillige Mitglieder über die neuesten Leistungen» referieren sollten, formulierte man einen Anspruch, der manch einen abschrecken mochte<sup>102</sup>. Also traten die Bäcker Kaspar Schlosser und Daniel Horner, der Gefangenenwärter Johann Rudolf Möcklin, der Messerschmied Luwig Linder-Stehlin, der Spitalmeister Achilles Weitnauer-Braun nicht bei; die meisten Kaufleute fühlten sich nicht angesprochen; kaum ein Pfarrer vermochte sich für den Verein zu erwärmen; vereinzelte Lehrer, aber nicht alle, waren interessiert an dieser neuartigen Bildungseinrichtung. Wie schon die Idee eines Museumsbaues anfänglich vor allem von den Naturwissenschaftlern entwickelt wurde, so stiess in der Regel der neue Museumsverein bei Mitgliedern der Naturforschenden Gesellschaft auf eine grössere Resonanz als bei denjenigen des Kunstvereins. Die Naturforschende Gesellschaft hielt wissenschaftliche Anlässe ab, publizierte Berichte über ihre Verhandlungen; an sie mochte Christian Schönbein als Vorbild des Allgemeinen Museumsvereins gedacht haben, denn sie war nicht nur eine Vereinigung von Wissenschaftlern; es war ihr gelungen, auch Kaufleute, Handelscommis, Pfarrer, Lehrer, Wirte und Buchdrucker anzusprechen. In den siebziger Jahren blieb die Mitgliederzahl erheblich hinter den Anfängen zurück, was um so problematischer war, als die meisten Sammlungen fast ausschliesslich von den Zuwendungen des Vereins abhängig waren. Die anfängliche Euphorie war offensichtlich verflogen.

Der Misserfolg dieser erzieherischen Absicht musste die Propagatoren enttäuschen und ernüchtern. Die Integration der Ideen in das städtische Kulturbewusstsein brauchte Zeit. Es ist also Vorsicht geboten bei der Behauptung, Museen seien gesellschaftliche Ausdrucksformen. So waren und werden sie konzipiert, vorerst sind sie einmal nur Schaustücke, die eine Funktion anbieten, aber keineswegs umsetzen.

<sup>102</sup> Aufruf zur Gründung eines Allgemeinen Museumsvereines.



*Die Prachtswand der Gemäldegalerie*

Soll Architekturgeschichte einen Beitrag leisten zur Kulturgeschichte, dann ist auch der «Nutzung» des Baues, der Gestaltung ihrer Räume und deren Besuch nachzugehen, erst dann erkennt man die Lebensverbundenheit der Architektur. Wie eignete man sich den Inhalt des Museums, das Museum als Institution an?

Es fällt auf, dass in allen Berichten über das neue Museum die Bibliothek kaum eine Würdigung fand, obwohl sie die grösste der Schweiz war. Es war offensichtlich die Kunstsammlung, mit der man Staat machen wollte und konnte.

Der Saal mit den Antiken war noch nicht reich dotiert. In Basel gab es, im Gegensatz zu Bern, Genf und Zürich, wo seit dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert Gipssammlungen bestanden, noch keine Sammlung von Abgüssen antiker Statuen<sup>103</sup>. Die Museumsbaukommission hielt bei der Disposition der Räume im Juli 1842 nur fest: «womöglich soll auch für ein geräumiges Local für Gipsabgüsse gesorgt werden.»<sup>104</sup> Erst zwei Jahre nach der Eröffnung konnte Wilhelm Vischer-Bilfinger an Rudolf Rauchenstein schreiben: «Es würde Sie gewiss interessiren (!), einmal den jetzt wenigstens einigermassen bevölkerten Antikensaal zu sehen, in welchem über ein Dutzend der schönsten Gruppen und Statuen sich stattlich ausnehmen.»<sup>105</sup> Zwar konnte Wilhelm Vischer-Bilfinger dank eines Beitrages des Museumsvereins die Sammlung der antiken Vasen der beiden Künstler Friedrich Horner und Rudolf Müller erwerben<sup>106</sup>. Es gelang ihm aber nicht, in Basel ein anhaltendes Interesse am Sammeln von Antiken zu begründen.

Der Architekt Melchior Berri selbst scheint den Plan für die Hängung der Gemälde und Zeichnungen entworfen zu haben. Jedenfalls findet er sich heute unter seinen Museumsplänen in der Plansammlung des Staatsarchivs<sup>107</sup>. Auf die fünf zur Augustinergasse gelegenen Wände verteilte er nach damaligem Brauch Gemälde und Zeichnungen in mehreren Reihen übereinander, unten die kleineren und

<sup>103</sup> Rolf A. Stucky: Johann Rudolf Burckhardt, der Kirschgarten und der Anfang der Basler Gipssammlung, in: *Antike Kunst* 38 (1995), Heft 1, S. 40–47.

<sup>104</sup> Bau. CC.13.2.

<sup>105</sup> Eduard Vischer: Wilhelm Vischer. Gelehrter und Ratsherr 1808–1874 im Spiegel seiner Korrespondenz mit Rudolf Rauchenstein, Basel 1958, S. 68 (Studien zur Geschichte der Wissenschaften in Basel, VI).

<sup>106</sup> Dazu Jacob Burckhardt an Wilhelm Vischer-Bilfinger am 19. Juni 1852, in: Jacob Burckhardt: *Briefe*, hrsg. von Max Burckhardt, Bd. 7, Basel 1969, S. 315.

<sup>107</sup> Planarchiv F.4.143.



*Abb. 26) Museum an der Augustinergasse, Skulpturensaal.*

oben die grösseren Werke. An der zentralen Wand sollte Holbeins Passionsaltar hängen und um ihn herum in möglichst symmetrischer Ordnung andere Werke Hans Holbeins d.Ae. und seiner beiden Söhne Ambrosius und Hans sowie unbekannter Meister. Einige Werke sind heute anderen Künstler zugeschrieben oder tragen andere Titel. Sie stammen fast alle aus dem Amerbach-Kabinett oder aus dem Museum Faesch, das 1823 in die Kunstsammlung gelangte, darunter das berühmte Doppelbildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Gattin Dorothea, das Original und eine alte Kopie, die man auszustellen nicht anstand.

An dieser zentralen Museumswand sollten der berühmteste Künstler und die beiden bedeutendsten Sammler der Stadt Basel gefeiert werden. Auch galt es, nach dem Verlust von Basel-Land im Jahre 1833 und dem Sonderbundskrieg, in dem Basel sich von der übrigen Schweiz isolierte, an die kulturelle Tradition über die engen Grenzen der Stadt eindrücklich zu erinnern und diese Tradition zugleich zu erneuern. «Lieu de mémoire», dieser Begriff suggeriert, dass Bauten, Denkmäler, Werke der Kunst eine klare, deutliche, allen verbindliche Botschaft besäßen. Das müsste vor allem auf die bedeutendste der in diesem Museum zusammengeführten Sammlungen, die Kunstsammlung, zutreffen und in diesem Ensemble auf die Prachtwand des Hauptraumes besonders.

Holbein – schier ein Stadtheiliger? So sahen die Basler ihn damals wohl kaum. Bei den Verhandlungen mit der Landschaft über die Verteilung des Universitäts- und Kunstgutes hätten einige Holbeins Werke am liebsten der Landschaft verkauft, um «aus dem Preis Bilder anzuschaffen, die für Geschmacksbildung geeigneter seien»<sup>108</sup>. Im frommen Basel stiess man sich daran, dass Holbein am Hofe Heinrichs VIII. wohl kaum ein treugläubiger Protestant hat bleiben können, wollte er nicht Kopf und Kragen riskieren; und dass er in London noch Kegel gezeugt hatte, gefiel frommen Gemütern wohl kaum. Ihnen war Lais ein anstössiges Bild, sie wollten nur gerade den Passionsaltar gelten lassen, hielten Holbein aber eigentlich der frommen christlichen Malerei für unfähig. Es mochte auch seine Kunstmanier manch einem zu welsch und letztlich baslerischem Wesen fremd erschienen sein. Noch Rudolf Wackernagel wird in seiner Basler Geschichte Holbeins «wälsches Leben», eben seine Treulosigkeit gegen die gute deutsche Art, monieren<sup>109</sup>.

Die heutigen Beschwörer der Erinnerungskultur sollten sich also hüten, ein etwa einer ganzen bürgerlichen städtischen Bevölkerung verbindliches Gedächtnis anzunehmen. Das Ensemble von Erinnerungen ist voller Widersprüche und Konkurrenzen.

Dass man einen einmaligen Bilderschatz im neuen Hause beherbergen würde, war man sich in Basel selbstverständlich bewusst. Unter Berris Plänen für den zweiten Stock findet sich einer, wo ein Zimmer für den Konservator eingezeichnet ist. Am 6. März 1848 hatte man Jacob Burckhardt die Konservatorenstelle angeboten. Er trat sie nie an, sondern gab diese Berufung am 28. Februar 1849 zurück. Er vermerkte allerdings: «doch bleibe ich gerne bereit, bei

<sup>108</sup> Paul Roth: Die Basler Holbein-Sammlung im Urteil amtlicher Experten 1834, in: BZGA 58/59 (1959), S. 307–324, S. 324.

<sup>109</sup> Rudolf Wackernagel: Geschichte der Stadt Basel, Bd. 1, S. 231.

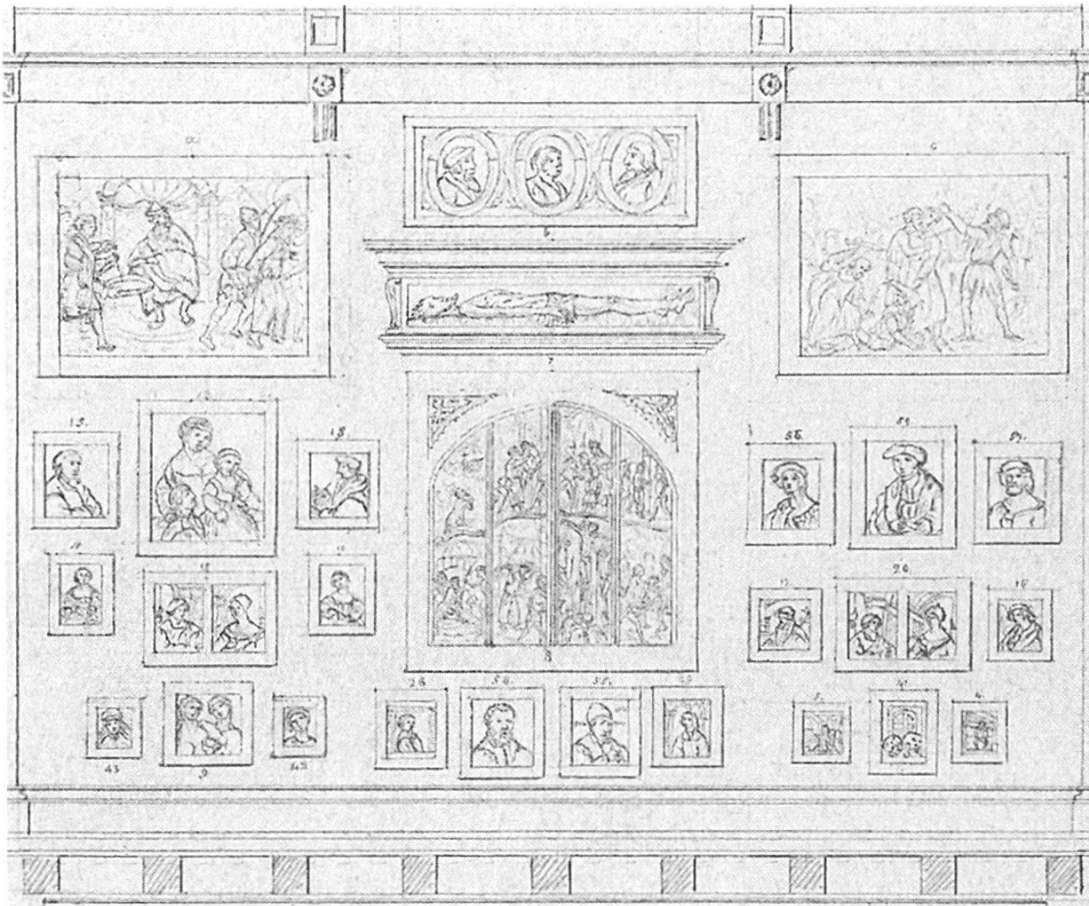


Abb. 27) Museum an der Augustinergasse, Hängeplan von Melchior Berri. F4.143.

der Übersiedlung und neuen Aufstellung der Sammlung tätig zu sein, soweit Sie irgend von meinen Kräften Gebrauch machen wollen»<sup>110</sup>. Hat er seinen Schwager bei der Planung beraten? Jacob Burckhardt die Stelle eines Konservators anzutragen, war ausserordentlich. Noch bis ins späte 19. Jahrhundert war es üblich, dass Künstler Gemäldegalerien betreuten, etwa Schnorr von Carolsfeld die hochberühmte in Dresden. Auch wenn es in Basel darum gegangen wäre, dem Sprössling einer angesehenen Familie zu einem bescheidenen Verdienst zu verhelfen, die Einrichtung einer nebenamtlichen Konservatorenstelle wäre ein zukunftsweisender Entscheid gewesen. Der erste Konservator mit einem akademischen Kunststudium wird seit 1887 Daniel Burckhardt-Werthemann sein. Vorerst erledigten Professoren und gebildete Laien die Tagesgeschäfte. Wenigstens 1848 bestand einige Monate lang die Absicht, im neuen

<sup>110</sup> Paul Roth: Aktenstücke zur Laufbahn Jacob Burckhardts, in: BZGA 34 (1935), S. 28.



Museum die Gemäldegalerie professionell, also nach modernsten Gesichtspunkten, leiten zu lassen. Das Bauunternehmen selbst genügte aber offensichtlich nicht, aus der Galerie, wie bei den naturwissenschaftlichen Sammlungen dank Peter Merians Forschungstätigkeit schon längst geschehen, auch eine Institution mit wissenschaftlicher Kompetenz werden zu lassen, zumal der spätere Präsident der Kunstkommission, der Privatier Eduard His-Heusler, obwohl nicht kunstwissenschaftlich ausgebildet, als Holbein-Kenner einen internationalen Ruf genoss.

### *Die Kunstsammlung als Ort künstlerischer Impulse*

Trotz der heutigen Museumskultur hat das Wort museal einen schlechten Beigeschmack, weil man etwa an langweilige, luftlose Verstaubtheit denkt. Das Museum an der Augustinergasse, zumal die Gemäldegalerie, war als ein Ort der Kommunikation und der Geselligkeit gedacht, nicht nur als ein Ort der Vergangenheitskultur; im Gegenteil, sie sollte Wirkung auf die künstlerische Praxis der Stadt ausüben. Dank der neuen angemessenen Präsentation hatte die Sammlung wieder an Beachtung gewonnen; ihre Bedeutung wurde erst recht sinnfällig.

Indessen, auch wenn Teile des Münsterschatzes im zweiten Stock des Museums ausgestellt waren, so genügten diese Schaustücke nicht, die Behörden dazu zu bringen, ein Prunkstück alten baslerischen Kunstbesitzes, die goldene Altartafel des Münsters, zu erwerben. Doch der allgemeine Kunstsinn wurde so befördert, dass selbst die Kirchgemeinde ihr Münster mit neuen bildhaften Fenstern schmückte, eine Manifestation christlicher Kunstpflege als produktive Reaktion auf die öffentliche Kunstsammlung; dort waren dank der Stiftung Emilie Linders Werke der nazarenischen Kunstrichtung zu sehen, deren Stil die Fenster des Münsters prägten. Im frommen Basel sollte nicht nur im Tempel der Kunst, sondern auch im wahren Tempel Gottes, in der Kirche, die Bildende Kunst, die im sozialen Leben immer mehr an Bedeutung gewann, Einzug halten, wenn auch nicht zur Freude aller Gemeindemitglieder<sup>111</sup>. Wieder hatte es Ludwig August Burckhardt übernommen, eine Kommission für die Münsterscheiben zu bilden, und wieder fand eine Subskription statt. Wurden jedoch die Namen der Subskribenten des Museumsbaus in

<sup>111</sup> Nikolaus Meier: Die Basler Münsterscheiben. Zur Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts, in: BZGA 89 (1989), S. 165–211.

der Festschrift in alphabetischer Reihenfolge ohne Nennung des geleisteten Beitrages aufgeführt, so publizierte man bei der Abrechnung der Münsterscheiben hinter den Namen auch die gespendeten Summen.

Die Kunstsammlung wurde zu einem Proberaum. Hier wurden Werke von Künstlern ausgestellt, denen man auch sonst Aufträge in der Stadt verschaffen wollte. 1850 erwarben Private Ferdinand Schlöths «Psyche» für die Kunstsammlung; er erhielt schliesslich den Auftrag, das St. Jakobsdenkmal zu schaffen<sup>112</sup>. Die Kunstsammlung selbst trat als Auftraggeberin auf: so an Charles Gleyre, Arnold Böcklin<sup>113</sup>. Und umgekehrt gaben Private Aufträge an Künstler, damit sie ihre künstlerische Reife für einen öffentlichen Auftrag beweisen konnten; so liess Karl Sarasin-Vischer-Sauvain von Arnold Böcklin die Wände seines Gartenpavillons bemalen sozusagen als Übungsstück für die Fresken im Treppenhaus des Museums.

Dieses Museum war kein «Ruheort» von Altertümern und Künsten<sup>114</sup>. Ein Agon, ein Wettstreit unter verschiedenen Interessengruppen, war dank des Museums lebendig. So viel Sammlereifer und so viel Sinn fürs Auftrageilen, vom Bau des Museums selbst bis zum Auf-Bau der darin vorgezeigten Sammlung<sup>115</sup>. Der Mode des neunzehnten Jahrhunderts entsprechend wollte man diesen Erfolg ins Bild setzen. 1843 hatte man die Absicht, im Eingang des Museums Büsten baslerischer Gelehrter und Künstler, von Euler, Bernoulli, Erasmus und Holbein, aufzustellen<sup>116</sup>. In den engen Raumverhältnissen wäre wohl kaum Platz dafür gewesen. Ferdinand Schlöth schuf eine Marmorbüste des 1849 verstorbenen Theologen De Wette. Staatsschreiber Gottlieb Bischoff regte 1874 an, bei Schlöth zehn weitere Büsten verdienter Männer zu bestellen. Erst

<sup>112</sup> Brigitte Meles: Das St. Jakobs-Denkmal von Ferdinand Schlöth, in: Ereignis – Mythos – Deutung. 1444–1994. St. Jakob an der Birs, Basel 1994, S. 140–164.

<sup>113</sup> Nikolaus Meier: Stiften und Sammeln für die Öffentliche Kunstsammlung Basel. Emilie Linder und Jacob Burckhardt, Basel 1997, passim.

<sup>114</sup> Vgl. die Inschrift von Schinkels Museum in Berlin: «Friedrich Wilhelm III. hat dem Studium jeder Art Alterthümer und der freien Künste diesen Ruheort gestiftet 1828»; dazu Christoph Martin Vogtherr: Kunstgenuss versus Kunstwissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830, in: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden/Basel 1995, S. 38.

<sup>115</sup> Philipp Sarasin: Stiften und Schenken in Basel im 19. und 20. Jahrhundert. Überlegungen zur Erforschung des bürgerlichen Mäzenatentums, in: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, hrsg. von Jürgen Kocka und Manuel Frey, Berlin 1998, S. 192–211, scheint unter dem Eindruck der Stiftung Emilie Linders die Sammlungspolitik doch zu konservativ einzuschätzen.

<sup>116</sup> Bau CC.13.1. Sitzung vom 7. April 1843, und Planarchiv F.4.141.

1883, nach dem Tod des letzten noch lebenden Dargestellten, wurden sie im Museum aufgestellt<sup>117</sup>. Diejenigen von Friedrich Dorotheus Gerlach und Karl Rudolf Hagenbach fanden Aufstellung beim Treppenaufgang, vor der Aula diejenigen von Johann Ludwig Burckhardt, Wilhelm Leberecht De Wette, Andreas Heusler, Carl Gustav Jung, Peter und Rudolf Merian, Christian F. Schönbein, Alexandre Vinet, Wilhelm Vischer und Wilhelm Wackernagel, alles Persönlichkeiten der Universität, die sich um den Bau des Museums verdient gemacht haben. Leider sind all jene vergessen worden, die nicht nur finanziell, sondern auch ideell und organisatorisch den Bau des Museums gefördert haben, Johann Jacob Bachofen-Merian, Hieronymus Bischoff-Respinger, Albert Burckhardt, Johann Jacob Burckhardt-Ryhiner, Karl Burckhardt-Thurneysen, Dietrich Forcart-Merian, Peter Vischer-Passavant, Johann Jacob Stähelin, aber allen voran Ludwig August Burckhardt und Felix Sarasin!

Mit diesem Auftrag aber wurde das Museum wieder zu dem, was es nicht hätte ausschliesslich sein sollen: ein Gebäude der Universität! Vielleicht auch eine Manifestation gegen jene Bestrebungen, die sie abschaffen wollten.

Jacob Burckhardt hatte 1862 die Planung eines neuen Gottesackers vorgeschlagen, der mit einer etwa 160 m langen Bogenhalle genügend Wandflächen böte für Skulpturen und Wandmalereien. Dieser Idee standen die italienischen Campi Santi Pate. Burckhardt hoffte, dieser Gottesacker würde, wenn er einst in einer weiter gewachsenen Stadt ohne Funktion sein werde, zu einem eindrücklichen Zeugnis städtisch-bürgerlicher Auftraggeberschaft. Gegen diesen Vorschlag stellte sich ausgerechnet Karl Rudolph Hagenbach im «Kirchenblatt für die Reformierte Schweiz», gegen diese Verbindung von Gottesacker und zukünftigem «Museum». Ein Gottesacker habe ein Garten Gottes zu sein mit dem «frischen Odem des Lebens»! Den bedeutenden Männern aber sei eine Erinnerung zu stiften am Ort ihres Wirkens: Sei es im Rathause, im Museum oder in der Vorhalle einer Kirche<sup>118</sup>. Staatsschreiber Gottlieb Bischoff, der Anreger des kleinen Basler Pantheons, war mit Jacob Burckhardt seit den sechziger Jahren befreundet!

Die Anschaulichkeit dieses baselstädtischen Kunstlebens mochte Jacob Burckhardt auch dazu angeregt haben, seine in den vierziger

<sup>117</sup> Paul Leonhard Ganz: Die Professorengalerie in der Aula des Museums an der Augustinergasse, in: BZGA 78 (1978), S. 50.

<sup>118</sup> Meier (wie Anm. 60); Stella von Boch: «Ein Kirchhof in Basel». Reflections on Burckhardt's lecture of 1862, in: Akten des Jacob Burckhardt-Kongresses in Florenz 1999 (im Druck).

Jahren zum ersten Mal vorgenommene Aufgabe, dem Zusammenhang von Kunst und gesellschaftlichem Leben, auf den man gerade im Vormärz enthusiastisch die Hoffnungen gesetzt hatte, in der Geschichte prüfend nachzugehen und am Ende seines Lebens, in den frühen neunziger Jahren, wieder vorzunehmen, um diesen Zusammenhang in seinem grossen Aufsatz «Die Sammler» in seinen Beiträgen zur italienischen Kunstgeschichte wenigstens für die ihm liebste Epoche der Renaissance in Italien darzustellen. In diesem lebhaften Basler Kunstleben entwickelte er seine Kunstgeschichte der Auftraggeber, die noch heute in der Kunstwissenschaft ein hohes *Rénommée* geniesst. Entwickelt bei fleissigem Kunst- und Quellenstudium, ist sie auch inspiriert vom aktuellen Kunstgeschehen seiner Vaterstadt.

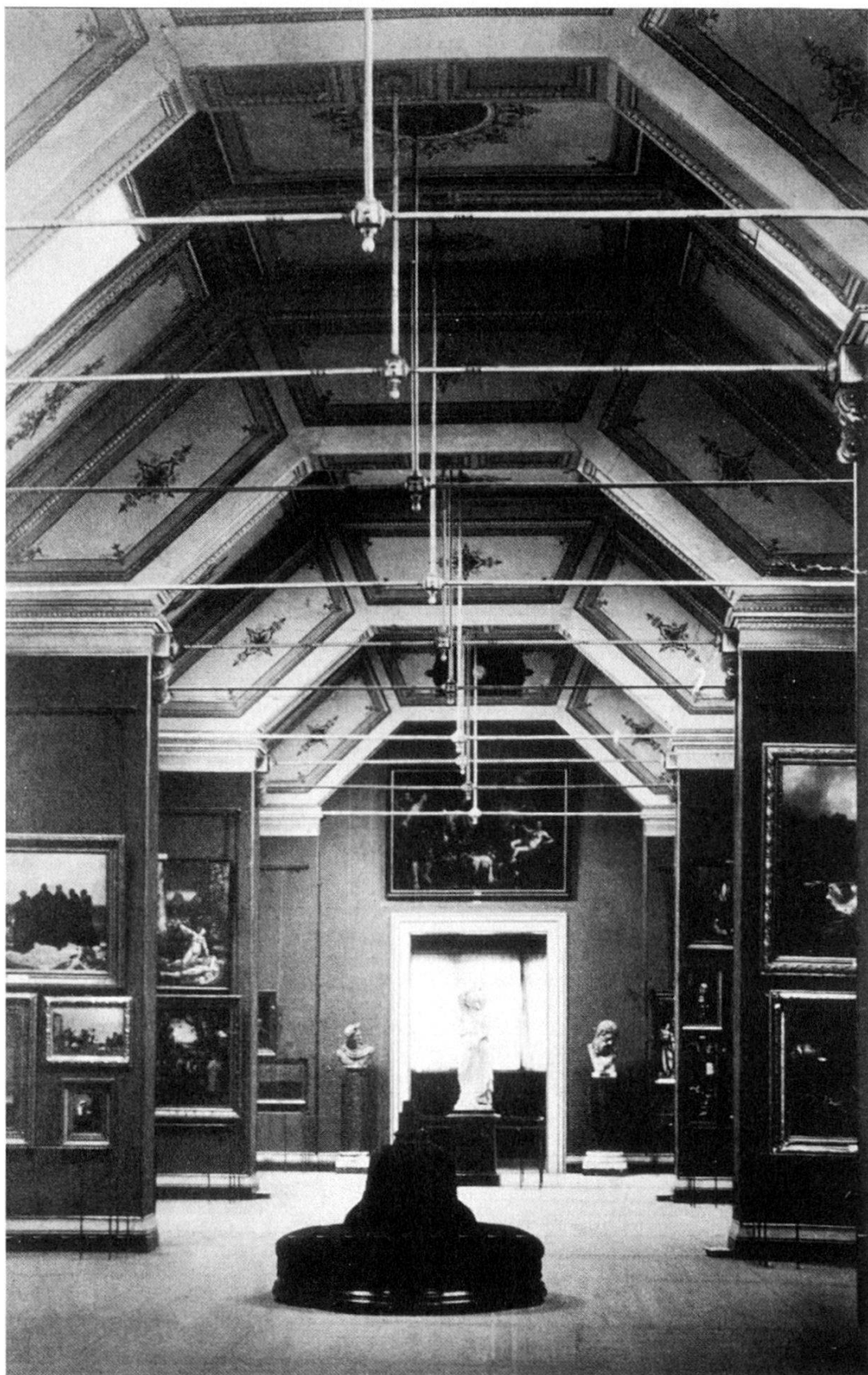
### *Die heimliche Nationalgalerie*

Die Öffentliche Kunstsammlung hat Aktivitäten provoziert, vor allem die Stiftung Emilie Linders und die Stiftung von Samuel Birmann-Vischer, dank der seit 1859 eine kontinuierliche Mehrung schweizerischer Malerei möglich wurde<sup>119</sup>. Diese Stiftung ist nicht nur bedeutsam geworden für die Öffentliche Kunstsammlung selbst, sondern für die schweizerische Kulturpolitik ganz allgemein. Just in dieser Stadt, die sich seit den Dreissiger Wirren von der Eidgenossenschaft im Stich gelassen fühlte, ausgerechnet hier wurde über die Jahre die erste Galerie schweizerischer Malerei aufgebaut. Im Museum an der Augustinergasse war die «geheime» Nationalgalerie der Schweiz zu besichtigen. Friedrich Schönbeins Wunsch hatte sich erfüllt und das Projekt Stapfers eine erste Form gefunden<sup>120</sup>. Das erste Werk, das man dank des Birmann-Fonds kaufen konnte, war Gley-

<sup>119</sup> Meier (wie Anm. 113), S. 64ff.; Paul Ganz: Samuel Birmann und seine Stiftung, in: 63. Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, NF 7, 1911, S. 19–47. Zum Thema Kunst und Bundesstaat siehe Joseph Jung: Das Imaginäre Museum. Privates Kunstengagement und staatliche Kulturpolitik in der Schweiz. Die Gottfried Keller-Stiftung 1890–1922, Zürich 1998; Christian Klemm (Hrsg.): Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848–1900. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich 1998.

<sup>120</sup> Zu Stapfers schweizerischer Bildungspolitik, der Planung einer Nationaluniversität, Nationalbibliothek, eines Nationalarchivs und eines Nationalmuseums siehe Handbuch der Schweizer Geschichte, Bd. 2, Zürich 1980, S. 831–833; Niklaus Röthlin: Wege der Selbstdarstellung und Ansätze zu staatlicher Kunstpflege der Helvetischen Republik, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 47 (1990), S. 171–176.





*Abb. 28) Museum an der Augustinergasse, Gemäldegalerie.*

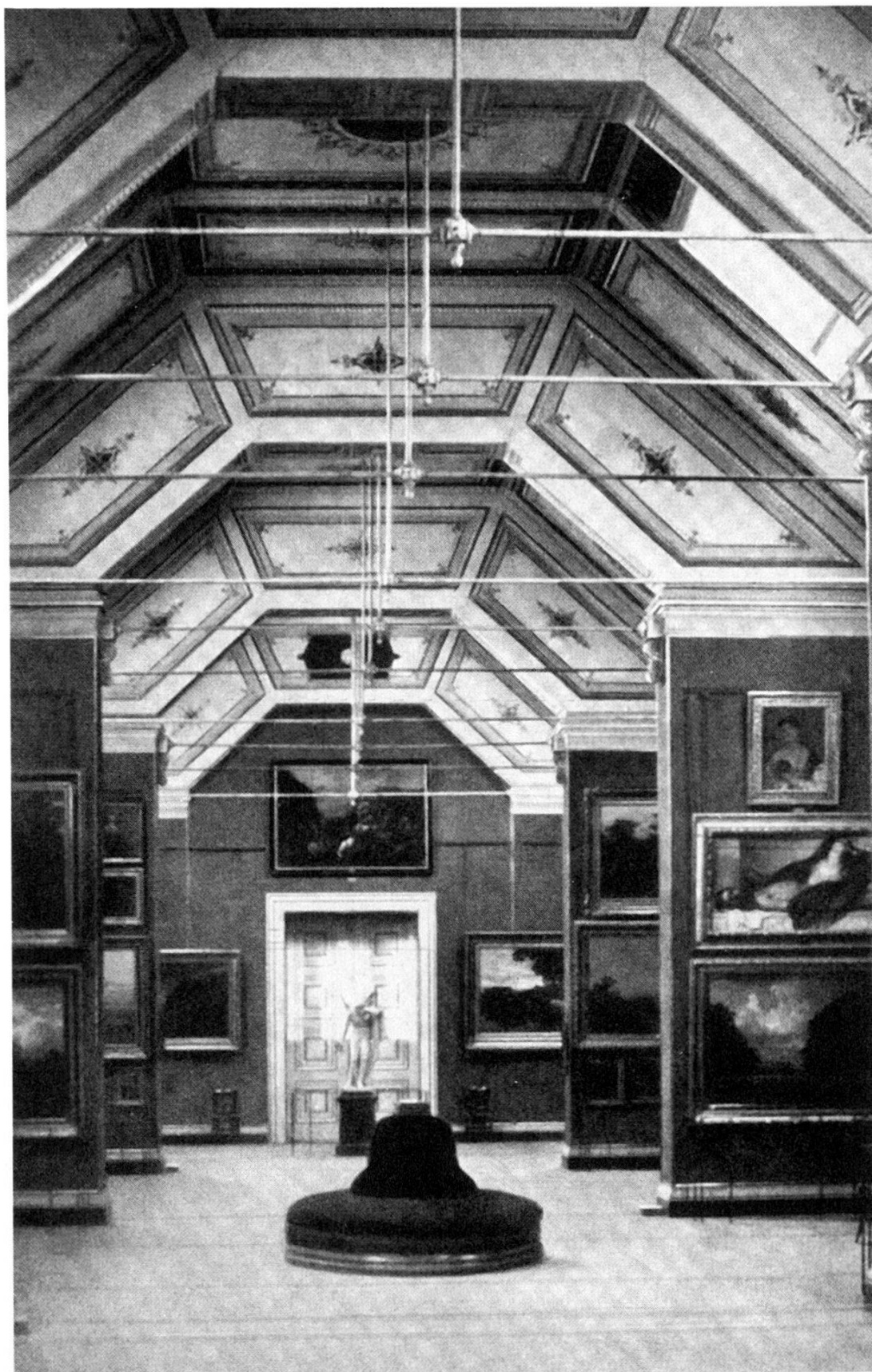


Abb. 29) Museum an der Augustinergasse, Gemäldegalerie.

res «Pentheus von den Mänaden verfolgt», ein Werk des seiner Zeit berühmtesten schweizerischen Künstlers.

Aber mit dieser Sammlungspolitik, wenn nicht auf Vollständigkeit, so doch auf eine repräsentative Auswahl schweizerischer Kunst orientiert, begann auch die Tendenz zur Retrospektion. Da man etwa auch ein Werk des seiner Zeit berühmtesten Plastikers der Schweiz, Max Heinrich Imhof, besitzen wollte, erwarb man erst 1867 «Rebecca», ein Werk, das schon 1841 geschaffen worden war. Die Plastik stand in der Galerie Ferdinand Schlöths «Psyche» gegenüber; polar sollten die Tradition der Antike und des Christentums repräsentiert sein. Imhof sah in Schlöth tatsächlich einen Konkurrenten, und in den beiden Plastiken standen sich in der Galerie denn auch die klassizistische Tradition und die moderne realistische Plastik gegenüber<sup>121</sup>. Damals begann das retrospektive, bewahrende Sammeln. «Il faut être de son temps», diese Aufforderung, die Mahnung Gourliers, sollte nicht nur die künstlerische Sprache der Fassade erfüllen; das Handeln selbst, die Ankäufe sollten im Sinne der Gegenwart geschehen.

Im grossen ganzen war die Gemäldegalerie kein Alexandrien. Im Gegenteil, die Galerie funktionierte wie ein Herz, einer Systole folgte eine Diastole. Das Identifikationsmodell wurde immer neu gebildet. Die Sammlung war kein Thesaurus, keine der breiteren Öffentlichkeit verborgene Wunderkammer mehr. Sie war ein Gefäss des öffentlichen Diskurses. Es erfüllte sich, was Bürgermeister Frey sich bei der Grundsteinlegung gewünscht hatte, dass nicht nur in den Räumen, sondern in der ganzen Stadt der Sinn für das Sittliche nicht erkalte, und was Melchior Berri gehofft hatte, dass so wie der mächtige Bau sich erhebe, «so erhebe sich und erblühe Kunst und Wissenschaft»<sup>122</sup>.

Einst, in den 1820er Jahren, hatten nicht nur die Basler selbst, sondern auch der Zürcher Johann Caspar von Orelli und der Luzerner Vital Troxler die Basler Universität zu einer eidgenössischen ausbauen wollen, und einige sahen Basel schon als «ein Athen oder Florenz»<sup>123</sup>. Nun förderte Basel nicht mit einer hohen Schule, sondern mit einer Kunstsammlung den eidgenössischen Nationalsinn. Die Basler Bildergalerie wurde schon damals auch andernorts prä-

<sup>121</sup> Vermittler dieses Ankaufes war Felix Sarasin: Heinrich Maria Imhof am 19. März 1853 aus Rom an Felix Sarasin, PA 212.L.17.9.

<sup>122</sup> Bericht der Grundsteinlegung vom 12. November in der Basler Zeitung, 14. Jg., Nr. 270, 13. November 1844, S. 1077f.

<sup>123</sup> Bonjour (wie Anm. 9), S. 436.

sentiert, nämlich in der Druckgraphik. Die Galerie im Museum an der Augustinergasse wurde zum Ursprung einer weiten Bilderzirkulation. Zahlreiche Gemälde der Basler Galerie, allen voran Konrad Gobs «Pestalozzi in Stans», wurden neben anderen Werken schweizerischer Künstler des 19. Jahrhunderts in Geschichtsbüchern abgebildet, die den nationalen Sinn des Schweizer Volkes fördern sollten, in Theodor Curtis «Geschichte der Schweiz im XIX. Jahrhundert» und in Johannes Sutz' «Schweizer Geschichte»<sup>124</sup>. Diese reich illustrierten Bücher waren damals eine Art virtueller Bildergalerien fürs Bürgerhaus in politischer Absicht.

Wenn Christian Schönbein dem Museum eine eidgenössische Aufgabe zuwies, so konnte man die Kunstsammlung wirklich als eine Art Nationalgalerie sehen, und man erinnert sich an die Forderung eines schweizerischen Nationalmuseums des helvetischen Bildungsministers Stapfer und an den Versuch im 17. Jahrhundert, eine nationale Sammlung zu begründen. In Basel hoffte die Basler Künstlergesellschaft ein «Baslerisches National-Museum» einrichten zu können, um so mehr man damals schon auf die Werke Holbeins in der Mücke als Anfang einer nationalen Schule glaubte hinweisen zu können<sup>125</sup>. Jetzt schien sie für wenige Jahre Wirklichkeit geworden zu sein.

### *Pathos der Weltschau: Arnold Böcklins Fresken*

Zur gleichen Zeit, als die Universität Schlöth den Auftrag erteilte, lud die Kommission der Kunstsammlung Arnold Böcklin ein, das Treppenhaus mit Fresken zu schmücken. Zu den grossen Aufgaben öffentlicher Kunstpflege und -förderung gehörte im 19. Jahrhundert die Freskomalerei. Die grossflächigen Bilder, sei es auf den Fassaden oder in den Treppenhäusern, bewiesen das Sich-einfügen-Können in ein höheres künstlerisches Gesetz und waren damit ein Abbild des Kunstganzen, wie es sich schon ausdrückte in der damals noch oft beschworenen Trias: Kunst-Künstler-Publikum. Auch bei der Museumsplanung hatte man die Absicht gehabt, die Eingangshalle mit Fresken der beiden Basler Künstler Friedrich Horner und Rudolf Müller ausmalen zu lassen. Wohl aus Geldknappheit kam es zu keinem Auftrag. Zur Eröffnung haben die beiden Künstler der

<sup>124</sup> Meier (wie Anm. 113), S. 114–116.

<sup>125</sup> Gloor (wie Anm. 18), S. 11–73, S. 22f.



Kunstsammlung aber je eine Gouache geschenkt, die zumindest anzudeuten vermögen, welchen Themenkreisen die Fresken gewidmet gewesen wären: der historischen Landschaft<sup>126</sup>.

Arnold Böcklin bestimmte – so viel wir wissen – die Themen selbst und veranschaulichte gegen die Gewohnheit seiner Zeit, die vor allem historische Begebenheiten in den Fresken dargestellt wünschte, das Konzept der Basler Sammlungen. Apoll steht nicht im Kreise der Musen, wie noch für den Fries geplant, sondern geht Magna Mater und Frühling voran durch die Lüfte zum Sonnenfeuer. Wer hätte hinter Melchior Berris hochragend abweisender Fassade solche weltmächtigen Gedanken von Wissenschaft, Kunst und Natur erwartet? Böcklins Freskenfolge ist eine Analogie des Erkennens, die einzelnen Bilder sind Stationen des Erkenntnisweges und stellen zugleich die Gegenstände der Bewunderung dar. Nur der Gott der Musen zeigt die vielfältige Natur dem anschauenden Erkennen, und nur dem von den Musen Inspirierten zeigt sich die Natur, wie sie ist.

## VI

### *Kunst und Stadtkultur: Identität und Differenz*

Arnold Böcklin hat Apoll wieder ins Haus gebracht, auch eine Hommage an den Architekten Melchior Berri, den er den «einzigen Künstler unter den Schweizer Architekten seiner Zeit» gelobt hat?<sup>127</sup> Gelitten an ihrer Stadt haben beide; ihre Mitbürger konnten oder wollten ihr Künstlertum nicht schätzen. Allgemein bekannt ist, dass Böcklin sich über diesen Auftrag mit der Kommission überworfen hat. Er traf auf enge Verhältnisse, auf ein enges Treppenhaus und, vor allem beim Präsidenten der Kunstkommission, Eduard His-Heusler, auf kleinlichen Kritikersinn, so dass ihm die Lust auf das Werk allmählich verging.

Schon 1841 wollte Ludwig August Burckhardt mit seiner Publikation «Notizen über Kunst und Künstler zu Basel» «die etwas einseitige Verstandesbildung, welche (die Reformation) veranlasste,» durch eine städtische Kunstpflege ergänzen. Aber ihm war bewusst,

<sup>126</sup> Rudolf Müller: Der Hymettus. Feierliche Zeremonie in Flusslandschaft, Aquarell 54,8 x 76,2 cm, Öffentliche Kunstsammlung Inv. 1849.33, und Friedrich Horner: Griechische Landschaft mit Moschee, Rom 1842, Aquarell 55,7 x 78,7 cm, Öffentliche Kunstsammlung Inv. 1849.34.

<sup>127</sup> Adolf Stüchelberg, in: Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. 2, S. 196.

dass sie «fortan nicht mehr im Zusammenhang eines durch die ganze Nation fortwirkenden Geistes, sondern isolierte Erscheinung» sei<sup>128</sup>. Bei Böcklins Auftrag wurde manchen noch nicht bewusst, dass sich hier die Moderne ankündigte; die durch die Geschichte der Kunst geprüften und bewährten Kunstregeln, die in Sammlungen studiert werden sollten, konnten den Künstlern nicht mehr verpflichtend sein. Die Künstler sahen die Werke in den Museen als Anregung, nicht mehr als verbindliche Vorbilder. Sie erlebten nicht mehr die Identität, sondern die Differenz zur künstlerischen Tradition. Gegen sie hat sich Böcklin gewehrt wie gegen die Auftraggeberschaft, die in altem Rollenverständnis der Überzeugung war, Inhalt und Form eines Werkes bestimmen zu können.

Es gehörte Anfang des Jahrhunderts zur bürgerlichen Aufgabe, Kunstwerke zu sammeln, Kunst und Künstler zu fördern zählte zu den Pflichten des Bildungsbürgers und öffentlicher Institutionen, und noch in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts konnte das Bürgertum zur «natürlichen Mitte» der Kunst erklärt werden. Es sah sich im Zentrum des Kunstlebens, ein Begriff, der sich damals auszubreiten begann, im Zentrum des Kunstlebens einer Stadt oder einer Nation, jenes Gefüges aus Publikum, Auftraggebern, Bestellern, Sammlern, Künstlern, Kritikern und Kunsthistorikern.

In den Galerien wurden Normen vorgestellt und ins Bild gesetzt, und zugleich war der Erfolg des Bilderschauens im subjektiven Erlebnis begründet, wie schon der Theologe Hagenbach predigte. Unmittelbar nach 1800 schienen private und institutionelle Kunstanschauung sich in der Hoffnung aller auf eine grosse vaterländische Kunst zu finden. Nachdem diese Erwartungen sich nicht erfüllt hatten, man sich nicht mehr selbstverständlich in einer gleichgerichteten Kunstanschauung finden konnte, musste jeder Museumsbau auch provozieren; deshalb, und nicht nur aus architekturästhetischen Gründen, werden später Hans und Georg Schmidt und ihre Parteigänger gegen die «Monumentalität» verschiedener Projekte des Kunstmuseums am St. Alban graben polemisieren. Von jenen Jahren her besehen, erscheint Berris Bau als ein Monument von Hoffnungen und Erwartungen, wie nur jene Zeit sie pflegte, in der das Museum an der Augustinergasse so einmütig wenigstens von jenen gewünscht wurde, die an Kunst und Kultur glaubten.

Auch dem Architekten hatte der Bau des Museums offensichtlich nicht die ersehnte Anerkennung gebracht trotz eines prächtig farbi-

<sup>128</sup> Ludwig August Burckhardt: Notizen über Kunst und Künstler zu Basel, Basel 1841, S. 17 und 19.

gen Dankesschreibens des Bürgermeisters und des Rates<sup>129</sup>. Die Verleihung des Ehrendoktorates war ihm sicher eine grosse Genugtuung gewesen; «die Universität ist doch ein gutes Geschöpf», schrieb ihm dazu seine Schwägerin Louise Oeri-Burckhardt<sup>130</sup>. Hatte er 1827 richtig vorhergesehen, als er seinen Eltern aus Rom schrieb: «Eine gute Anstellung an einem beträchtlichen Hofe wäre mir allerdings erwünschter, als republikanischer Baumeister zu sein.»<sup>131</sup>

Kurz vor seinem Tode begann Melchior Berri mit der Niederschrift seiner Lebensbeschreibung, einer Art Rechenschaftsbericht und eine Rückbesinnung auf das Erreichte, um aus dieser Selbstvergewisserung Kraft zu ziehen<sup>132</sup>. Diese Rückschau half ihm nicht! Er war nicht einmal dazu gekommen, seinen grössten Erfolg, den Bau des Museums an der Augustinergasse, zu schildern. Und gerade dieser Bau ist aus heutiger Sicht von europäischem Rang<sup>133</sup>. Im Treppenhaus wurde seine Bildnisbüste, geschaffen von Heinrich Imhof 1828 in Rom in der Tradition von Michelangelos David, aufgestellt; wann genau, lässt sich nicht ausmachen, wohl aber erst nach Berris freiwilligem Tod, nicht Ausdruck von Architektenstolz, sondern von trauerndem Gedenken<sup>134</sup>.

### *Abbruch der Augustinergasse*

Immer wieder hört man, dass die Augustinergasse hätte abgebrochen werden sollen, damit vom rechten Rheinufer eine freie Sicht auf Berris Museumsfassade möglich und sie in ihrem architektonischen und idealen Rang erkennbar wäre. Vom Münster zum Museum und den beiden spätbarocken Stadtpalais bis zur alten Universität hätte sich so eine Prachtschau ergeben. Ob Melchior Berri, dem solche innovative, aber auch rücksichtslose Stadtplanung von Paris wie von Karlsruhe bekannt war, zugestimmt hätte, kann nicht entschieden werden<sup>135</sup>. Immerhin, schon für den Bau seines Casinos

<sup>129</sup> 10. November 1849, PA 201.o.6.

<sup>130</sup> 30. November 1849, PA 201.n.2.n.

<sup>131</sup> Germann (wie Anm. 8), S. 246.

<sup>132</sup> Lebensbeschreibung von mir Berri, dem Architekten begonnen am 9. Dez. 1849; PA 201.R.

<sup>133</sup> Germann (wie Anm. 8), S. 239.

<sup>134</sup> Wohl also nicht nach dem Brauch spätgotischer Baumeisterbildnisse, wie Germann (wie Anm. 8), S. 285, meint?

<sup>135</sup> Da die Stadtbefestigungen erst 1859 geschleift wurden, bleibt auch die Frage offen, ob auf den Wohnraum der Augustinergasse überhaupt hätte verzichtet werden können.

hatte er einige Gebäude des Barfüsserklosters opfern müssen, und andere uns heute schockierende Beispiele dafür, wie man früher alten Bauten kaum Respekt entgegenbrachte, die weit wertvoller waren als die schlecht erhaltenen Häuser an der Augustinergasse, habe ich oben gegeben. Berri gestaltete den Museumsfries jedenfalls so, dass er erst vom anderen Rheinufer in schönen Proportionen erscheint und überhaupt erst richtig gelesen werden kann, denn er ist auf Fernsicht angelegt. Vor Melchior Berris Fassade erinnert man sich des baukünstlerischen Gesetzes der Überbietung<sup>136</sup>. Sein Bauwerk stellte sich der Konkurrenz zum Café-Restaurant Spitz, 1838–1840 erbaut von Amadeus Merian, und dessen 1842–1844 erbauten Hotel Drei König, zu Christoph Riggerbachs am Münsterplatz 1839–1841 erbauten Bachofenhaus und zum Domhof von 1840–1842.

Wilhelm Wackernagel hatte in seinem Trinkspruch an der Einweihungsfeier etwas holprig gereimt: «Geht in die Augustinergasse / Und könnt ihr, um zu sehen die Face, / Weil hier noch gegenüber keine / <Zahnlücke> da ist über'm Rheine / Könnt ihr den Standpunkt nicht gewinnen.»<sup>137</sup> Es war indessen Heinrich Reese, Bauinspektor in Basel, der 1881 in seinem Vortrag «Die bauliche Entwicklung Basels» an der 29. Jahresversammlung des Schweizerischen Ingenieur- und Architekten-Vereins zu Basel den Vorschlag machte: «Denken wir uns schliesslich noch, als einen vorläufigen würdigen Abschluss der soeben skizzierten Bauthätigkeit der Zukunft, dass es einmal gelingen würde, an Stelle des jetzigen Universitätsgebäudes und eines Theiles der am Rheinsprung stehenden Häuser, prächtige Anlagen zu schaffen, das blaue und weisse Haus und das Museum frei zu legen und so einen der schönsten Punkte Basels mit der herrlichsten Aussicht auf den prächtigen Rhein, ohne das Malerische zu schädigen, entsprechend umzugestalten, und denselben für Einheimische und Fremde zugänglich zu machen, so glaube ich, dass damit die Bauthätigkeit dieses Jahrhunderts für Basel nicht günstiger abgeschlossen werden könnte.»<sup>138</sup> Eine Apotheose des Historismus. Denn mit seinen eigenen Bauten, der Turnhalle an der Rittergasse, 1887 erbaut im Stil der Neorenaissance, hätte sich so ein Ensemble historischer Stile von der Gotik bis zum Spätbarock, von der Neu-

<sup>136</sup> Martin Warnke: Bau und Gegenbau, in: Hermann Hipp und Ernst Seidl (Hrsg.): Architektur als politische Kultur, Berlin 1996, S. 11–18.

<sup>137</sup> Allgemeines Intelligenzblatt der Stadt Basel, 5. Jg., Nr. 281, 27. November 1849.

<sup>138</sup> Gedruckt Zürich 1881, S. 2.



gotik über den Klassizismus bis zur Neurenaissance ergeben, eine einmalig prächtige Folge von Baustilen über dem Wasser.

Dieser Vorschlag mag uns heute befremden. Indessen, man mag sich erinnern, dass damals der Münsterhügel nach und nach saniert worden war: 1832 die Lesegesellschaft im neugotischen Stile durch J. F. Huber und A. Huber, 1839–1841 das Bachofenhaus und 1841 der Domhof von Christoph Riggerbach; und noch 1885–1887 durch Reese selbst die Untere Realschule<sup>139</sup>. Sein Vorschlag bezeichnet aber zugleich das Ende all jener Versuche, das geschichtliche Leben, die Erinnerung an die Vergangenheit mit der Schaffung und Pflege historischer Stile zum Leben zu bringen. Die damals beginnende Moderne, die nun das Leben und die Gesellschaft zu neuen Idealen überzeugen und erziehen wollte, verdrängte den geschichtlichen Sinn in Heimatschutz und Denkmalpflege. Diese beiden werden nun tatsächlich zu Kompensationsphänomenen der Moderne. Heute erlaubt man sich auf dem Münsterhügel nur noch erhaltende Pflege, keine schöpferische Gestaltung mehr. 1888 publizierte Rudolf Wackernagel im Basler Jahrbuch seinen Aufsatz «Die Erhaltung vaterländischer Alterthümer in Basel»<sup>140</sup>. Es war eine Propagandaschrift für die Einrichtung des Historischen Museums in der Barfüsserkirche. Sein Argument für dieses Projekt waren die Zerstörungen während der ersten Hälfte des Jahrhunderts, zwischen dem Abriss des Totentanzes im Jahre 1805 und der Stadterweiterung in den fünfziger Jahren mit den Korrekturen von Gassen und Strassen: «Die Fülle der Alterthümer, die hiebei zu Grunde gegangen, ist nicht zu ermessen.» Es hatte eine Wende im historischen Bewusstsein stattgefunden. Geschichte war nicht mehr wie noch nach 1800 ein Vehikel der Erneuerung, sondern nur noch ein Programm der Bewahrung.

Zu kraftvoller Anschauung wollte man das Museum an der Augustinergasse schliesslich doch nicht bringen, man wagte es nicht. Man hing an der Heimeligkeit einer mittelalterlichen Gasse, welche die gute, direkte Sicht auf die Basilea mit Rhein und Merkur verhindert und Melchior Berris raumgreifender Architektur entgegensteht. Man anerkannte die Forderung dieser Fassade nach Transparenz und offenem, befreiendem Raum nicht<sup>141</sup>. Heute kann man diese spre-

<sup>139</sup> Birkner/Rebsamen (wie Anm. 3), S. 187–189.

<sup>140</sup> Rudolf Wackernagel: Die Erhaltung vaterländischer Althertümer in Basel, in: Basler Jahrbuch 1888, S. 225–255.

<sup>141</sup> Zu diesem Problem Anthony Vidler: The architectural uncanny. Essays in the modern unhome, Cambridge 1992.

chende Fassade, welche den doch immerhin bis ins 20. Jahrhundert hinein geltenden Kanon der Antike verkündet, nur im Vorbeigehen erfahren. Bezeichnenderweise muss man in Büchern über Stadtgestaltung Berris Fassade als Aufriss nach einer zeitgenössischen Reproduktion abbilden, so, wie man sie in Wirklichkeit nie sehen kann<sup>142</sup>.

### *Museum und Münster*

Wäre Reeses Vorschlag in die Tat umgesetzt worden, dann könnte Melchior Berris Fassade als Gegenstück zum Münster erscheinen. Der Dom Heinrichs II. band einst die Stadt in das mittelalterliche übergreifende Staatensystem ein, und nach der Reformation war das Münster das Symbol der städtischen Theokratie. Das Museum hingegen ist das Zeichen eines Bildungssystems, das gültig wurde in der Zeit nach der orthodoxen kirchlichen Herrschaft. Das neue Gebäude war nicht nur eine dem Rang der Basler Sammlungen angemessene Unterkunft, es war ein Manifest neuer städtischer Kultur gegen den Einfluss des kirchlichen Denkens und für die Autorität der Wissenschaften. Christian Schönbein, Mitglied des Museumsbauvereins und Begründer des Museumsvereins, war ein beispielhafter Repräsentant dieser neuen Denkweise. Er hatte im Grossen Rat am 7. Februar 1848, noch vor den Revolutionseignissen in Frankreich und Deutschland, eine Motion über die Religionsfreiheit in der Schweizerischen Eidgenossenschaft, über die Trennung von Kirche und Staat, eingebracht; sein Gegner in den Verhandlungen war Karl Rudolf Hagenbach, er war erschrocken über die «Feuerbombe aus dem chemischen Laboratorium», die Trennung von Kirche und Staat musste er aus Treue zum christlichen Staat ablehnen<sup>143</sup>.

Münster und Museum als Bauten zweier unversöhnlicher Erziehungsmodelle in der Art der Aneignung und Verwendung des Wissens? Die Stadt sollte sich, das wurde in den Auseinandersetzungen um den Museumsfries deutlich, nach einer kulturpolitischen Geographie orientieren, deren Zentrum das Museum war; wegen dieses Anspruches vermochte es sich denn auch nicht in die Altstadt organisch und rücksichtsvoll einzufügen; seine Aufgabe war ja, einer neuen Ordnung einen neuen Schwerpunkt zu bilden.

<sup>142</sup>Carl Fingerhut: Die Gestalt der postmodernen Stadt, 2. Aufl., Zürich 1997, S. 28.

<sup>143</sup>Nolte (wie Anm. 99), S. 264–267.

Architekten positionieren und gestalten ihre Bauten ganz bewusst; noch Rudolf Christ wird Wert darauf legen, dass die Fassade des Kunstmuseums, die italienische Rathäuser zitiert und so absichtsvoll den italienischen Ursprung des neuzeitlichen Sammelns in Italien in Erinnerung bringen will, im rechten Winkel zur Fassade des Münsters steht und damit die christlich-kirchliche und die bürgerlich-humanistische Tradition zueinander in Beziehung stellt<sup>144</sup>. Wäre die Augustinergasse abgebrochen worden, dann hätte man nach dem engen Durchgang zwischen Bachofenhaus und Rollerhof einen weiten Ausblick in das Markgräfler Land genossen, und auf dem gegenüberliegenden Rheinufer wäre einem so recht bewusst geworden, dass die Fassaden des Münsters und des Museums zwei Schauseiten zweier kultureller Erbgänge sind. Es gehörte lange Zeit zur guten Basler Sitte, am Sonntagmorgen sozusagen die Eröffnungzeremonie von 1849 zu wiederholen, nämlich nach der Predigt im Münster die Sammlung im Museum zu bewundern.

Wer sich mit der Geschichte dieses Museums beschäftigt, mit der Architektur, dem Bauschmuck und dem Ausstellungsgut und der Art und Weise, wie es präsentiert wurde, dem wird einmal mehr bewusst, dass Architektur zu den dichtesten Kulturprodukten überhaupt gehört. Es enthält eine schier unerschöpfliche Fülle von Informationen dank des vielschichtigen Prozesses seiner Erfindung, Erstellung und Nutzung. Alle, Auftraggeber, Architekten, Kritiker, Gelehrte sind mit dem Bau des Museums so verbunden, dass es mehr ist als die individuelle Arbeit eines Baukünstlers und nur verstanden werden kann als eine kollektive Hervorbringung. Das Museum an der Augustinergasse wird zu einer beinahe unerschöpflichen Quelle geschichtlicher Kenntnisse, und es mag einen vor diesem argumentativen Reichtum wahrlich die Lust überkommen, nach Deutungen zu suchen, die ebenso vielfältig sind wie die Vorstellungen und Wünsche der Auftraggeber und die Argumente ihrer Kritiker.

Der aktuelle Zwist zwischen jenen, die vor einem Bau selbstverständlich dessen zeitgeistigen, politischen Überbau suchen, und jenen, welche aus grossem Respekt vor der Geltung architekturkünstlerischer Formen sich politisch orientierter Deutung enthalten möchten<sup>145</sup>, verlangt nach einzelnen Exempla, wie Architektur

<sup>144</sup> Rudolf Christ: Der Bau, in: Kunstmuseum Basel, Basel 1937, S. 8–16, hier S. 11.

<sup>145</sup> Winfried Nerdinger: Politische Architektur. Betrachtungen zu einem problematischen Begriff, in: Ingeborg Flagge, Wolfgang Jean Stock (Hrsg.): Architektur und Demokratie, Stuttgart 1992, S. 10–31, contra Martin Warnke: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt a.M. 1976.

sich aus mannigfaltigen Lebensbezügen, persönlichen Wünschen und Interessen und kollektiven Bemühungen, aus Diskussionen, ja Kontroversen über Notwendigkeit, Nützlichkeit, Wünschbarkeit, ja selbst Überflüssigkeit verdankt. Im bürgerlichen Zeitalter sind öffentliche Bauten entstanden aus dem Wunsch, ein Werk zu planen und zu bauen, das eine Identität ausdrückt: ein «anschauliches Denkmal der Vorsorge, welche zu unsern Zeiten Behörden und Bürgerschaft Basels den Interessen der Wissenschaft und Kunst gewidmet haben», wie Peter Merian sich in der Festschrift ausdrückte. Aber was später auch für den Bau des Kunstmuseums gelten wird, der die Besucher mit dem in die Tribüne des Balkons gemeisselten Bekenntnis «Die Stadt Basel den Werken der Kunst» begrüsst, dass er nämlich, wie wir dank der reichen Archivalien der dreissiger Jahre wissen, aus langandauernden Diskussionen und Streitereien über Bauort und Baustil entstand, gilt auch für das Museum an der Augustinergasse: dass die Differenzen in der Bevölkerung es waren, die diesen Bau erst mit dem städtischen Leben verbunden haben, die Begeisterung und der Widerspruch. Es ist wohl treffend, wie einer der besten Kenner Basler Geschichte, Alfred Berchtold, charakterisiert: «Cette histoire vit d'antinomies»<sup>146</sup>. Die Stadt Basel darf man nicht einfach als konservativ apostrophieren, auch wenn man manchmal der Forschung glauben müsste, es hätten hier nur gerade Bachofen und Burckhardt gelebt.

Das Museum an der Augustinergasse als ein «lieu de mémoire»? Es war keine breite Übereinstimmung der Bürgerschaft aller Schichten und von gleichgerichteten Interessen, die diesen Bau haben entstehen lassen, keine alle begeisternde Idee, der man zu gedenken hätte; nach all dem Gesagten ist vor allem zu erinnern und zu bewundern, welch eine erfolgreiche Bündelung verschiedenster Kräfte diesen Bau erstehen liess. Und es wächst die Skepsis gegen jene Theorie, welche Museen als Kompensationsphänomene zur Beschleunigung der Moderne deklarieren: je mehr die sogenannte moderne Zeit das Leben bestimme, um so lieber richte man sich in ruhigen, geschützten Nischen ein<sup>147</sup>. Solche Überlegungen scheinen aufs erste auf Basel zuzutreffen: im Seelenhaushalt der Städter kompensiere das Museum den Verlust der Landschaft. Die kultur-

<sup>146</sup> Alfred Berchtold: *La passion de transmettre. Entretiens avec Jean-Louis Kuffer*, Lausanne/Paris 1997, S. 125.

<sup>147</sup> Hermann Lübke vor allem vertrat und vertritt diese These, zuletzt im Beitrag «Die Modernität der Vergangenheitszuwendung», in: *Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine internationale Diskussion*, hrsg. von Gunter Scholtz, Berlin 1997, S. 146–154.



philosophischen Liebhaber der Kompensationstheorie unterschätzen wohl die Komplexität und Widersprüchlichkeit kultureller Phänomene; die hier kurz skizzierte Geschichte des Museums an der Augustinergasse lehrt schon, dass einfache Entgegensetzungen der erfreulich mannigfaltigen und reichen Realität nicht entsprechen können.

Heute, nachdem 1856 die mittelalterliche Sammlung, 1874 das Physikalische Institut, 1896 die Bibliothek und 1920 die Kunstsammlungen das Haus verlassen haben, beherbergt das Museum an der Augustinergasse noch das Naturhistorische Museum und das Museum der Kulturen. Im Laufe der Jahre verstümmelte man Melchior Berris Architektur. Sie ist unklar und verwirrend geworden und hat ihre Wirkkraft verloren. Die unbeholfenen Einbauten lassen Berris Architektur als Flickwerk und verstaubt erscheinen. Man muss sich entschliessen, dieses bedeutende Bauwerk des schweizerischen Klassizismus wieder in den ursprünglichen Zustand zurückzuführen, und ihm eine einzige Aufgabe zuteilen, nämlich darin das Museum der Kulturen einzurichten. Wie 1849 die Formensprache der Architektur die alle verbindende Tradition der Antike bewusst machte, so verbinden uns heute Merkur und Rhein mit den Weltkulturen. Deshalb ist das Museum an der Augustinergasse der gute Ort für das Museum der Kulturen und würde in der kulturellen Topographie der Stadt zu einem Symbol wie die Mustermesse für Basels Handel und das Kunstmuseum für Basels Sammlungskultur.

*Nikolaus Meier*

*Gundeldingerstrasse 65*

*4053 Basel*