

Zeitschrift:	Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber:	Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band:	124 (2024)
Artikel:	Wilhelm Vischer-Bilfinger (1808-1874) und der 'Antikensaal' im alten Universitätsmuseum : ein Beitrag zur Vorgeschichte der Basler Skulpturhalle
Autor:	Lochmann, Tomas
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1084160

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: 17.02.2026

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

Wilhelm Vischer-Bilfinger (1808–1874) und der 〈Antikensaal〉 im alten Universitätsmuseum. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Basler Skulpturhalle

von Tomas Lochman

Im Gedenken an den 150. Todestag von Wilhelm Vischer († 5. Juli 1874).

In einer vor zehn Jahren in dieser Zeitschrift erschienenen Studie behandelte Annemarie Kaufmann-Heinimann fundiert die Frühgeschichte der klassischen Archäologie an der Universität Basel.¹ In ihrem Beitrag widmete sie ein eigenes Kapitel dem Philologieprofessor und Ratsherrn Wilhelm Vischer-Bilfinger (Abb. 1) und hob dessen herausragende Rolle für die Altertumswissenschaften an der Universität Basel und für die spätere Einrichtung eines Lehrstuhls für Archäologie hervor. In einem unlängst publizierten Beitrag in der Zeitschrift *Antike Kunst* würdigte Esaù Dozio denselben Wilhelm Vischer als Akquisitor antiker Originalbildwerke und damit als einen frühen Vorläufer jener Basler Archäologen, Sammler und Mäzene, welche in den späten 1950er- und frühen 1960er-Jahren das Basler Antikenmuseum begründeten und aufbauten.²

Der vorliegende Beitrag möchte ein weiteres Verdienst Wilhelm Vischers für die Altertumslehre und -forschung in Basel würdigen.³ Im Vordergrund steht dabei der sogenannte 〈Antikensaal〉 im

1 Vgl. Annemarie Kaufmann-Heinimann: Von Grabhügeln und Dümmler-Vasen. Zu den Anfängen der klassischen Archäologie an der Universität Basel, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde BZGA 114 (2014), S. 192–234. – Ich möchte an dieser Stelle Annemarie Kaufmann-Heinimann für das Zurverfügungstellen von Quellenmaterial sehr herzlich danken.

2 Vgl. Esaù Dozio: Griechische Vasen auf dem Weg nach Basel, in: *Antike Kunst* 65 (2022), S. 86–104.

3 Zu Wilhelm Vischer und insbesondere zu seinen Verdiensten um die Basler Altertumsforschung vgl. Eduard His: Geschichte der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel im ersten Jahrhundert ihres Bestehens (1836–1936), in: BZGA 35 (1936), S. 11 (mit Taf. 4), 22–27 und 71–73; Bernhard Wyss: Wilhelm Vischer-Bilfinger (1808–1874) und das Philologische Seminar der Universität Basel, in: *Museum Helveticum* 19 (1962), S. 225–231; Paul Leonhard Ganz: Die Basler Professorengalerie in der Aula des Museums an der Augustinergasse, in: BZGA 78 (1978) S. 113 (mit Abb. 115); Kaufmann-Heinimann (wie Anm. 1), S. 194–199; Geneviève Lüscher: Die Grabhügel in der Muttenzer und Pratteler Hard bei Basel. Eine Neubearbeitung, in: BZGA 85 (1985), S. 63–67. – Zur Biografie Vischers siehe das nach dessen Tod von August von Gonzenbach verfasste «Lebensbild», vgl. August von Gonzenbach: Lebensbild des Prof. Dr. Wilhelm Vischer in Basel, geb. den 30. Mai 1808, gest. den 5. Juli 1874, [s.l., s.a. (wohl 1874)] = Wilhelm Vischer:

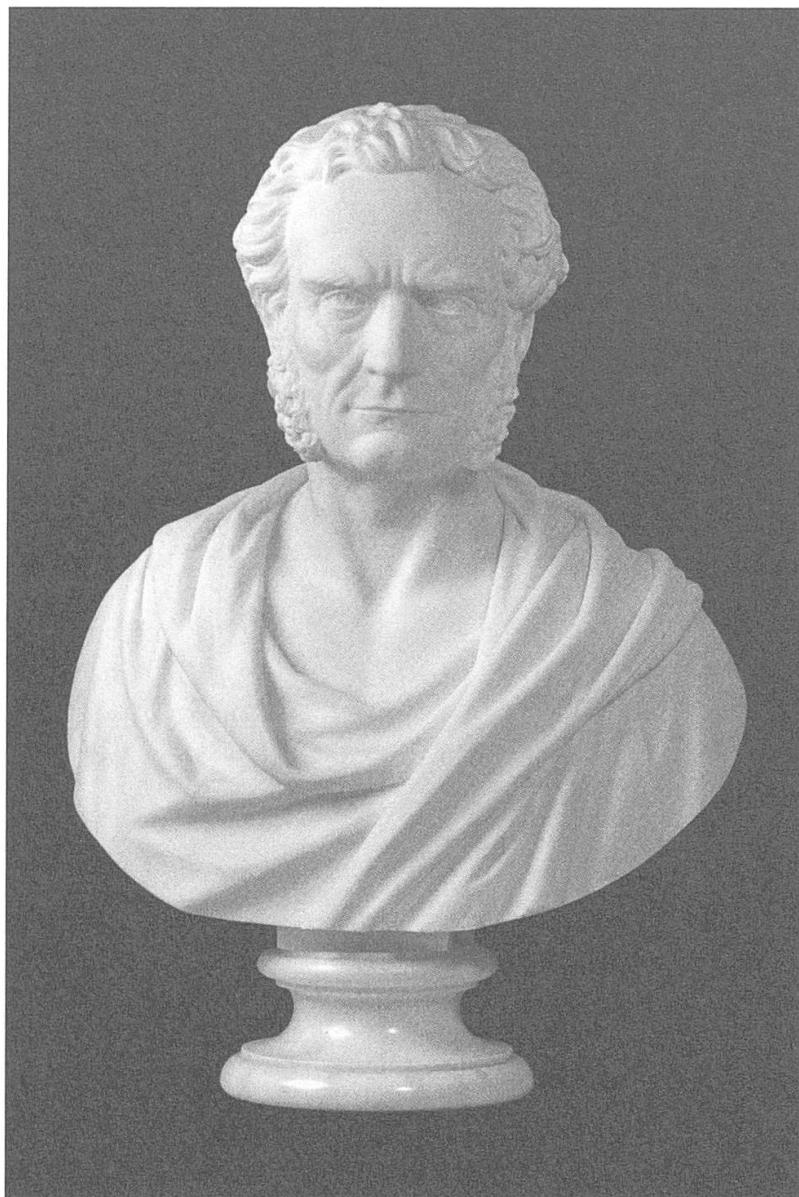


Abbildung 1

Wilhelm Vischer-Bilfinger, Marmorbüste von Ferdinand Schlöth (1818–1891), modelliert 1877, ausgeführt vor 1879. Dieses Bildnis ist eines der zehn Professorenbüsten, mit denen Schlöth von der Universität für die Ausstattung der Aula beauftragt wurde. Die Büsten standen lange Jahre im Vorraum der Aula bzw. in dem zur Aula führenden Treppenhaus. Sie wurden im April 2008 aus Sicherheitsüberlegungen von ihren Standorten entfernt und befinden sich seitdem als Depositum in der Skulpturhalle (Foto: Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Kevin Strütt).

Kleine Schriften, hrsg. von Achilles Burckhardt, Bd. 2, Leipzig 1878, S. IX–LXVI; siehe auch die Würdigung von Achilles Burckhardt, welche diejenige von von Gonzenbach in zahlreichen Passagen wiederholt, vgl. Achilles Burckhardt: Wilhelm Vischer, in: Jahresheft des Vereins schweizerischer Gymnasiallehrer 7 (1876), S. 34–58.

1849 an der Augustinergasse erbauten Universitätsmuseum (Abb. 2 und 3),⁴ in welchem dank Vischer eine beeindruckende Sammlung von Gipsabgüssen wichtiger antiker Skulpturen zusammengetragen wurde, aus welcher keine 40 Jahre später die Skulpturhalle mit ihrer umfangreichen Abguss-Sammlung hervorgehen sollte. Während zur Geschichte der Skulpturhalle, die seit 1963 eine Aussenabteilung des Antikenmuseums Basel und Sammlung Ludwig bildet, bereits einzelne Beiträge erschienen sind,⁵ ist die Geschichte des ursprünglichen ‹Antikensaals› noch weitgehend unberücksichtigt geblieben. Dieser Beitrag möchte diese Lücke füllen und ein wichtiges Kapitel der Basler Museumsgeschichte und Altertumsrezeption auftun.⁶

Wilhelm Vischer: Philologe und Archäologe

1825, im Alter von nur 17 Jahren, begann Wilhelm Vischer an der Universität seiner Heimatstadt Basel mit dem Studium der Altertumswissenschaften, das damals, zehn Jahre vor der Reorganisation der Universität, noch allein von zwei Professuren für Geschichte

4 Zu diesem Museumsgebäude, nach dessen Erbauer Melchior Berri meist als Berri-Bau bezeichnet, vgl. Georg Germann/Dorothee Huber (Hgg.): *Der Bau des alten Museums in Basel (1844–1849)*, in: BZGA 78 (1978), S. 5–30; Nikolaus Meier: Identität und Differenz. Zum 150. Jahrestag der Eröffnung des Museums an der Augustinergasse in Basel, in: BZGA 100 (2000), S. 121–192; Dorothee Huber/Doris Huggel et al. (Hgg.): *Melchior Berri 1801–1854. Architekt des Klassizismus*, Basel 2001, S. 22–35, 92–95, 118–120 und 197–200 (Kat.-Nr. 59); Burkard von Roda: Vom privaten zum institutionellen Sammeln. Zur Entwicklung des Museumswesens in Basel, in: *Historisches Museum Basel (Hg.): Die grosse Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, Basel 2011, S. 139–142.

5 Vgl. Tomas Lochman: *100 Jahre Skulpturhalle Basel (1887–1987)*, in: Margot Schmidt (Hg.): *Kanon. Festschrift für Ernst Berger*, Basel 1988 (*Antike Kunst*, 15), S. 370–376 [Textband] und Taf. 102–104 [Tafelband]; ders.: *Gipsabguss-Sammlungen zur Goethezeit. Das Beispiel der Burckhardtischen Gipse im Kirschgarten*, in: Burkard von Roda/Benno Schubiger (Hgg.): *Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel*, Basel 1995, S. 185–196; ders.: *Universität und Abguss-Sammlung. Die wechselvolle Geschichte einer Zweckallianz am Beispiel der Skulpturhalle Basel*, in: *SAKA-ASAC Bulletin* 2002, S. 27–35; ders.: *Skulpturhalle Basel. Eine Abguss-Sammlung zwischen Kunstabakademie, Universität und Kunstmuseum*, in: Nele Schröder/Lorenz Winkler-Horaček (Hgg.): ... von gestern bis morgen ... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en), Rahden 2012, S. 289–291; zuletzt ders.: *Skulpturhalle (Entstehungsgeschichte der Sammlung)*, in: *101 Meisterwerke. Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Basel 2022, S. 212–217.

6 Dieser Beitrag stellt eine erweiterte Fassung des ersten Teils des Doppelvortrags «Den Gelehrten zum Studium, den Künstlern zur Übung, den Bürgern zum Kunstgenuss. Basler Antikensammlungen im 19. Jh.», den der Verfasser zusammen mit Esaù Dozio am 8. Jan. 2024 im Rahmen der Vortragsreihe der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft «Von Wundern, Kammern & Kollektionen» gehalten hatte.

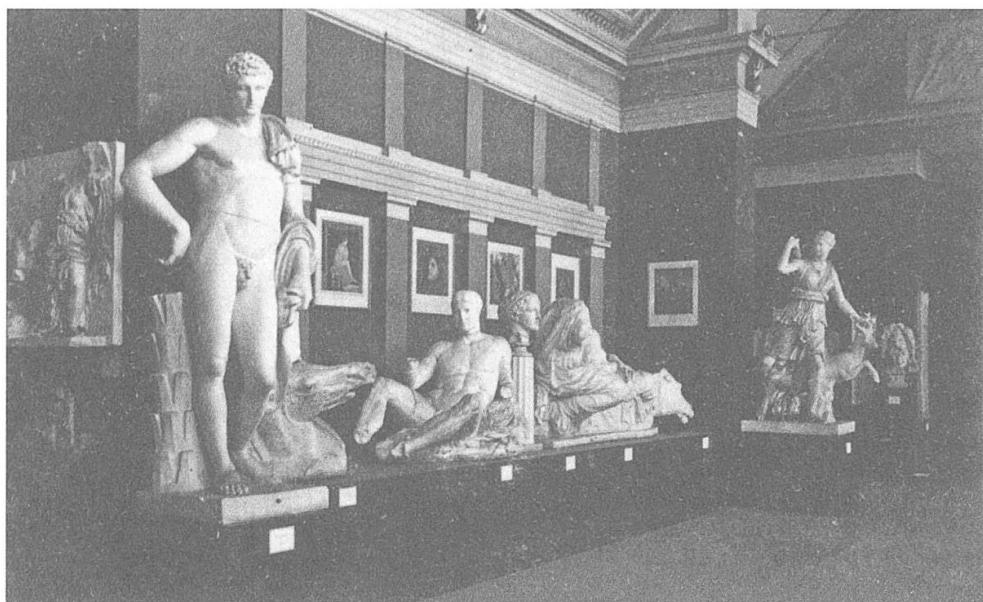


Abbildung 2

Der ‹Antikensaal›, Aufnahme um 1866 oder kurz danach (Fotografie im Archiv der Skulpturhalle Basel).

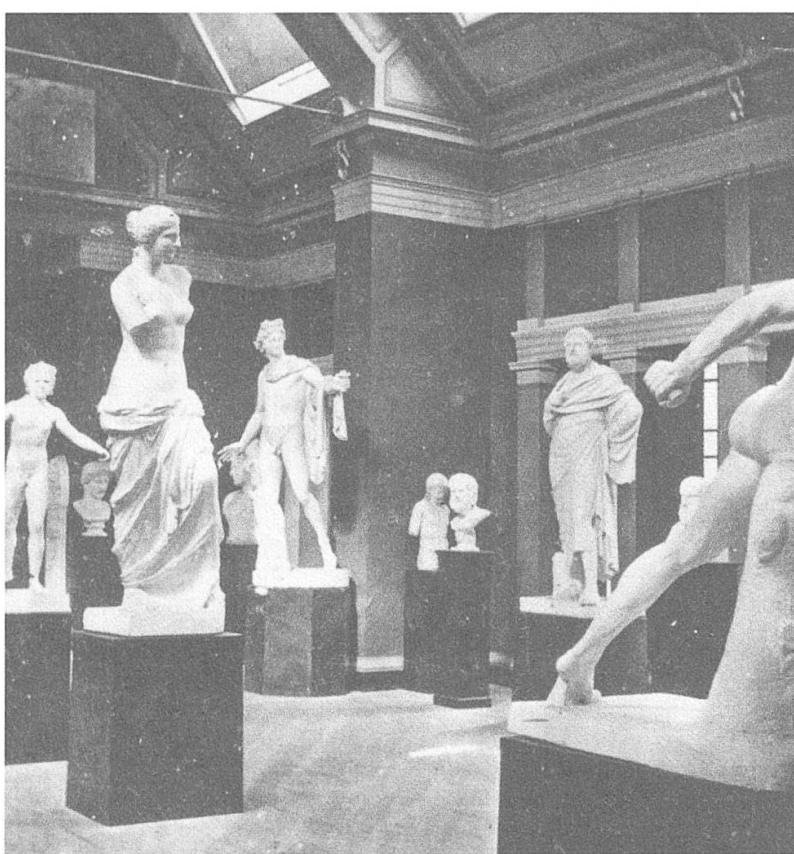


Abbildung 3

Der ‹Antikensaal›, Aufnahme um 1866 oder kurz danach (Fotografie im Archiv der Skulpturhalle Basel).

abgedeckt war.⁷ Von 1828 an vervollkommnete Vischer sein Studium während dreier Jahre an deutschen Universitäten: von 1828 bis 1829 zunächst in Bonn, von 1830 bis 1831 in Jena, wo er promovierte, und anschliessend während eines Gastaufenthaltes in Berlin. Nach seiner Rückkehr nach Basel habilitierte sich Vischer im Sommer 1832 und wurde 1835 zum ausserordentlichen Professor und 1836 zum ordentlichen Professor für griechische Sprache und Literatur ernannt. Neben dem Epigrafiker August Boeckh (1785–1867), den er in Berlin hörte, übte auf Vischer der Bonner Philologieprofessor Friedrich Gottlieb Welcker (1784–1868) einen besonderen Einfluss aus, zweifellos auch deswegen, weil Welcker neben der klassischen Philologie auch über Archäologie las, einem noch untergeordneten Bereich der Altertumswissenschaften. Welcker hatte schon von 1809 an in Giessen und später ab 1816 in Göttingen als erster Philologieprofessor neben den Altsprachen auch archäologische Themen abgehandelt. Nicht zuletzt deswegen wurde Welcker 1819 an die Universität Bonn berufen, um das im gleichen Jahr begründete Akademische Kunstmuseum aufzubauen.⁸

Bereits die ersten Planungen für die Gründung der Bonner Universität 1818 sahen die Einrichtung eines eigenen Kunstmuseums vor, das die wichtigsten antiken Skulpturen in Abgüssen präsentieren sollte. Als Vorbild dürften die grossen Abguss-Sammlungen an den Kunstakademien gedient haben, wie der *Académie nationale des Beaux-Arts* in Paris oder der *Königlich Preussischen Akademie der Künste* in Berlin. Der Unterschied zu den letzteren aber war, dass die Abguss-Sammlung des Akademischen Kunstmuseums in Bonn erklärtermassen zum ersten Mal als klassisch-humanistische Bildungseinrichtung konzipiert wurde. In den Räumen des Akademischen Kunstmuseums konnte Welcker nun vermehrt auch klassische Archäologie lehren – unter direktem Einbezug der Abgüsse. Beim jungen Wilhelm Vischer muss dies ganz offensichtlich einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben und nicht nur bei ihm, denn die Idee der humanistischen Bildungsreinrichtung Abguss-Sammlung sollte nach Bonner Vorbild fast im gesamten deutschsprachigen Raum Schule machen: So wurden im zweiten Viertel des

7 Zu den Lehrern von Wilhelm Vischer gehörten die beiden Professoren für Geschichte, Franz Dorotheus Gerlach (1793–1876) und Friedrich Kortüm (1788–1858), siehe von Gonzenbach (wie Anm. 3), S. 13.

8 Vgl. Nikolaus Himmelmann: Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn. Das Haus und seine Geschichte, Bonn 1984, S. 7–10; Wolfgang Ehrhardt: Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Friedrich Gottlieb Welcker und Otto Jahn, Opladen 1982.

19. Jahrhunderts in rascher Folge an vielen anderen deutschen Universitäten Lehrsammlungen mit Gipsabgüssen begründet.⁹ Auch die Basler Universität sollte diesem Beispiel folgen, wobei, wie wir noch sehen werden, hier just Wilhelm Vischer eine führende Rolle spielen sollte. Denn wie Welcker versah auch Vischer seine philologische Lehre und Forschung stets mit Einbezug antiquarischer Themen, also mit epigrafischen und archäologischen Fragestellungen. Sein ausgeprägtes Interesse für die Archäologie, verbunden mit seiner unternehmensfreudigen Veranlagung, schlug sich etwa auch in seiner Teilnahme an archäologischen Untersuchungen in der Region, aber auch in Athen nieder.¹⁰

Vischer setzte sich von Anfang seiner Basler Berufsjahre an neben der Lehre auch für kulturpolitische Belange und generell für das Basler Gemeinwesen ein. Die Niederlage der städtischen Truppen gegen die basellandschaftlichen Aufständischen am 3. August 1833 und die folgende Kantonstrennung und Güteraufteilung, die gerade auch auf die Universität einschneidende Auswirkungen hatte, bildeten einen Auslöser für Vischers politisches Engagement;¹¹ bereits 1834 wurde er Mitglied des Grossen Rates, 1846/47 des Verfassungsrats, 1863 des Erziehungskollegiums und der Kuratel der Universität Basel, 1867 sogar des Kleinen Rates. Wegen dieser Wahl in die Exekutive gab er seine Lehrtätigkeit auf, stand aber dem Erziehungskollegium vor, sodass er weiterhin fördernden Einfluss auf die Universität und dessen Museum ausüben konnte.

Von seinem Ansehen als Fachmann und seinem Einfluss als Bildungs- und Kulturpolitiker zeugt die Tatsache, dass er an der Gründung zweier hochbedeutender Basler Institutionen direkt beteiligt war: derjenigen der *Historischen Gesellschaft* im Jahre 1836 und derjenigen der *Antiquarischen Gesellschaft* sechs Jahre später. Während er im Falle der *Historischen Gesellschaft* einer der insgesamt sieben Uni-

9 Vgl. Wolfgang Schiering: Zur Geschichte der Archäologie, in: Ulrich Hausmann (Hg.): Allgemeine Grundlagen der Archäologie, München 1969, S. 106f.; Peter Connor: Cast-Collecting in the Nineteenth Century. Scholarship, Aesthetics, Connoisseurship, in: Graeme W. Clarke (Hg.): Rediscovering Hellenism, Cambridge 1989, S. 187–235.

10 1841 führte er die Ausgrabungen dreier, in die Frühlatènezeit zu datierender Grabhügel in der Hard bei Muttenz durch, vgl. Wilhelm Vischer: Drei Grabhügel in der Hardt bei Basel, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 2 (1844), 2. Abt., S. 1–16 = Vischer, Kleine Schriften (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 566–586; 1862 beteiligte er sich an Ernst Curtius' Grabungen im Dionysostheater von Athen, siehe von Gonzenbach (wie Anm. 3), S. 44f.

11 Auf Vischers politische Überzeugungen geht ausführlich von Gonzenbach (wie Anm. 3) ein.

versitätsprofessoren war, von denen die Initiative zur Gründung der Gesellschaft ausging,¹² war er bei der Gründung der *Antiquarischen Gesellschaft*, die sich 1842 mit dem Ziel, Altertümer aus der vorchristlichen und mittelalterlichen Zeit zu sammeln und zu erhalten, aus dem 1839 gebildeten Antiquarischen Ausschuss der *Historischen Gesellschaft* herausgebildet hatte, sogar der alleinige *spiritus rector*. Vischer darf daher in zweifacher Hinsicht als der Ahnherr der späteren *Historischen und Antiquarischen Gesellschaft* gelten, die 1875, ein Jahr nach Vischers Ableben, aus der Fusion der beiden Gesellschaften hervorging.¹³ An der Konstituierung einer weiteren Basler Institution, dem *Freiwilligen Museumsverein Basel*, war er ebenfalls als Gründungsmitglied beteiligt.¹⁴ Der *Freiwillige Museumsverein Basel* hatte sich unmittelbar nach Eröffnung des Museums im November 1849 auf Anregung von Christian Friedrich Schönbein (1799–1868) aus jenem «Museumsverein» herausgebildet, der bis zu seiner Vollendung die Planungen und den Bau des Museums an der Augustinergasse koordiniert hatte. Im neuen *Museumsverein* (der Namenszusatz ‹Freiwillig› kam später dazu) war Vischer die treibende Kraft bei der Akquirierung von Geldmitteln. Dabei tat er sich auch persönlich als grosszügiger Donator hervor.¹⁵

Alle diese Verdienste für die Universität, für Basels Kulturpolitik und im Besonderen für die Archäologie prädestinierten Vischer für eine führende Rolle bei den Planungen und bei der Einrichtung des Universitätsmuseums, das vom Architekten Melchior Berri (1801–1854) 1844 begonnen und 1849 vollendet wurde.¹⁶ Zweifellos der Initiative Vischers ist es zu verdanken, dass bereits in den ersten konkreteren Plänen von Architekt Melchior Berri im 2. Stock des linken Flügels ein «Saal für Gypsabgüsse und Antiken» vorgesehen war – der

12 Die anderen Mitbegründer waren der Jurist Andreas Heusler-Ryhiner (1802–1868), die Historiker Friedrich Brömel (1791–1856) und Franz Dorotheus Gerlach, der Germanist Wilhelm Wackernagel (1806–1869) sowie die Theologen Johann Georg Müller-Burckhardt (1800–1875) und Karl Rudolf Hagenbach (1801–1874), siehe His (wie Anm. 3), S. 8–11.

13 Zur Geschichte der *Historischen und Antiquarischen Gesellschaft* siehe His (wie Anm. 3), S. 1–86.

14 Zur Geschichte des *Freiwilligen Museumsvereins Basel* vgl. André Salvisberg: Freiwilliger Museumsverein Basel 1850–2000. 150 Jahre, Basel 2000; Remigius Faesch/André Salvisberg: 150 Jahre Freiwilliger Museumsverein Basel. Sozusagen einer für alle und alles Mögliche von Einem, in: Basler Stadtbuch 2000, S. 150–155; Meier (wie Anm. 4), S. 166–171.

15 Siehe unten S. 83.

16 Zur Entstehungsgeschichte und zum Bau des Museums siehe Germann/Huber (wie Anm. 4), S. 5–17; Meier (wie Anm. 4), S. 121–150.

Abbildung 4

Grundriss vom 2. Stock des Museums an der Augustinergasse von Melchior Berri aus dem Jahr 1844. Der ‹Antikensaal› ist mit C bezeichnet (Staatsarchiv Basel-Stadt, Planarchiv F 6,9 Nr. 5).

¹⁷ spätere ‹Antikensaal› (Abb. 4). Anlässlich der Gründung der *Antiquarischen Gesellschaft* im Jahre 1842 liess Wilhelm Vischer als ihr

17 Der Grundrissplan aus dem Jahre 1844 befindet sich im Staatsarchiv Basel-Stadt (StABS), Planarchiv F 6,9 Nr. 5 (Abb. 4), er ist u.a. auch abgebildet bei Germann/Huber (wie Anm. 4), S. 15 (Abb. 4); Huber/Huggel (wie Anm. 4), S. 32 (Abb. 23) und 199 (Abb. oben rechts); Meier (wie Anm. 4), S. 167 (Abb. 24).

Vorsteher die Regenz der Universität wissen, dass er und die *Antiquarische Gesellschaft* es beabsichtigten, «durch ihre Tätigkeit die öffentlichen Sammlungen der Universität zu bereichern».¹⁸ Die Regenz wählte ihn 1850 zum Vorsteher der antiquarischen Kommission des Museums, deren Geschicke er ebenso wie diejenigen der *Antiquarischen Gesellschaft* bis zu seinem Tod im Juli 1874 in überaus erfolgreicher Weise bestimmte.¹⁹ Der Aufbau der antiquarischen Sammlung und des ‹Antikensaals› wurden dadurch zu Vischers besonderen Leistungen in seiner universitären Laufbahn.

Die Bedeutung der Abgüsse für die Altertumswissenschaften

Als 1842 auf Betreiben Vischers die Idee eines Saales für Gipsabgüsse ihren Anfang nahm, hatten im deutschsprachigen Raum neben Bonn bereits mindestens neun Universitäten eigene Abguss-Sammlungen aufzubauen begonnen.²⁰ Das Basler Universitätsmuseum lag damit im Trend der Zeit. Die Gipsabgüsse waren im frühen 19. Jahrhundert ein längst erprobtes und vielfach bewährtes Medium für die Vermittlung und das Zugänglichmachen von bedeutenden antiken Originalwerken. Während im 15. und 16. Jahrhundert zunächst Maler und Bildhauer in ihren Ateliers Gipse antiker Skulpturen als Modelle und Anschauungsobjekte zusammentrugen, wurden seit dem 17. Jahrhundert an allen bedeutenden königlichen, fürstlichen und später auch bürgerlichen Kunstabakademien regelrechte Abguss-Museen angelegt, die als integraler Bestandteil der akademischen Ausbildung dienten. Gipsabgüsse boten (und bieten immer noch) die Möglichkeit, repräsentative Idealsammlungen antiker Meisterwerke zu einem erschwinglichen Preis zusammenzutragen. Zur kunstabakademischen Ausrichtung der Abguss-Sammlungen trat mit dem fortschreitenden 19. Jahrhundert nun also auch jener der universitären Lehre und archäologischen Forschung hinzu. Die Geschichte der Abguss-Sammlungen erlebte also genau in dieser Zeit eine wichtige Erweiterung ihrer Funktion, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts abermals bereichert wurde, als zu den bestehenden Sammlungen an den Kunstabakademien und Universitäten in den europäischen Metropolen wie Paris, London, Berlin oder Brüssel grosse didaktisch angelegte Übersichtsmuseen zur Geschichte und Entwicklung

18 His (wie Anm. 3), S. 25.

19 His (wie Anm. 3), S. 25–27.

20 Schiering (wie Anm. 9), S. 106.

der Skulptur der wichtigsten Kunstlandschaften und Epochen mit jeweils mehreren tausend Abgüssen hinzutraten. Die an ein breites Publikum gerichteten grossen «Musées de sculptures comparées» in London (*Crystal Palace*) und Paris (*Palais Chaillot*) entwickelten sich in Gebäudekomplexen der vorgängigen Weltausstellungen, von denen sie auch die Idee des Komparativen und die Ausrichtung auf ein grosses Publikum übernahmen.²¹ Die Entstehung des Basler «Antikensaals» folgt genau dieser Entwicklung, was sich auch in den Zielen und Aufgaben widerspiegelt, die die Abgüsse zu erfüllen hatten: Sie sollten den Künstlern zur Übung, den Gelehrten zum Studium und den Bürgern zum Kunstgenuss gereichen.²² Diese dreifache Funktion bestimmte und legitimierte fortan alle Abguss-Sammlungen weltweit.

Die antiquarische Kommission und der «Antikensaal»

Der im November 1849 eingeweihte Museumsbau vereinte, nach Gebäudeflügeln, Stockwerken und Sälen getrennt, neben den universitären Sammlungen auch die Universitätsbibliothek, zwei Hörsäle, das physikalische Kabinett und das chemische Laboratorium sowie die Aula, welche sich – bis heute unverändert – über einen grossen Teil des linken Flügels im 1. Stock erstreckt und im Grundriss genau dem über ihr liegenden «Antikensaal» entspricht. Die verschiedenen universitären Sammlungen verteilten sich auf den grössten Teil des Gebäudes; die Kunstsammlung auf die Räume im 2. Stock des Hauptgebäudes, die Antiquitätsammlung und das ethnografische Kabinett in den im 2. Stock des Vordertraktes gelegenen Eckzimmern und die naturhistorischen Sammlungen im 1. Stock des Hauptgebäudes.²³

Über die Sammlungen wachte, quasi als oberstes Gremium, die allgemeine, bereits 1841 gebildete «Museumskommission». Dieser waren die für die jeweiligen Sammlungen zuständigen Subkommissionen unterstellt. In unserem Zusammenhang ist die von Wilhelm Vischer präsidierte «Commission der antiquarischen Abtheilung des

21 Vgl. Tomas Lochman: London und Paris. Monumentale Abguss-Museen in der 2. Hälfte des 19. Jhs., in: Schröder/Winkler-Horaček (wie Anm. 5), S. 293–295.

22 Siehe unten S. 83 (Zitat von Wilhelm Vischer gemäss Anm. 38).

23 Vgl. Peter Merian: Zur Geschichte der in dem neuen Museum ausgestellten akademischen Sammlungen, in: Festschrift zur Einweihung des Museums in Basel am 26. November 1849, Basel 1849, S. 3–17; Johann Jakob Bernoulli-Reber: Antiquarische Sammlung, in: Albert Teichmann (Hg.): Die Universität Basel in ihren fünfzig Jahren seit ihrer Reorganisation im Jahre 1835, Basel 1885, S. 71–75.

Museums» (wir bezeichnen sie fortan als «antiquarische Kommission») von zentralem Interesse. Sie betreute folgende drei Sammlungsbereiche:

1. die ethnografische Abteilung
2. die antiquarische Abteilung
3. den «Antikensaal»

Die ethnografische Abteilung (bzw. Kabinett) war im 2. Obergeschoss des (von der Augustinergasse aus betrachtet) rechten Seitentraktes untergebracht. Ihre Bestände umfassten Artefakte aus Altamerika, insbesondere Mexiko, Afrika und Asien.

Die antiquarische bzw. «eigentlich antiquarische» Abteilung, wie sie Vischer offenbar zur Abhebung von der ethnografischen Abteilung und den Frühkulturen gelegentlich bezeichnete, umfasste das Münzkabinett (in welchem auch neuere Münzen und Medaillen Eingang fanden) und die Altertümersammlung, die sich mehrheitlich aus lokalen römerzeitlichen Funden, hauptsächlich aus Augst, generierte, für welche aber auch antike Kunstwerke aus Italien und Griechenland erworben wurden.²⁴ Zur Altertümersammlung gehörten ursprünglich auch die damals an verschiedenen Schweizer Seeufern geborgenen prähistorischen Pfahlbaufunde, bevor sie später im ethnografischen Kabinett untergebracht wurden.²⁵ Die antiquarische Abteilung wurde in dem im 2. Obergeschoss gelegenen rechten Eckraum des Vordertraktes eingerichtet. Zur Abteilung gehörte ferner auch noch die mittelalterliche Sammlung, bestehend aus originalen Kunstgegenständen und Gipsabgüssen von mittelalterlichen Skulpturen und Architekturteilen aus der Region. Diese wurde jedoch bereits 1857 aus dem Berri-Bau ausgegliedert, um im «Conciliensaal» (Konzilsaal) und der St. Nikolauskapelle des Münsters eingerichtet zu werden. Seit 1861 wurde diese erste Aussenstelle des Museums einer eigenen, von Wilhelm Wackernagel präsidierten Kommission unterstellt.²⁶

Beim «Antikensaal» schliesslich handelte es sich um den prominenten, im zweiten Stock des linken Flügels des Museumsgebäudes

24 Hierzu Kaufmann-Heinimann (wie Anm. 1), S. 199–208, und Dozio (wie Anm. 2), S. 94–98.

25 Hervorzuheben sind die Fundgegenstände aus den Grabungen des Landwirts und Pioniers der Pfahlbauforschung, Jakob Messikommer (1828–1917), am Pfäffikersee, den Vischer in der Jahresrechnung von 1861 erwähnt: StABS, Universitätsarchiv XII 5,2.

26 Zur Geschichte der mittelalterlichen Sammlung siehe von Roda (wie Anm. 4), S. 142–145.

gelegenen Oberlichtsaal mit dem gleichen Grundriss wie demjenigen der darunter liegenden Aula (Abb. 2 und 3): Der 185 m² grosse längliche Saal weist an der dem Eingang gegenüberliegenden hinteren Schmalseite eine breite Exedra auf. Je zwei den Längsseiten vorspringende Wandpilaster, regelrechte Anten, strukturieren den Saal in drei Abschnitte, die wahrscheinlich, wie später in der 1887 erbauten Skulpturhalle, den drei wichtigsten Epochen der griechischen Antike – «altertümlich gebundene Kunst» bis Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., «frei gewordene Kunst bis Alexander» und «hellenistische Kunst» – entsprechen sollten.²⁷ Eine eigene Kassettendecke, wie sie die Aula aufweist, besass der ‹Antikensaal› nie, da er bis zum Dachstuhl offen blieb. Die in den Dachschrägen ausgesparten Fensteröffnungen sorgten für eine für die Skulpturen ideale Lichtdurchflutung von oben. Zusätzliche Seitenfenster befanden sich in der Wand zum Hof, die andere Längswand blieb geschlossen. Feine Stuckpilaster und zwei Gesimse zierten die beiden Längswände. Die exponierte Lage unter dem Dach sowie der Verzicht auf Öfen hatten zur Folge, dass der Saal in den Wintermonaten dem Publikum infolge Kälte nicht zugänglich war.²⁸

Eine weitere Änderung gegenüber dem ursprünglich Plan war, dass der als «Saal für Gypsabgüsse und Antiken» vorgesehene Raum in der definitiven Bestimmung nur der Aufnahme von Gipsabgüssen diente.²⁹ Die kleineren originalen Kunstwerke aus der Antike wie Vasen und Kleinplastik wurden im antiquarischen Kabinett im rechten Teil des Hauptgebäudes ausgestellt; die bedeutenden Marmorköpfe, die Vischer 1867 in Rom vom Bildhauer Carl Steinhäuser (1813–1879) erwarb, wurden, zweifellos aufgrund ihres Wertes und ihres Status als realer Kunstwerke, prominent in der Gemäldegalerie präsentiert.³⁰ Dass für den Raum die Bezeichnung ‹Antikensaal›

27 Vgl. Johann Jakob Bernoulli/Rudolf Burckhardt: *Die Gypsabgüsse in der Skulpturhalle zu Basel*, Basel 1907, S. IIIf.

28 Während der anderen Monate war der Saal gemäss «Bericht über die antiquarische Abtheilung des Museums für das Jahr 1852» (S. 3) – StABS, Erziehung DD 8 – jeweils mittwochs von zwei bis vier Uhr nachmittags geöffnet, seit 1854 zusätzlich auch sonntags gemäss «Jahresbericht der antiquarischen Commission des Museums 1854» (S. 3): StABS, Universitätsarchiv XII 5,2.

29 Siehe oben Anm. 17 und Abb. 4.

30 Siehe «Jahresbericht der Commission für die antiquarische Abtheilung des Museums 1869» (S. 3): StABS, Erziehung DD 8. – Die Aufstellung der Steinhäuser'schen Marmorbüsten des Herakles und des Apollon dokumentieren auch einzelne Aufnahmen der alten Gemäldegalerie, z.B. bei Meier (wie Anm. 4), S. 180 (Abb. 28). – Zu den beiden Marmorköpfen und deren Erwerb zuletzt Kaufmann-Heinimann (wie Anm. 1), S. 202–

(manchmal auch ‹Skulpturensaal›) verwendet wurde und nicht etwa ‹Abguss-Saal› oder ‹Gypsothek›, ist bezeichnend für die Wertschätzung der Gipsabgüsse im 19. Jahrhundert und für die Tatsache, dass für das Studium und die Kontemplation antiker Plastik Gipskopien den Originalen praktisch als ebenbürtig angesehen waren, wenn nicht sogar als «vorteilhafter».³¹ Dass der 1850 fertiggestellte Saal der antiquarischen Abteilung für den Aufbau einer Abguss-Sammlung übergeben wurde, ist aber dennoch erstaunlich, und zwar insofern, als in jenem Jahr noch gar keine Abgüsse für die Aufstellung zur Verfügung standen; sie wurden in ihrem Grundstock erst 1851 ange schafft. In der *Basler Künstlergesellschaft* existierte zwar bereits eine kleine Anzahl von Gipsabgüssen nach antiken Bildwerken, doch diese verblieben dort auch nach der Fertigstellung des ‹Antikensaales›. Bei diesen Gipsen handelte es sich um rund ein Dutzend Gips abgüsse, die der Seidenbandfabrikant und Erbauer des Stadtpalais zum Kirschgarten, Johann Rudolf Burckhardt (1750–1813), auf Vermittlung von Bildhauer Alexander Trippel (1744–1793) aus dem in Rom befindlichen Nachlass des 1779 verstorbenen Malers Anton Raphael Mengs erworben hatte und kurz vor seinem Tod der *Basler Künstlergesellschaft* vermacht hatte.³² Frühere Forschungsarbeiten gingen noch davon aus, dass die Burckhardt'schen Abgüsse 1850 in universitären Besitz übergingen, doch diese These konnte nicht erhärtet werden, da aus dem ersten Jahresbericht der antiquarischen Kommission, auf den wir im nächsten Abschnitt ausführlich eingehen, klar hervorgeht, dass der ‹Antikensaal› 1851 gänzlich mit Neuankäufen bestückt wurde, unter anderem bezeichnenderweise auch mit solchen Abgüssen von antiken Bildwerken, die in der Burckhardt'schen Sammlung bereits in Gipskopien vertreten waren (wie etwa einem Abguss des Apoll von Belvedere oder der Büste des soge-

208 (mit Abb. 4f.); zum Apollonkopf zuletzt Tomas Lochman: Eine berühmte Statue neu beurteilt. Kopf des Apollon im Typus Belvedere, in: 101 Meisterwerke (wie Anm. 5), S. 164f., Nr. 63.

- 31 In der Fachliteratur wird in diesem Zusammenhang gerne die Aussage eines Bürgers von Arles namens Terrin kolportiert, der befunden haben soll, dass der Abguss der Venus von Arles, die der Louvre der Stadt Ende 17. Jh. als Ersatz für das Original schenkte, «non seulement aussi juste et aussi régulièr que l'antique, mais encore beaucoup plus agréable à cause de sa blancheur et de l'égale beauté de sa matière» sei.
- 32 Zu den Abgüssen Johann Rudolf Burckhardts vgl. Rolf A. Stucky: Johann Rudolf Burckhardt, der Kirschgarten und der Anfang der Basler Gipssammlung, in: Antike Kunst 38 (1995), S. 40–47; Ulrich Barth: Johann Rudolf Burckhardt (1750–1813), Handelsherr, Bauherr des Kirschgarten, in: von Roda/Schubiger (wie Anm. 5), S. 44f.; Lochman, Gipsabguss-Sammlungen (wie Anm. 5), S. 185f. und 193–196.

nannten Zeus von Otricoli).³³ Wenn diese Burckhardt'schen Gipse 1851 in den ‹Antikensaal› überführt worden wären, hätte man diese nicht noch einmal bestellt. Die Burckhardt'schen Gipse blieben also fraglos im Besitz der *Künstlergesellschaft*. Später gingen sie höchstwahrscheinlich in die Zeichnungsschule der *Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel* und 1887 in den Besitz der Allgemeinen Gewerbeschule über, wo sich dann deren Spuren gegen das 20. Jahrhundert hin verlieren.³⁴

Die ersten Abgüsse für den ‹Antikensaal›

Auch wenn die Abguss-Sammlung im ‹Antikensaal› also *ex nihilo* aufgebaut wurde, gab sich Vischer bezüglich ihres raschen Anwachsens zuversichtlich:

«Steht einmal ein schöner Kern da, so wird er eine solche Anziehungskraft ausüben, dass, auch ohne über bedeutende Mittel verfügen zu können, wir die Sammlung jährlich werden erweitern sehen.»³⁵

Dieses visionäre Kalkül sollte, wie sich bald zeigte, vollends aufgehen.

Bei dem Grundkern von 1851, den Vischer von den Gipsformereien von Paris und München bezogen hatte,³⁶ handelte es sich um insgesamt 32, in ihrer Zusammensetzung für den damaligen Kunstgeschmack und die Bewertung antiker Meisterwerke typische Abgüsse. Dazu gesellten sich noch vier Abgüsse von Köpfen, die dem ‹Antikensaal› geschenkeweise überlassen wurden. Dank Vischers Motivationstalent und eigener Grosszügigkeit gelang ihm in seiner Eigenschaft als Mitglied des *Museumsvereins* die respektable Einkaufssumme von 3000 Franken zu generieren. Die erste grösitere Akquisition des eben erst gegründeten *Museumsvereins*, der unter seiner späteren Bezeichnung *Freiwilliger Museumsverein Basel* die Basler Museen bis auf den heutigen Tag bei Anschaffungen unter-

33 Siehe auch unten Anm. 40 und 56.

34 Barth (wie Anm. 32), S. 45.

35 Aus einem Bericht zum «Museum zu Basel», in: *Archäologische Zeitung* 8 (1850), Sp. 154–156 (Zitat Sp. 155), in dem aus einem Schreiben Wilhelm Vischers zur Museumsgründung zitiert wird.

36 Meier (wie Anm. 4), S. 169; Salvisberg (wie Anm. 14), S. 23. – Bei späteren Ankäufen wurden neben Paris und München auch Abguss-Werkstätten in anderen europäischen Städten berücksichtigt, vor allem die Londoner (für das British Museum tätige) Gipswerkstatt und die Gipsformerei der Königlichen Museen zu Berlin.

stützt, betraf also exklusiv Gipsabgüsse für den ‹Antikensaal›.³⁷ Über die glücklichen Umstände der Geldbeschaffung berichtet Vischer, der auch innerhalb seiner Verwandtschaft Gönner mobilisierte und sich an der Geldbeschaffung auch persönlich als Spender beteiligte, im Jahresbericht der antiquarischen Kommission des Museums für 1851 Folgendes:³⁸

«Eine ganz neue und höchst erfreuliche Schöpfung des letzten Jahres war die Sammlung von Gypsabgüssen, welche [...] gänzlich dem Museumsverein verdankt wird. Bei der Gründung desselben hatten nämlich 8 Mitglieder, die Herren Oberst Bt. Vischer³⁹, Peter Vischer-Passavant, Karl Vischer-Merian, Prof. Wilh. Vischer, Heinrich Merian-Von der Müll, Präs. L. A. Burckhardt, Eduard Geigy und Cd. dc J. J. Merian zusammen die Summe von Fr. 1760 a. W. für diesen Zweck bestimmt, wozu auch einige Jahresbeiträge kamen. Der Museumsverein hat dann diese Summe auf Fr. 3000 a. W. für die erste Anlegung der Sammlung erhöht. So konnten wir gleich eine Sammlung aufstellen, welche die Mittel darbietet, sich einen Begriff von der Entwicklung der alten Kunst zu bilden und die ebenso nützlich für die Studierenden und Künstler als belehrend und erfreulich für das übrige Publicum ist.»

Der letzte Satz fasst genau jene von uns oben bereits festgehaltene dreifache Funktion, die eine Sammlung antiker Skulpturen im 19. Jahrhundert zu erfüllen hatte: Sie sollte sowohl als Lehrsammlung für den universitären Unterricht als auch als Modellsammlung für die angehenden Künstler wie auch als Stätte eines «Kunstgenusses» für ein breiteres Publikum dienen. Dem Einleitungsabschnitt liess Vischer in seinem Bericht die Auflistung des erworbenen Anfangsbestands des ‹Antikensaales› folgen:

37 Der *Freiwillige Museumsverein Basel* bedachte den ‹Antikensaal› bzw. die spätere Skulpturhalle auch künftig hin regelmässig mit namhaften Ankäufen von Gipsabgüssen, zuletzt im Jahre 2016 mit dem Depositum des Abgusses eines römischen Prozessionsreliefs mit Tensa in Budapest: Skulpturhalle, Inventarnummer SH 1766.

38 «Jahresbericht der Commission der antiquarischen Abtheilung des Museums für 1851» (S. 2f.), von Wilhelm Vischer in seiner Funktion als Vorsteher im Febr. 1852 verfasst: StABS, Erziehung DD 8.

39 Oberst Benedikt Vischer (1779–1856) war Wilhelm Vischers Vater; er führte das Kommando über die städtischen Truppen bei der Niederlage gegen die Baselbieter Truppen am 3. August 1833; die weiteren Spender (nebst Wilhelm Vischer selbst) sind Peter Vischer-Passavant (1779–1851), Karl Vischer-Merian (1818–1895), Heinrich Merian-Von der Müll (1818–1874), Ludwig August Burckhardt (1808–1863), Eduard Geigy (1801–1855) und Johann Jakob Merian (1798–1859).

«Angeschafft wurden nämlich:

1. Gruppen, Statuen und Torsen
 - der Apollo von Belvedere⁴⁰
 - der Apollo Sauroktonos⁴¹
 - der kämpfende Heros (sogenannter borghesischer Fechter)⁴²
 - der ruhende Satyr⁴³
 - der unter dem Namen des Antinous vom Vatican bekannte Mercur⁴⁴
 - der Redner Aeschines (sogen. Aristides) aus Neapel⁴⁵
 - die Gruppe des Laocoön⁴⁶
 - die Venus von Milo⁴⁷

- 40 Dieser Abguss (hier auf Abb. 3 zu sehen) trägt die heutige Skulpturhallen-Inventarnummer SH 205. Er ist, da 1851 angekauft, folglich nicht identisch mit jenem Abguss aus dem Nachlass Mengs, den Johann Rudolf Burckhardt 1780 für sein Haus zum Kirschgarten erworben hatte (siehe oben Anm. 32); die von Stucky (wie Anm. 32) und vom Autor – zuletzt 2022 Lochman, Skulpturhalle (wie Anm. 5), S. 241 – früher vertretene These, wonach der Mengssche Apollonabguss 1850 in den ‹Antikensaal› gelangt sein könnte, ist somit hinfällig; siehe auch schon die diesbezüglichen Zweifel bei Kaufmann-Heinimann (wie Anm. 1), S. 198 (Anm. 24). Es lässt sich beim heutigen Wissensstand nicht mit Sicherheit entscheiden, aus welcher Gipsformerei der 1851 angekaufte Abguss des Belvedere-Apolls stammt. Da die Pariser Werkstatt den Statuenplinthen und Basen ihrer Erzeugnisse in der Regel Gussmarken einfügte, eine solche beim Basler Abguss jedoch fehlt, dürfte der Gips auf die Münchner Werkstatt zurückgehen.
- 41 Skulpturhalle, SH 182. – Der «Apollo Sauroktonos» ist die im Louvre befindliche römische Marmorkopie nach der Statue des «eidechsentötenden Apollon» des Praxiteles.
- 42 Skulpturhalle, SH 274. – Der Abguss des berühmten Borghesischen Fechters in Paris stammt aus der Werkstatt des Louvre.
- 43 Skulpturhalle, SH 181. – Beim «ruhenden Satyr» handelt es sich um die bekannteste und vollständigste römische Marmorreplik des sog. «Angelehnten Satyr» des Praxiteles in den Kapitolinischen Museen von Rom.
- 44 Skulpturhalle, SH 186. –Der «Antinous-Mercur» ist identisch mit dem sog. Hermes Farnese im British Museum in London, einer römischen Marmorkopie nach einem griechischen Vorbild um 340 v. Chr. (siehe hier Abb. 2 ganz links). Der Abguss befindet sich noch heute in der Skulpturhalle, ist aber aufgrund seines schon seit Längerem lädierten Zustands eingelagert.
- 45 Skulpturhalle, SH 231. – Die Statue des Aischines, eine römische Marmorkopie nach einer griechischen Bildnisstatue des ausgehenden 4. Jh. v. Chr., steht im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel.
- 46 Skulpturhalle, SH 280. – Dieser Abguss war in der Skulpturhalle stets prominent ausgestellt. Die Gussmarke an der unteren Leiste zeigt an, dass der Gipsabguss in der Formerei des Louvre hergestellt wurde. Der Abguss wies ursprünglich den 1532 vom Michelangelo-Schüler Montorsoli am Original ergänzten hochgestreckten rechten Arm auf. In den 1970er-Jahren wurde am Basler Abguss der ergänzte Arm durch den Abguss des originalen, erst in den 1920er-Jahren entdeckten angewinkelten Armes ersetzt.
- 47 Skulpturhalle, SH 261. – Die ins 2. Jh. v. Chr. zu datierende Statue der Aphrodite von der Kykladeninsel Melos, die 1821 in den Louvre überführt und dort auf Anhieb berühmt wurde, ist die bis auf den heutigen Tag am meisten in Abgüsse verbreitete und auch sonst die meistreproduzierte Antike. Am Basler Abguss fehlt zwar eine Gussmarke, die Herkunft aus dem Atelier des Louvre ist aber höchst wahrscheinlich. Der Abguss ist auf Abb. 3 zu erkennen.

- die Diana von Versailles⁴⁸
 die Amazone der Villa Mattei⁴⁹
 der Torso des Hercules von Belvedere⁵⁰
 der sogen. Niobide aus München⁵¹
 der Inopus⁵²
 der Torso des Eros (Amor)⁵³
2. Büsten und Köpfe
- Niobe Mutter, zwei Töchter und ein Sohn⁵⁴
 Bakchus (sogen. Ariadne vom Capitol)⁵⁵

- 48 Skulpturhalle, SH 206 (gut auf Abb. 2 zu erkennen). – Die seit Louis XIV zur Ausstattung des Versailler Schlosses gehörende Artemisstatue, eine stark ergänzte römische Marmorkopie nach einem spätklassischen Werk, steht seit 1798 im Louvre. Sie wurde stets als Pendantfigur zum Apoll von Belvedere angesehen.
- 49 Skulpturhalle, SH 108. – Die aus der Villa Mattei in Rom stammende Amazonenstatue im Vatikan ist die namensgebende römische Replik für den Statuentytypus ‹Amazone Mattei›, die auf eine der drei um 440 v. Chr. geschaffenen Amazonenstatuen der Bildhauer Phidias, Polyklet und Kresillas zurückgeht. Der Abguss wies einen nicht zur Statue gehörenden Kopf auf, der aber in den 1970er-Jahren abgenommen wurde.
- 50 Skulpturhalle, SH 276. – Der Torso von Belvedere ist das wohl am meisten bewunderte Fragment einer antiken Statue. Es ist das Werk eines in römischen Diensten stehenden neuattischen Bildhauers namens Apollonios, Sohn des Nestor. Benannt ist der Torso nach seinem ehemaligen Standort im Garten des Belvedere des Vatikans (heute steht er im nach ihm bezeichneten *Atrio del Torso*).
- 51 Skulpturhalle, SH 214. – Mit dem sog. Münchner Niobiden ist der Torso einer knienden männlichen Figur gleichzusetzen, der damals oftmals auch als ‹Ilioneus› (einer der sieben Söhne der Niobe) bezeichnet wurde.
- 52 Skulpturhalle, SH 264. – Diese grossformatige Jünglingsbüste im Louvre erfreute sich im 19. Jh. grosser Beliebtheit. Die willkürliche Benennung nach Inopos (bzw. Inopus), einem delischen Flussgott, hatte sich unter den frühen Altertumsforschern als Rufname eingebürgert. Der Kopf stellt aber vermutlich in idealisierter Form Alexander den Grossen dar.
- 53 Skulpturhalle, SH 180. – Mit dem «Torso des Eros» ist zweifellos der sog. Eros von Centocelle im Vatikan gemeint, die obere Hälfte einer römischen Statue, die wohl auf eine Statue des Praxiteles zurückgeht; der Torso ist auch auf einer der alten Aufnahmen des ‹Antikensaales› (Abb. 3) zu sehen.
- 54 Skulpturhalle, SH 209–213. – Diese vier Köpfe sind Teilabgüsse von vier Statuen aus der sog. Florentiner Niobidengruppe. Die aus insgesamt zehn relativ gut erhaltenen Marmorstatuen bestehende Gruppe wurde 1583 in der Nähe der Lateranbasilika in Rom entdeckt; zunächst im Garten der Villa Medici aufgestellt, wurde sie 1769/70 nach Florenz überführt und in den Uffizien ausgestellt. Die Gruppe erlangte seit ihrer Entdeckung grosse Berühmtheit. Insbesondere von der Niobebüste kursierten schon sehr früh Gipsabgüsse, die seit dem 17. Jh. in unzählige Künstlerateliers Einzug hielten. Die Pathosformeln der schräggestellten Augenbrauen, der schmalen offenen Lippen sowie des bei starker Kopfneigung nach oben gerichteten Blicks wirken in unzähligen Darstellungen leidender oder aufgewühlter Frauengestalten nach, wie etwa der reuigen Magdalena auf Bildern europäischer Maler des 17. und 18. Jh.; der Kopf ist in dieser Beziehung die vielleicht einflussreichste antike Skulptur in der Zeit des Barock.
- 55 Skulpturhalle, SH 188. – Dieser im 19. Jh. hochgeschätzte Bacchuskopf, eine römische Arbeit nach einem griechischen Vorbild um 340 v. Chr., befindet sich im Kapitolinischen Museum von Rom.

Jupiter von Otricoli⁵⁶

Jupiter Trophonius⁵⁷

Colossale Juno⁵⁸

3. Reliefs

zwei Metopen aus Olympia und Athen und 8 Stücke vom Fries des Parthenon⁵⁹

Zu diesen Anschaffungen kamen noch als höchst erfreuliches Geschenk des Herrn Grafen Pourtalès-Gorgier in Paris der Kopf des Apollo Giustiniani und eine vorzügliche Büste der Kaiserin Crispina so wie einige bereits im vorigen Jahre (1850) von Fräulein Linder und Präsid. N. Bernoulli geschenkte Köpfe.»⁶⁰

Vischer schliesst den Jahresbericht mit dem schon bei früheren Gelegenheiten geäusserten Wunsch, dass die Sammlung auch weiterhin gedeihen und anwachsen möge, das heisst mit einer Bemerkung, die zweifellos die Freigebigkeit der Basler Gönner ansprechen sollte:

- 56 Skulpturhalle, SH 278 (zu erkennen im Hintergrund rechts auf der Abb. 2). – Die kolossale Büste stammt aus Otricoli und befindet sich im Vatikan. Vermutlich geht sie auf eine hellenistische Zeusstatue zurück. Einen Abguss des Kopfes besass auch Johann Rudolf Burckhardt im Kirschgarten (siehe oben Anm. 33).
- 57 Skulpturhalle, SH 298. – ‹Trophonius› ist der frühere «Rufname» für den ‹Zeus Talleyrand›, einen archaischen bärtigen Götterkopf im Louvre.
- 58 Die «colossale Juno» müsste identisch mit der berühmten Juno Ludovisi sein. Befremdlich dabei wäre, dass 1872 gemäss dem entsprechenden Jahresbericht der «Kopf der Juno Ludovisi» in einem Abguss (noch einmal?) angekauft wurde. Ob der neue Abguss den alten ersetzte, etwa infolge eines Schadens? Der heute in der Skulpturhalle aufbewahrte Abguss (Skulpturhalle, SH 288) dürfte mit dem späteren identisch sein. – Die berühmte Juno Ludovisi, so benannt nach der früheren stadtrömischen Besitzerfamilie, ist heute im Palazzo Altemps in Rom ausgestellt. Bereits Goethe hat den Kolossalkopf hoch geschätzt und von ihm Abgüsse besessen. Der stark idealisierte Kopf stellt vermutlich ein überhöhtes Porträt der Kaiserin Antonia Minor dar.
- 59 Bei der Metope vom Zeustempel in Olympia müsste es sich um die sog. Atlasmetope handeln, die einzige Olympiametope, die sich noch heute in einem Abguss in der Skulpturhalle befindet (Skulpturhalle, SH 71), doch ist genau eine solche Metope im Jahresbericht von 1878 namentlich als Neuankauf erwähnt. Die Metope vom Parthenon muss eine von der Südseite sein, während die «acht Stücke vom Fries» die besonders gut erhaltenen Beispiele vom Reiterzug des Nord- und Westfrieses wiedergeben (Skulpturhalle, SH 119–126).
- 60 Den Grafen James Alexander de Pourtalès-Gorgier (1776–1855) muss Vischer wohl persönlich gekannt haben, wenn dieser den Abguss seines Apollonkopfes schenkte (Skulpturhalle, SH 244). Pourtalès' Bronzekopf – eine Replik des sog. Apollo Giustiniani – gelangte später ins British Museum. Beim Frauenporträt, das von Vischer zu Unrecht als «Büste der Crispina» bezeichnet wurde, handelt es sich in Wirklichkeit um ein Porträt der Severer-Kaiserin Julia Domna im British Museum (Skulpturhalle, SH 317). Nicht mehr eruieren lässt sich, um welche Köpfe es sich handelt, die die Mäzenin Emilie Linder (1797–1867) und Niklaus Bernoulli (1793–1876), Präsident des Kriminalgerichts, dem ‹Antikensaal› geschenkt hatten.

«Hoffentlich wird es auch möglich, auf die nämliche Weise diese Sammlung zu vergrössern und die schönsten Überreste antiker Kunst unserem Publicum in Gipsabgüssen zur Anschauung zu bringen.»

Die Auswahl war natürlich durch das Formenangebot der beiden liefernden Gipsformereien in Paris und München bedingt, doch ist sie gerade dadurch auch exemplarisch für den Geschmack und die Vorlieben des späten Klassizismus, der sich im Sortiment sämtlicher damals aktiven Gipsformereien widerspiegelt. Dass im Grundstock der Apoll von Belvedere, Teile der Florentiner Niobidengruppe, mehrere praxitelische Bildwerke, die Venus von Milo, der Belvedere-Torso oder die Laokoongruppe vertreten waren, muss fast schon als Selbstverständlichkeit angesehen werden, erfreuten sich doch römische Idealstatuen nach spätklassischen Meisterwerken sowie Werke der hochhellenistischen Kunst einer besonderen Wertschätzung. Es ist aber auch bemerkenswert, dass unter den ersten Abgüssten bereits auch eine beredte Auswahl von Abgüssten nach den Parthenonskulpturen figuriert. Den Abgüssten der einen Südmetope und der acht Platten vom West- und Nordfries folgten bereits ein Jahr später die Abgüsse von vier Giebelfiguren, die Vischer dank eines anonymen Spenders erwerben konnte (Abb. 2).⁶¹ 1851/52 zählte also auch Basel zu jenen Orten Europas, an denen man dank qualitätsvoller Gipsabgüsse einen guten Eindruck des Bauschmucks des Athener Parthenontempels gewinnen konnte. Ihren Anfang fand die Begeisterung für die Parthenonkulpturen und die damit einhergehende Neubeurteilung der klassischen Kunst Griechenlands im British Museum in London mit der Aufstellung der schönsten Teile der Bauplastik des Parthenons, die der britische Botschafter an der Hohen Pforte, Thomas Bruce (1766–1841), 7. Earl of Elgin, 1801 in Athen unter Einverständnis der osmanischen Behörden vom Bau hat herauslösen

61 Im «Jahresbericht über die antiquarische Abtheilung des Museums 1852» (S. 2) schreibt Vischer: «Der Antikensaal hat einen nicht unbedeutenden Zuwachs durch die Güte eines unbekannten Gebers erhalten, welcher dem Museum 2500 Fr. n. W. zu freier Verfügung übermacht hatte, wovon 500 Fr. der antiq. Abtheilung zufielen. Es wurden für diese Summe der Ilyssus, d. Theseus und die Pferdeköpfe aus dem Giebelfelde des Parthenon bestellt»: StABS, Erziehung DD 8. Gemeint sind die beiden Pferdebüsten vom Heliosgespann (Skulpturhalle, SH 127), der gelagerte Dionysos von der linken Ecke des Ostgiebels (Skulpturhalle, SH 129), die Pferdebüste des Selenegespanns vom rechten Giebelzwickel derselben Tempelseite (Skulpturhalle, SH 128) – dies ist das Goethe'sche «Urpferd» (siehe auch unten Anm. 63) – sowie der sog. Ilissos von der linken Seite des Westgiebels (Skulpturhalle, SH 132). 1866 konnte zudem auch noch die berühmte Tauschwesterngruppe von der rechten Seite des Ostgiebels dazugekauft werden (siehe weiter unten S. 90). Alle genannten Abgüsse der Giebelfiguren sind auf Abb. 2 zu sehen.

und nach London bringen lassen.⁶² Von den auf Anhieb berühmt gewordenen *Elgin Marbles* wurden schon bald nach der Ankunft in London Abgüsse geformt und interessierten Kreisen angeboten. Die weite und rasche Verbreitung der Parthenonkopien wurde auch durch den Tatbestand beschleunigt, dass die führenden Gipsformereien des Louvre und die der Berliner Königlichen Museen nach den Londoner Gipsabgüssen eigene Zweitabformungen herstellten, aus welchen sie weitere Ausgüsse gossen, um sie ihrerseits zu vertreiben. Der Vertrieb der Parthenon-Gipsabgüsse wirkte sich unmittelbar auf die Kunsthistorik und die Rezeption der Antike aus, indem die *Elgin Marbles* das bis dahin mehrheitlich auf römischen Marmorkopien basierende, klassizistisch geprägte Bild der griechischen Kunst durch die Autopsie der eben erst greifbar gewordenen Hauptwerke der griechischen Klassik zu revidieren und stilistisch zu erweitern halfen. Die äussere Pferdebüste vom Gespann der Selene im rechten Zwickel des Ostgiebels, von welchem Vischer 1852 einen Abguss erwerben konnte, wurde zu einer – um einen im modernen Sprachgebrauch beliebten Begriff zu bemühen – ‹Ikone› der Kunsgeschichte, nachdem Johann Wolfgang Goethe diesen Kopf beschrieben und mit der Bezeichnung ‹Urpferd› gerühmt hatte. Den Eindruck vom «inneren Feuer» gewann Goethe bezeichnenderweise vor einem Gipsabguss, den er 1820 im Osteologischen Institut der Universität Jena betrachten konnte.⁶³ Nicht zuletzt durch diese Adelung Goethes gehört das ‹Urpferd› zu den in deutschsprachigen Sammlungen am meisten anzutreffenden Abgüssen.

Die weiteren Ankäufe

Der ‹Antikensaal› erfreute sich seit seiner Eröffnung eines breiten Zuspruchs. Er bildete, neben den Galerieräumen für die Gemälde- sammlung, den repräsentativsten Saal des Berri-Baus. Selbst wenn die antiquarische Kommission die Originalsammlungen – also das Münzkabinett, das Altertümekabinett sowie die ethnografischen Sammlungen – durch Zukäufe und Schenkungen besonders erfolgreich vermehrte, wurden in den Jahresberichten die Zukäufe für die Gipsabguss-Sammlung immer besonders hervorgehoben.

62 Zu den *Elgin Marbles* nach wie vor grundlegend William St. Clair: Lord Elgin and the Marbles, London 1967; zur Verbreitung von Abgüsse nach den Parthenonskulpturen vgl. Marc Fehlmann: Casts and Connoisseurs. The Early Reception of the Elgin Marbles, in: Apollo (Juni 2007), S. 44–51.

63 Zu Goethes Urpferd vgl. August Diehl: Die Reiterschöpfungen phidiasischer Kunst, Berlin/Leipzig 1921, S. 116–120.

Schon 1854 konnte Vischer für den jungen ‹Antikensaal› folgendes Zwischenfazit ziehen:

«So klein auch noch die erst seit vier Jahren und aus Privatmitteln gestiftete Sammlung ist, so bietet sie dennoch jetzt schon die Mittel dar, sich einen Begriff von dem Gange der antiken plastischen Kunst durch Anschauung guter Abgüsse ihrer Meisterwerke zu machen. Bei der Anlegung der Sammlung wird hauptsächlich der Gesichtspunkt festgehalten, die verschiedenen Stufen der Entwicklung der Kunst zur Anschauung zu bringen und zugleich die verschiedenen Kreise, auf die sie sich erstreckt, in ihren ausgezeichneten Werken vertreten zu sehn.»⁶⁴

Bei der erfolgreichen Vermehrung der Sammlung erwies sich Vischers hervorragendes Netzwerk als besonders hilfreich; dank seiner Auslandsstudien, seines Austauschs mit Fachkollegen im In- und Ausland sowie dank seiner zweimaligen Reise nach Italien und Griechenland⁶⁵ verfügte er über glänzende Kontakte. Außerdem war ihm als einflussreichem städtischen Politiker und als Mitglied des Basler Establishments, der überdies selbst zu privaten Zuwendungen bereit war, auch der finanzielle Support in allen seinen Unternehmungen sicher, der sich regelmässig in zahlreichen Geldzuwendungen und Sachgeschenken niederschlug.

So kam dank seiner persönlichen Bekanntschaft mit Ignaz von Olfers (1793–1872), Generaldirektor der Königlichen Museen in Berlin, der ‹Antikensaal› wiederholt in den Genuss von Schenkungen aus der Gipsformerei der Berliner Königlichen Museen. Dazu gehörten neben zahlreicher Kleinplastik durchaus auch grössere Bildwerke, wie etwa der Abguss der sogenannten Xantener Bronze, der 1863 Zugang in den ‹Antikensaal› fand (Abb. 3, ganz links).⁶⁶

Die zweite wichtige Bezugsquelle für die Basler Abguss-Sammlung bildete die dem Pariser Louvre angeschlossene Abguss-Werkstatt. Diese hatte – genauso wie die Berliner Gipsformerei – nicht

64 «Jahresbericht der antiquarischen Commission des Museums 1854» (S. 2f.): StABS, Universitätsarchiv XII 5,2.

65 Von seiner Reise von Rom nach Griechenland im Jahre 1853 und den dort besuchten Denkmälern und der Geschichte Griechenlands berichtet Vischer in einer 700-seitigen Publikation sehr ausführlich, vgl. Wilhelm Vischer: Erinnerungen und Eindrücke aus Griechenland, Basel 1857.

66 «Jahresbericht der Commission der antiquarischen Abtheilung des Museums 1863» (S. 1): StABS, Universitätsarchiv XII 5,2. – Dieser Abguss muss in der ersten Hälfte des 20. Jh. verloren gegangen sein. Im Verzeichnis von Karl Schefold: Klassische Kunst in Basel. Kurze Beschreibung der Antiken im Kunstmuseum und im Kirschgarten und Verzeichnis der Abgüsse in der Skulpturhalle, Basel 1955 (als die Gipse noch in einem Provisorium untergebracht waren), ist er nicht mehr aufgeführt; vermutlich wurde der Abguss bei einem der Umzüge der Bestände zerstört.

nur Abgüsse nach Skulpturen, die sich in den eigenen Sammlungen befanden, im Angebot, sondern auch solche von weiteren Skulpturen an anderen Standorten wie dem British Museum oder in den diversen Sammlungen von Rom, Neapel und sogar Athen. Das hatte damit zu tun, dass auch in Paris, wie in Berlin, die dortige Gipswerkstatt von Abgüssen aus auswärtigen Gipsformereien eigene Zweitabformungen herstellte und ihrerseits weiter vertrieb.

Auch im Falle der dem Pariser Louvre angeschlossenen Abguss-Werkstatt verdankte der ‹Antikensaal› Vischers Kontakten willkommene Begünstigungen. Durch seine gute Beziehung zum Graf Alfred Émilien de Nieuwerkerke (1811–1892), Bildhauer und Generaldirektor der staatlichen Museen Frankreichs zur Zeit Kaiser Napoleons III., konnte Basel die dort produzierten Abgüsse zu einem Vorzugsrabatt erwerben, wie er ansonsten nur französischen Einrichtungen vorbehalten war. So konnte dort die antiquarische Kommission 1866 den hervorragenden Abguss der sogenannte Tauschwestern vom Parthenon-Ostgiebel zu einem äusserst günstigen Preis ankaufen.

Der Erwerb der Tauschwestern zeigt auch exemplarisch auf, dass sich die Kosten für Anschaffungen von Gipsen nicht allein auf den Preis für den Abguss beschränkten. Zu diesem kamen nämlich jeweils auch noch die Verpackungs- und Transportkosten dazu, die angesichts des Aufwands nicht unerheblich und gleichzeitig mit hohem Risiko verbunden waren. Das belegt ein Passus im Jahresbericht für das Jahr 1866, in dem Wilhelm Vischer zum Erwerb der Tauschwestern (er bezeichnete sie damals allerdings als «Kekrops-töchter») Folgendes schreibt:

«Der Abguss wurde aus dem Atelier des Louvre bezogen und wir erwähnen mit Dank, dass uns durch den Generalintendanten der schönen Künste, Graf Nieuwerkerke, der gleiche Rabatt beim Kaufe bewilligt wurde, wie öffentlichen Anstalten in Frankreich. Dafür wurde ohne Zweifel durch sorglose Behandlung auf dem hiesigen Bahnhofe der Gyps trotz der ausgezeichneten Verpackung in arger Weise zertrümmert, zum Glücke aber durch die geschickte Hand des Herrn Bildhauers Meily so restauriert, dass auch ein geübtes Auge den Schaden kaum bemerkte.»⁶⁷

Um die Preisrelationen besser einzuordnen, lohnt sich ein Vergleich mit anderen Ausgaben der antiquarischen Kommission. Besonders

67 «Jahresbericht über die Antiquarische Sammlung des Museums für 1866», S. 3: StABS, Universitätsarchiv XII 5,2. – Beim erwähnten «Meily» handelt es sich um den Binninger Bildhauer Heinrich Rudolf Meili (1827–1882), der in der Region Basel private, aber auch öffentliche Skulpturaufträge ausführte.

aufschlussreich ist die Jahresrechnung für 1861, die die verschiedensten Ankäufe – nicht nur für den ‹Antikensaal›, sondern auch für die übrigen Sammlungsabteilungen – auflistet.⁶⁸ So ersehen wir daraus, dass die in diesem Jahr angekommene Gipssendung aus Paris zusammengerechnet auf 113 Franken zu stehen kam. Darin enthalten waren die Gipsabgüsse nach der spätarchaischen Aristionstele in Athen, nach zwei Reliefs von der Balustrade des Niketempels und zweier weiterer Friesstücke vom gleichen Tempel sowie der Abguss des Torsos der sogenannten Psyche von Capua.⁶⁹ Diese Gesamtsumme ist erstaunlich klein, wenn man sich beispielsweise die Kosten für die Lithografiemappe vergegenwärtigt, die Vischer im gleichen Jahr bei Reimer in Berlin bestellt hatte, und zwar das neunbändige, von 1839 bis 1844 erschienene Tafelwerk *Wandgemälde aus Pompeji und Herculaneum, nach den Zeichnungen und Nachbildungen in Farbe von Wilhelm Ternite mit einem erläuternden Text von Carl Otfried Müller*. Für dieses Tafelwerk mussten beträchtliche 442,35 Franken, also fast das Vierfache der Summe für die sechs Abgüsse aufgebracht werden. Eine Auswahl der schönsten Farblithografien aus dem Werk von Ternite wurde eingerahmt und an den Wänden des ‹Antikensaals› aufgehängt, wo sie gemäss Vischer «in würdiger Weise neben den Meisterwerken der Plastik jetzt auch die alte Malerei repräsentieren» (Abb. 2).⁷⁰

Der Auszug der Gipsabgüsse in die erste Skulpturhalle

Bei all dem schnellen Anwachsen der Basler Abguss-Sammlung deutete sich schon recht früh an, dass der ‹Antikensaal› von der Raumkapazität her bald nicht mehr genügen würde. Bereits Ende der 1850er-Jahre wurden einzelne grössere Gipsstatuen und -reliefs aus Platzgründen auf die Treppenhäuser verteilt, wie etwa der 1859 aus Paris angeschaffte Abguss der kolossalen Athena von Velletri, die in der Nische des 1. Stockwerks gegenüber der Treppe ihren Platz fand, wodurch nicht nur «eine wesentliche Lücke ergänzt, sondern zu gleicher Zeit für das Museum eine eigentliche Zierde gewonnen wurde».⁷¹ 1872 ist der Raummangel bereits derart akut geworden,

68 «Rechnung der Antiquarischen Abtheilung des Museums für 1861»: StABS, Universitätsarchiv XII 5,2.

69 Die Abgüsse haben sich alle erhalten: Skulpturhalle SH 41, SH 156f. und SH 233.

70 Vischer im «Jahresbericht der Commission für die antiquarische Abtheilung des Museums für 1861» (S. 1): StABS, Universitätsarchiv XII 5,2.

71 Vischer im «Jahresbericht der Kommission für die antiquarische Abtheilung des Museums für 1859» (S. 1): StABS, Universitätsarchiv XII 5,2.

dass die Idee, für die Abgüsse eine eigene Halle zu errichten, immer stärker an Kontur gewann.⁷² Dieses in jenem Jahr von Vischer angestossene Vorhaben wurde nach seinem Tod 1874 durch seinen Nachfolger als Vorsteher der antiquarischen Kommission des Museums, den Extraordinarius für Archäologie, Johann Jakob Bernoulli (1831–1913), weiterverfolgt.⁷³ 1876 trafen mit Zustimmung der Regierung der *Basler Kunstverein* und die antiquarische Kommission die Übereinkunft, dass dieses eigene Museumsgebäude hinter der vom *Kunstverein* betriebenen Kunsthalle am Steinenberg errichtet werden sollte.⁷⁴ Die Kosten von insgesamt 80'000 Franken sollten zwischen dem *Kunstverein*, dem Staat, dem *Freiwilligen Museumsverein* und der *Freiwilligen Akademischen Gesellschaft* aufgeteilt werden. Aber erst zehn Jahre später konnte mit dem Bau der Skulpturhalle nach einem Entwurf des Architekten Johann Jakob Stehlin des Jüngeren (1826–1894) tatsächlich begonnen werden, nachdem sich der verdienstvolle Basler Mäzen Oberst Rudolf Johann Merian-Iselin (1820–1891) bereit erklärt hatte, jenen Anteil, den der verschuldete *Kunstverein* am Bau der Skulpturhalle zu tragen hatte, vollständig zu übernehmen.⁷⁵ Im Herbst 1887 konnten die Abgüsse – die Sammlung war dannzumal auf über 145 Stück angewachsen⁷⁶ – von der Augustinergasse in das fertiggestellte Gebäude transferiert werden.

72 Vischer, in jenem Jahr Rektor der Universität, hielt im «Bericht für die antiquar. Commission des Museums für das Jahr 1872» fest (S. 2): «Einer bedeutsamen Vermehrung der Gypsabgüsse steht bekanntlich der Mangel an Raum im Wege, daher wir mit Vergnügen sehen, dass der Gedanke einer Halle für Abgüsse plastischer Werke allmählich mehr Boden gewinnt und vielleicht seine Ausführung nicht mehr sehr ferne steht»: StABS, Universitätsarchiv XII 5,2.

73 Bernoulli im «Bericht der Commission für die antiquarische Abtheilung des Museums (für 1876)» (S. 1f.): «Indes scheint doch die Aussicht auf ein hinter der Kunsthalle zu dem Zweck zu errichtenden Gebäude mehr u. mehr Gestalt zu gewinnen. Einer dahin ziellenden Übereinkunft zwischen dem Kunstverein und der antiquarischen Commission ist bereits die Genehmigung der zuständigen Behörden erteilt worden»: StABS, Erziehung DD 8. – Zu Johann Jakob Bernoulli siehe Kaufmann-Heinimann (wie Anm. 1), S. 211–215, insbesondere S. 212f. zu Bernoullis Bemühungen um den Bau einer neuen «Gyps-halle».

74 Siehe oben Anm. 73.

75 Vgl. Johann Jakob Stehlin-Burckhardt: Architectonische Mittheilungen aus Basel, Stuttgart 1893, S. 20f. und Tafelblatt 10f.; zur ersten Skulpturhalle siehe oben Anm. 5; eine Aufnahme vom Inneren der Halle auch bei Lukas Gloor et al. (Hgg.): Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel 1839–1988. 150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpfllege und modernen Ausstellungen, Basel 1989, S. 41.

76 1885 zählt Bernoulli-Reber (wie Anm. 23), S. 71, insgesamt 145 Gipsabgüsse auf: «39 grössere Statuen oder Gruppen, 50 Büsten und Köpfe, 32 Reliefs und 24 kleinere Gegenstände»; die von von Roda (wie Anm. 4), S. 141, angegebene Anzahl von «30 Werken» ist entsprechend zu korrigieren.

Die Gipsabgüsse des ‹Antikensaales› waren indes nicht die erste universitäre Sammlung, die den Berri-Bau verliess; bereits 1857 wurde die mittelalterliche Sammlung in den «Conciliensaal» neben dem Münster überführt. Die Antikenabgüsse waren aber die erste der universitären Sammlungen, die einen eigens für sie errichteten Museumsbau bezogen. Diese Sonderstellung bezeugt, dass im Spätklassizismus die Wertschätzung für die Abgüsse antiker Skulpturen unvermindert anhielt. Mehr noch, durch die räumliche Anbindung an die Kunsthalle, in welcher der *Basler Kunstverein* zeitgenössisches Kunstschaffen präsentierte und förderte, wurde die Rolle der antiken Skulptur als Vorbild und Qualitätsprüfstein für die zeitgenössische Kunstproduktion untermauert und die Bedeutung, welche eine Abguss-Sammlung auch noch im späten Klassizismus neben der universitären Lehre als Modellsammlung für die Kunstschaffenden und für den Kunstunterricht hatte, programmatisch unterstrichen. Die drei genuinen Zwecke der Basler Abguss-Sammlung, nämlich den Gelehrten zum Studium, den Künstlern zur Übung und dem allgemeinen Publikum zum Kunstgenuss zu gereichen, hatten an diesem Anspruch noch nichts eingebüsst. Das sollte sich aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts ändern, als die allgemeine Kritik an der Kopie und die zunehmende Herabwürdigung des Gip-
ses zu einem wert- und leblosen Material die weitere Entwicklung der Skulpturhalle beeinträchtigten. In den 1920er- und 1930er-Jahren erhoben sich immer mehr Stimmen, welche die Bedeutung von Gipskopien als Anschauungs- und Übungsobjekte und somit ein eigenes Abguss-Museum vehement infrage stellten.⁷⁷ Da der *Kunstverein* zu Beginn der 1920er-Jahre Bedarf am Skulpturhallenbau anmeldete, weil seine Kunsthalle ihrerseits bis zur Fertigstellung des Kunstmuseums als Provisorium für die Gemälde- und Bildhauer-sammlung diente, mussten die Gipse ihre Skulpturhalle verlassen. Nach einer jahrzehntelangen Auslagerung in den Kellern einer aufgelassenen Bierbrauerei an der Viaduktstrasse 45 und einer provisorischen Aufstellung in einem alten Fabrikgebäude an der Mittleren Strasse 33, konnten die Gipse erst 1963 in einer neuen, weitaus geräumigeren Skulpturhalle im Komplex des Adullam-Spitals an der Mittleren Strasse 17 unter idealen Raum- und Lichtbedingungen ausgestellt werden. Seit dieser

⁷⁷ Zur «Krise des Gipsabgusses» vgl. F. Matthias Kammel: Der Gipsabguss. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte, in: Andrea M. Kluxen (Hg.): Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Nürnberg 2001, S. 48f.; Tomas Lochman: The Values of Plaster, in: Mario Guderzo/Alberto Prandi (Hgg.): Antonio Canova. L'arte violata nella grande guerra. Art Ravaged in the Great War, Gipsoteca di Possagno 25.7.2015–8.2.2016, Mailand 2015, S. 149–151.

Zeit bildet die Abguss-Sammlung die Aussenstelle des erst zwei Jahre zuvor gegründeten Antikenmuseums – des jüngsten der fünf staatlichen Museen der Stadt Basel –, wobei die Gipse, wie übrigens alle städtischen Museumssammlungen, Universitätsgut verblieben. Die folgenden 50 Jahre seit der Neueröffnung der Skulpturhalle bedeuteten eine neue Glanzzeit der Abguss-Sammlung, verhalf doch der Gründungsdirektor des Antikenmuseums, der renommierte Basler Archäologe Ernst Berger (1928–2006), der Skulpturhalle mit wissenschaftlichen Rekonstruktionsprojekten – allen voran der Vereinigung und Rekonstruktion sämtlicher Parthenonskulpturen – und einem förmlich explodierenden Bestand zu einem einmaligen, internationalen Rang.⁷⁸ Auf dieser fruchtbaren Grundlage konnten während der Ära des nachfolgenden Direktors Peter Blome (*1948) zahlreiche publikumswirksame Veranstaltungen und Ausstellungen verwirklicht werden, die die Skulpturhalle zu einem lebendigen Ort für die Antikenrezeption werden liessen.

Ausblick und Rückblick

Es sei hier zum Schluss angemerkt, dass die Skulpturhalle nach ihren Hochphasen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts heute wieder an einem Tiefpunkt angelangt ist. 2017 wurden aus Sparüberlegungen der Ausstellungs- und Veranstaltungsbetrieb eingestellt und die Öffnungszeiten drastisch reduziert. Das Präsidialdepartment des Kantons Basel-Stadt verfolgt allerdings seit dieser Zeit die Absicht, in einer nicht mehr allzu weit entfernten Zukunft die Sammlungen der Skulpturhalle und des Antikenmuseums im Berri-Bau zusammenzulegen, wenn dereinst die Bestände des Naturhistorischen Museums – die letzten, die nach dem Wegzug aller anderen universitären Sammlungen im Berri-Bau verblieben waren – in das im St. Johann neu erbaute Museumsgebäude eingezogen sein werden und der Berri-Bau saniert und in seinen ursprünglichen architektonischen Zustand zurückgebaut sein wird. Zwar würde die im Laufe der glanzvollen Jahre stark angewachsene Gipsabguss-Sammlung neben den reichen Original-

⁷⁸ Zu den Rekonstruktionsprojekten Ernst Bergers in der Skulpturhalle vgl. Tomas Lochman: Il vantaggio del gesso: Le ricostruzioni scultoree di Ernst Berger nella Skulpturhalle di Basilea (1964–1992), in: Maria Elisa Micheli/Anna Santucci (Hgg.): *Gypsa. Atti delle Giornate di Studio Urbino 22–23 marzo 2012*, Pisa 2014, S. 11–29; ders.: The Collection of the Skulpturhalle Basel and its Sculptural Reconstructions, in: Maria Bolaños (Hg.): *Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid 2013, S. 31–46.

beständen des Antikenmuseums Basel und Sammlung Ludwig im alten Universitätsmuseum kaum den nötigen Platz finden, um vollständig präsentiert werden zu können, aber zumindest könnte der ursprüngliche ‹Antikensaal› – so die gegenwärtige Absicht – mit den entsprechenden Abgüssen wieder in den ursprünglichen Zustand versetzt werden. Es wäre dies eine versöhnliche Hommage an die Gründerzeit des mittleren 19. Jahrhunderts und eine Würdigung der Leistungen und Verdienste eines Wilhelm Vischers. Mit der Rückkehr der Abgüsse in den Berri-Bau würde sich ein bedeutender Teil der Basler Museumsgeschichte schliessen und gleichzeitig würde aufgezeigt werden, dass Gipse nicht blosse Surrogate für antike Originale sind, sondern dass sie – mittlerweile selbst zu historischen Denkmälern von eigenem kulturellem Wert geworden – Zeugen der europäischen Antikenrezeption sowie der lokalen Kulturgeschichte sind.

