

# Der Bau des alten Museums in Basel (1844-1849)

Autor(en): **Bucher, Renaud / Eisenhut, Hanspeter / Freivogel, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **78 (1978)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117976>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

# Der Bau des alten Museums in Basel (1844–1849)

von

Renaud Bucher, Hanspeter Eisenhut, Thomas Freivogel,  
Lukas Gloor, Franziska Groß, Dorothee Huber, Hélène Klemm,  
Theodora Vischer und Therese Wollmann;  
Redaktion Georg Germann und Dorothee Huber

## *Vorbemerkung*

Wir legen hier das Ergebnis einer baugeschichtlichen Übung vor, zu der sich neun fortgeschrittene Studenten der Kunstgeschichte im Wintersemester 1977/78 unter Leitung von Georg Germann zusammenfanden, und danken Museum und Staatsarchiv für bereitwillige Hilfe.

## *Inhalt*

1. Baugeschichte .....	5
2. Wandlungen in Berris Projekt .....	11
3. Bauaufgabe und Bautypus .....	17
4. Berri und die Antike .....	20
5. Basler Architektur um 1850 .....	22
6. Technologische Ästhetik .....	24
7. Der Fassadenfries .....	26

## *1. Baugeschichte*

Die erste aus den Quellen gezogene Baugeschichte und Würdigung des Museums an der Augustinergasse hat 1967 Volker Plagemann in seinem Buch über das deutsche Kunstmuseum verfaßt<sup>1</sup>. Mit Recht betonte er darin, daß es sich bei dem Basler Museum nicht um ein Kunstmuseum handle, sondern um einen Vielzweck-

<sup>1</sup> Volker Plagemann, Das deutsche Kunstmuseum, 1790–1870, München 1967, bes. S. 156–159 und 399 sowie Abb. 187–189. Weitere Literatur und Quellen in Georg Germann, Melchior Berris Rathausentwurf für Bern (1833), in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. LXIX (1969), S. 239–319, bes. 305 (Werkverzeichnis, Nr. 38).

bau. Heute vereinigt er als «Museum für Natur- und Völkerkunde» nur noch zwei Sammlungen. Gegenüber Plagemanns Darstellung möchten wir das alte Museum stärker in den baslerischen und schweizerischen Kontext stellen und räumen deshalb Vorgeschichte und Projektgeschichte mehr Raum ein.

Die Quellenlage ist für dieses Vorhaben günstig. Im Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt finden sich sowohl die öffentlichen Bauakten als auch der Nachlaß des Architekten Melchior Berri (1801 bis 1854): das Protokoll der Museumsbaukommission (Bau CC 13.1), deren Korrespondenz (ebd.), ein Aktenband mit genauem Inhaltsverzeichnis (Bau CC 13.2), Berris Korrespondenz (PA 201, N 2; PA 396, B 1 und B 2), sein Kopierbuch mit Konzepten zu den von ihm abgesandten Briefen von 1844 an (PA 201, O 2), seine Akten zum Museumsbau (PA 201, O 6) und seine Biographie, als Selbstbiographie begonnen und von der Tochter teils aus der Erinnerung, teils nach Briefen ergänzt (PA 201, R). Die meisten Pläne Berris liegen im Planarchiv des Staatsarchivs, das Vorprojekt im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums<sup>2</sup>, ein Gegenprojekt des jungen Johann Georg Müller (1822–1849), eingereicht von Matthias Oswald, in der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich<sup>3</sup>.

Um die Vorgeschichte des Museumsbaues zu verstehen, rufen wir uns in Erinnerung, daß «Pädagogium» (Gymnasium) und Universität eng miteinander verbunden waren, daß die Sammlungen zum Universitätsgut gehörten und daß die Besoldung der Dozenten zu einem Drittel von privaten Vereinen getragen wurde<sup>4</sup>. Außerdem muß man sich vor Augen halten, daß Basel damals, in den 1830/40er Jahren eine geschlossene Stadt war, so daß die Behörden Neubauten innerhalb des Befestigungsringes errichteten. Seit der Reformation benutzte die Universität außer dem Kollegiengebäude am Rheinsprung (jetzt Zoologisches Institut) das ehemalige Augustinereremitenkloster an der Augustinergasse. Entsprechend ihrer Lage nannte man dieses das Obere Kollegium, jenes das Untere Kollegium. Das Obere Kollegium diente den fremden und einheimischen Alumnen (Stipendiaten) als Wohnung, ähnlich den heutigen Schulinternaten oder den englischen Colleges aller Stufen<sup>5</sup>.

Die nach kurzem Bürgerkrieg vollzogene Trennung von Stadt und Landschaft Basel machte ein genaues Inventar des Universi-

<sup>2</sup> Wie Anm. 22.

<sup>3</sup> Wie Anm. 41.

<sup>4</sup> Edgar Bonjour, Die Universität Basel von den Anfängen bis zur Gegenwart, Basel 1960, S. 420.

<sup>5</sup> Ebd., S. 146.

tätsgutes notwendig, forderte dem Kanton Basel-Stadt 1834 schiedsgerichtlich eine Auskaufssumme von Fr. 331 451 ab, führte 1835 zur Bildung der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft und rief 1836 nach einem Gesetz über Verwaltung und Verwendung des Universitätsgutes. In dieser Zeit der Selbstbesinnung begannen die Vorarbeiten für den Museumsbau<sup>6</sup>.

Aufgrund seiner Gutachten vom 9. April 1835 und vom 26. Mai 1836 erhielt das Baukollegium am 23. Juli 1836 vom Rat den Auftrag zu untersuchen, welche Universitätsliegenschaft ein «neues umfassendes Universitäts-Gebäude» aufnehmen könne. Anfang 1837 legte Bauinspektor Amadeus Merian (1808–1889) Pläne und Kostenanschlag vor, die zugleich als Meisterstück «zu Erlangung des Baumeistergrades» in der Spinnwetternzunft galten<sup>7</sup>. Dieses verschollene Projekt rechnete bereits mit dem Umbau der Augustinerkirche zur Bibliothek und dem Abbruch der ehemaligen Klosterbauten; sogar Oberlichtsäle mit «Lanternen» werden erwähnt. Die Baukosten von rund Fr. 170 275 gedachte das Baukollegium durch den Verkauf von Liegenschaften aufzubringen. Jedenfalls schien das Augustinerkloster oder Obere Kollegium am passendsten «für die Verwirklichung eines umfassenden Museums und Lycaeums». 1837–1841 wurde der Raumbedarf geklärt, vor allem derjenige des Pädagogiums und der Sammlungen.

Nun formte sich eine Kommission des Städtischen Museums, bestehend aus Mitgliedern von Kunstverein, Naturforschender Gesellschaft und Bibliothekskommission, und rief am 30. März 1841 die Bürgerschaft mit einem gedruckten Handzettel auf, für den geplanten Neubau eine Summe von Fr. 60 000 bis 80 000 zu subskribieren. Ein zweiter Aufruf erfolgte in ähnlicher Form, aber mit Beschreibung des Bauprogramms im Dezember<sup>8</sup>. Im April 1842 wurden die Subskribenten zur Gründung eines Museumsvereins eingeladen; in der Gründungsversammlung wurde (laut einem Vortragskonzept) gesagt: «Wir wollen ein Museum gründen, nicht ein Universitätsgebäude»; aber trotz weitgehendem Verzicht auf Unterrichtsräume schätzte man die Kosten höher als Bauinspektor Merian, nämlich auf rund Fr. 250 000<sup>9</sup>.

Raumprogramm und Kostenanschlag waren auch die Grundlage eines Projektwettbewerbes. Die Aufforderung dazu datiert vom

<sup>6</sup> Ebd., S. 384–418.

<sup>7</sup> Bau CC 13.2, Nr. 1. Amadeus Merian, *Erinnerungen von A'M'*, Architekt, 1808–1889, Basel 1902, S. 97. Paul Kölner, *Geschichte der Spinnwetternzunft zu Basel*, Basel 1931, S. 145.

<sup>8</sup> Bau CC 13.2, Nrn. 2 und 8.

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

Januar 1842; da nur summarische Pläne und Kostenanschläge verlangt waren, glaubte man als Termin Ende März setzen zu dürfen. Bauinspektor Merian schreibt: «Es gingen, da keine Preise ausgesetzt waren, nur wenige Arbeiten ein; so viel ich mich zu erinnern vermag, waren es drei. Eine von Herrn Berri, eine von Herrn Oswald, welche J.G. Müller aus Wyl, St. Gallen, ausarbeitete, und eine von Zeichnungslehrer Schmid<sup>10</sup>.» Nach den Akten bewarben sich auch Johann Jakob Begle, der aus dem Vorarlberg stammende Vater des späteren basellandschaftlichen Regierungsrats, und der Basler Johann Jakob à Wengen, der von Berlin aus um Fristerstreckung bat<sup>11</sup>. Merian legte die alten Pläne vor.

Die Beurteilung der Projekte erfolgte in zwei Stufen. Baslerische Experten bezeichneten im April die Vorschläge Berris als die besten. Auf dieser Grundlage richtete der Museums-Ausschuß an Bürgermeister und Rat eine Botschaft, datiert 21. April 1842, worin es heißt, der Verein glaube voraussetzen zu dürfen, «es werde unser, wenn auch etwas veränderter Gedanke dennoch bei ihnen Anklang finden und dem Museum dieselben Hilfsmittel zugewiesen werden, welche dem Universitätsgebäude zur Ausführung bestimmt waren». Von den auf 250000 Franken berechneten Kosten hofft der Verein zwei Fünftel oder 100000 Franken tragen zu können, nachdem durch Subskription bereits 70000 Franken versprochen sind.

Für die zweite Expertise wurden auswärtige Baufachleute beigezogen, für deren Bestimmung den Wettbewerbsteilnehmern ein Vorschlagsrecht eingeräumt war<sup>12</sup>. So wundern wir uns nicht, zwei persönliche Freunde Berris anzutreffen: Dr. Franz Geyer aus Mainz, einen Mitschüler der Karlsruher Zeit, und Felix Wilhelm Kubli, St. Gallen, mit dem Berri vielleicht anlässlich einer Versammlung des Schweizerischen Ingenieur- und Architekten-Vereins Duzbrüderschaft trank und der zwei Jahre nach Berri, 1843, SIA-Präsident wurde. Als dritter Gutachter amtete Johann Jakob Stehlin d. Ä., Zimmer- und Baumeister, eine beherrschende Figur in Politik und Bauwesen der Stadt, 1852 SIA-Präsident. Die Experten versammelten sich am 24. und 25. Juni 1842 und empfahlen Berris Projekt, das in Raumprogramm und Kostensumme den Anforderungen am nächsten kam<sup>13</sup>. Sie beschäftigten sich darum «vorzugsweise mit demselben» und schlugen einige Verbesserungen vor:

<sup>10</sup> Merian (wie Anm. 7), S. 141.

<sup>11</sup> Bau CC 13.2, Nrn. 13 und 14.

<sup>12</sup> PA 201, O 6, 12. Mai 1842.

<sup>13</sup> PA 201, O 6, anscheinend einziges vollständiges Exemplar.

«Die Anlage des Communicationsanges im untern Geschosse, ferner die durch drei Geschosse gehende Treppe zur Bibliothek dürfte in der Art zweckmäßiger seyn, daß man den Gang neben der Bibliothek dem gegenüberliegenden Gebäude zuschlägt, wodurch das Verhältniß und die Größe des Hofes nicht verändert und der Bauaufwand für die Façade des linken Flügels mehr in ein Verhältniß zum Flächenraum jener Abtheilung kömmt. Wir verkennen zwar nicht, daß durch diese Veränderung der Haupteingang nicht in die Mitte des Hofes ausmündet, glauben aber, daß dieses keinen nachtheiligen Einfluß haben wird, indem anderseits die Gründe zu diesem Verfahren (oder zweckmäßigerer Einrichtung) für überwiegend halten.

So weit das Constructive aus dem Entwurfe beurteilt werden kann, müssen wir der guten Verstrickung der Mauerlinien, ihr einfaches und klares Ineinandergreifen und die genommene Rücksicht auf die Pfeilerstellung der Kirche nur mit hellem Lobe anerkennen.

Ganz analog und consequent mit der innern Constructions-Anlage tritt auch das System der Construction in die Façade, die dadurch gut motiviert und in einfache, große Unterabtheilungen gebracht wird. Das Erforderniß vieler Lichtöffnungen ist durch die zusammengefaßten gekuppelten Öffnungen in gehöriges Verhältniß zu den Abtheilungen des constructiven Motifs gesetzt. . . Beim Haupteingang wäre wünschenswerth, daß die Strenge des Styls, die sonst die Façade characterisiert, auch hier eingehalten wäre und daß insbesondere die Giebelform wegbliebe.

Die einseitige Beleuchtung der Bildergalerie halten wir nicht für zweckmäßig, und es dürfte keine großen Schwierigkeiten haben, für sämtliche nach der Straße gelegenen Säale eine Verticalbeleuchtung anzubringen.»

Wie Berri auf diese und andere Vorschläge einging, soll im 2. Kapitel geschildert werden. Im Juni bestellte der Kleine Rat eine aus seinen und des freiwilligen Museumsvereins Abgeordneten gemischte Museumsbaukommission unter dem Vorsitz des Amtsbürgermeisters Johann Rudolf Frey. Dem Antrag anderer Kommissionen entsprechend, strich sie das Pädagogium aus dem Raumprogramm. Am 21. März 1843 beschloß der Große Rat Bau und Kreditgewährung. In der erneuerten fünfköpfigen Museumsbaukommission waren Staat und Verein entsprechend der Kostenverteilung vertreten. Der am 24. April 1843 zwischen Kommission und Architekt geschlossene Vertrag ließ die Frage offen, ob Berri den Bau als Unternehmer für 240 000 Franken ausführe oder, wenn die Ausschreibung günstigere Angebote zeitige, als Baudirektor 2 ½%

der Bausumme erhalte<sup>14</sup>. Für die Steinmetz- und Maurerarbeiten fiel die Wahl auf Remigius Merian, der sich für sein offenbar zu tiefes Angebot durch vorschriftswidriges Material und zeitsparende Ausführung schadlos zu halten suchte, während Zimmermeister Eduard Linder im Bestreben, untadelige Arbeit zu leisten, über der Bibliothek ungefragt einen neuen Dachstuhl aufrichtete und so zu Schaden kam: zwei typische Haltungen in dem damals noch ungewohnten Wettbewerbskampf.

Die Arbeiten wurden nämlich weitgehend aufgrund eines genauen «Devis descriptif» ausgeschrieben, dem wir unzählige Einzelheiten über die geplante Ausführung entnehmen können<sup>15</sup>. Die Museumsbaukommission unterzeichnete diese Unterlagen am 25. Oktober 1843, lediglich die für Malerarbeit erst am 16. Dezember 1844; diese war übrigens von der Gipsarbeit getrennt, die ebenfalls R. Merian übernahm. Wir behandeln Material und Farbe im Kapitel «Technologische Ästhetik», Quellenzitate und Kritiken zur Dekoration unter dem Blickwinkel der «Antikenrezeption».

Die Bauarbeiten begannen im Frühjahr 1844; den Fortgang ersehen wir am leichtesten aus den Anständen mit Baumeister R. Merian, der die Baukommission schon am 21. März um Schlichtung ersuchte<sup>16</sup>. Der Grundstein wurde am 12. November 1844 mit den üblichen Feierlichkeiten gelegt und in einer Denkschrift festgehalten<sup>17</sup>. In Wirklichkeit war es bereits ein Aufrichtefest und wurde von Berri bei der Bestellung der Mahlzeit bei Peter Düring, Pintenwirt zum Schlegel an der Bäumleingasse, auch so genannt. Daran sollten teilnehmen: 10 Steinmetzen, 80 Maurer, Fuhrleute und Handlanger, 22 Zimmerleute und 8 Spengler, zusammen 120 Bauleute<sup>18</sup>.

Vollendung und Einrichtung gingen nur langsam vonstatten. Im Februar 1846 legte Berri einen neuen Vorschlag für die Konstruktion der Oberlichter vor, die erst in diesem Jahr in Angriff genommen wurden, aber bereits im Juni 1849 Hagelschäden erlitten. Um dieselbe Zeit begann der aufgeschobene Bau der Haupt-

<sup>14</sup> PA 396, B 1. Die Planzeichnungen wurden gesondert berechnet: Bau CC 13.2, Nrn. 83 und 84.

<sup>15</sup> Bau CC 13.2, Nr. 93.

<sup>16</sup> Bau CC 13., Protokoll, Bau CC 13.2, Nrn. 53–57, 68, 72–75.

<sup>17</sup> Bau CC 13.1, Protokoll, 29. Januar 1843, 30. Oktober 1844, 6. November 1844, 19. November 1844; Druckschrift in mehreren Exemplaren bei den Akten Dezember 1843.

<sup>18</sup> PA 201, O 2, mit Speisezettel: «1. Einkochtes Fleisch (Hafenbraten) somit gekochtes Obst, 2. Kalbfleisch samt zerley Salat, 3. Auf den Mann 2 Kuchepastetli.»

terrasse. Erst Mitte September wurden der Katheder und 200 Stühle für die Aula angefertigt. Am 26. November fand die Einweihung statt, bei der Berri die Würde eines Ehrendoktors verliehen wurde<sup>19</sup>. Die Gesamtausgaben beliefen sich auf 301 788 Franken. Auf Empfehlung von Jacob Burckhardt beschloß am 19. September 1868 die Baukommission, Arnold Böcklin mit der Ausmalung des Treppenhauses zu beauftragen. Wegen Auseinandersetzungen mit dem Auftraggeber zog sich die Ausführung der drei Fresken bis ins Jahr 1870 hin<sup>20</sup>.

## 2. Wandlungen in Berris Projekt

Mit 187 erhaltenen Blättern ist die Planung des Baus außerordentlich gut dokumentiert. Das Planmaterial läßt sich einem Vor- und einem Hauptprojekt zuordnen; beim Hauptprojekt lassen sich drei Planstufen unterscheiden. Wir behandeln zuerst die Grundrißentwicklung (Abb. 1–4), dann die Fassadenpläne (Abb. 7–8).

Der im Dezember 1841 ausgeschriebene «Aufruf an die Bürgerschaft zur Erbauung eines neuen Museums» enthält folgendes Raumprogramm<sup>21</sup>:

«Sie [die aus der Bürgerschaft konstituierte Kommission] ist von dem Gesichtspunkte ausgegangen: daß das alte Augustinerkloster der schicklichste Platz zur Errichtung eines solchen Museums wäre, und vorgenommene Untersuchungen haben sie überzeugt, daß der Raum zureiche um die öffentliche Bibliothek, die Kunstsammlungen, das naturwissenschaftliche Museum nebst einen Saal zu Vorlesungen vor einem größeren Publikum aufzunehmen.» Die eigentliche Ausschreibung des Wettbewerbs konnten wir nicht finden. Die Wettbewerbseingabe Berris wird heute im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums aufbewahrt<sup>22</sup>. Es handelt sich um ein einziges koloriertes Blatt mit der Bezeichnung «Beitrag zum neuen Museum von M. Berri, 1842 den 7. April». Seiner Bestimmung als Ausstellungsobjekt gemäß dominiert darauf der Fassadenriß, während vier Grundrisse und drei Teilaufrisse in kleinerem Maßstab erscheinen.

<sup>19</sup> Festschrift zur Einweihung des Museums in Basel, Basel 1849 (mit Friedrich Schönbeins berühmtem Aufsatz über Ozon). Getrud Lendorff, Zur Einweihung des Museums an der Augustinergasse am 26. November 1849, in: Basler Jahrbuch 1936, S. 175–178.

<sup>20</sup> Margarethe Pfister-Burkhalter, Böcklins Basler Museumsfresken, in: Arnold Böcklin, Ausstellungskatalog, Basel 1977, S. 69–80.

<sup>21</sup> Bau CC 13.1.

<sup>22</sup> Datiert 7. April 1842, ohne Inventarnummer, 73,8 × 128,0 cm.

Im Frühjahr 1842 wurden die Einsendungen Berris und anderer der Öffentlichkeit gezeigt<sup>23</sup>.

Bei Berri gruppieren sich um einen rechteckigen Innenhof, dessen Mittelachse sich mit derjenigen der Hauptfassade deckt, asymmetrisch angeordnet, die vier ungleichen Flügel des Gebäudes (Abb. 1). Der vordere Bau trakt hinter der siebenachsigen Fassade gegen die Augustinergasse umfaßt im Erdgeschoß neben Entree und Garderobe das anatomische und das physikalische Kabinett. Alle sechs Räume werden durch dreiteilige Fenster beleuchtet, die beiden Eckräume zusätzlich von je einem Seitenfenster. Zu beiden Seiten des Entrees gelangt man über einen um wenige Stufen erhöhten Gang zu den geraden Treppen mit zweiläufigem Richtungswechsel. In einer Grundrißvariante ist die rechte Treppe nicht mehr axialsymmetrisch angelegt, sondern rechtwinklig zur Fassade vorgezogen. Dadurch erhält die über alle drei Geschosse des ganzen rechten Flügels sich erstreckende Bibliothek mehr Grundfläche. In den oberen Geschossen ist die Bibliothek von den anderen Gebäudetrakten her nicht zugänglich.

Im linken Flügel des Baues liegt – parallel zur Augustinergasse – die über zwei Stockwerke geführte U-förmige Aula, deren Ausrundung über den Vordertrakt hinausragt. Auf der Hofseite der Aula sind drei Fenster und eine Tribüne auf dem Niveau des ersten Geschosses vorgesehen.

Der nur in diesem Projekt vom Klosterbau übernommene hintere Trakt, das Pädagogium, beherbergt Hörsäle in den beiden unteren Geschossen, ein chemisches Laboratorium und eine Bibliothekarswohnung im zweiten Stock.

Im ersten Geschoß des Vordertraktes liegen gegen die Straße zu fünf Säle für zoologische Sammlungen und ein mineralogisches Kabinett. In der hinter der hohen Aula liegenden Partie des kurzen linken Flügels ist auf halber Geschoßhöhe ein Boden eingezogen, der verschiedene Hörsäle von der zweiten Bibliothekarswohnung trennt. Im zweiten Geschoß sind im Vorderhaus die Gemäldegalerie und die Graphiksammlung untergebracht<sup>24</sup>. Die Gemäldegalerie wird nur durch Oberlichter erhellt (Abb. 5, 10a). Der große Saal über der Aula soll der Aufstellung von Skulpturen und Gipsabgüssen dienen. Daran anschließend sind das Restauratorenatelier

<sup>23</sup> PA 201, O 6, 12. Mai 1842.

<sup>24</sup> Im Mittelraum sind Basler Künstler ausgestellt, rechts davon das Faesche Kabinett mit altdeutschen Künstlern, das Amerbachkabinett mit den Holbeins, Bronzen und Münzen; links davon die neudeutschen Meister, die niederländische, französische und italienische Schule sowie mexikanische Altertümer.

und eine weitere Bibliothekarswohnung geplant. Vom so beschriebenen Wettbewerbs- oder Vorprojekt unterscheidet sich das allmählich entstandene Hauptprojekt vor allem in der inneren Einteilung.

Am 24./25. Juni 1842 bezeichneten die Experten – wie schon gesagt – Berris Wettbewerbsprojekt «als zur Ausführung geeignetsten Entwurf». Am 13./14. Juli legte die Baukommission das aufgrund der Anträge der Behörden modifizierte und reduzierte Programm vor, nachdem am Tage zuvor beschlossen worden war, den Platz des Pädagogiums einstweilen «in statu quo» zu belassen<sup>25</sup>. Das neue Programm sieht vor, daß «die physikalisch-chemische Abteilung in den linken Flügel zu liegen komme» und die Gipsabgußsammlung im vordern Gebäudetrakt zusammen mit der Gemäldesammlung untergebracht werde. Weiter wird für die Aula eine Grundfläche von mindestens 2000 Quadratfuß und ein «amphitheatralischer Saal mit ca. 1000 Quadratfuß, in Verbindung mit physikalisch-chemischer Abteilung» gefordert. Infolge einer neuen Gelände Vermessung ergaben sich Abweichungen von der dem ersten Projekt zugrundegelegten Aufnahme von Ingenieur Georg Michael Schmidt<sup>26</sup>. Der Entwurf wurde Ende Juli abgeändert, weil die Aula für das Areal zu groß konzipiert war<sup>27</sup>.

Nach Genehmigung von Skizzen wurde Berri am 7. September beauftragt, genauere Pläne auszuarbeiten. Vom revidierten Projekt sind vier Grundrisse und ein Fassadenaufriß erhalten<sup>28</sup>. Verschiedene (auf den Plänen schraffierte) Mauerzüge sind vom Augustinerkloster übernommen. Die Gliederung des Vordertraktes richtet sich nach den Längsmauern des an das Kirchenchor stoßenden Klosterflügels. Die geplanten neuen Quermauern schaffen fünf Achsen, ohne die alte, unregelmäßige Einteilung zu berücksichtigen. Die beiden Eckräume sind etwas breiter, der rechte entspricht der Kirchenschiffbreite.

An den breiten, siebenachsigen Vordertrakt schließen sich zwei Seitenflügel an, von denen der linke eingezogen ist. Im Unterschied

<sup>25</sup> Bau CC 13.1, Protokolle vom 12., 13. und 14. Juli 1842.

<sup>26</sup> PA 201, D 9, Nr. 2, bezeichnet als «Copie vom Grundriß des ehemaligen Augustiner Klosters aufgenommen im Juni 1841 von Ing. Schmidt und verifiziert durch M. Berri im Juli 1842.»

<sup>27</sup> PA 201, R (Biographie), S. 132: «Ich ließ die lithographierten Grundrisse über das Areal nachmessen, und beim Vergleichen fehlten 10 Fuß in der Breite, gerade dort, wo die Aula hinkommen sollte. Welch ein Donnerschlag!»

<sup>28</sup> F 4.133 (Grundriß des Erdgeschosses); F 4.134 und F 6.2 (Grundrisse des 1. Stockes); F 4.135 (Grundriß des 2. Stockes); PA 201, D 9, Nr. 10 (Aufriß der Hauptfassade).

zum ersten Projekt weisen beide Flügel die gleiche Länge auf, wobei der linke jedoch breiter ist. Eine von sechs Säulen flankierte Durchfahrt in der Mittelachse des Vorderhauses führt in den Hof, dessen Achse nun gegenüber jener des Eingangs nach rechts verschoben ist<sup>29</sup>. Der Brunnen an der hinteren Hofseite liegt in der Eingangsachse.

Die sechs Räume gegen die Augustinergasse erhalten ihr Licht durch je ein dreiteiliges Fenster; die Seitenfenster der Eckräume sind weggefallen<sup>30</sup>. Zu beiden Seiten der Einfahrt führen Stufen in die «Communications Galerie»<sup>31</sup>. Links befindet sich die gerade, vierläufige Haupttreppe; sie windet sich um einen rechteckigen Mauerker, der auf ungewöhnliche Art alle Durchblicke verwehrt. Das Treppenhaus empfängt dank seiner Lage südlich des linken Flügels von zwei Seiten Licht.

Der linke Flügel enthält an der Stelle der Aula den geforderten amphitheatralischen Hörsaal mit drei Fenstern gegen den Hof hin. Anschließend folgen das Chemielaboratorium und ein weiteres Auditorium.

Die Raumeinteilung des ersten Stockes entspricht weitgehend jener des Erdgeschosses. Die ganze Vorderpartie dient der Ausstellung der naturhistorischen Sammlungen<sup>32</sup>. Die auf ein Geschöß reduzierte Aula im linken Flügel wird durch wuchtige Wandpfeiler in drei Kompartimente gegliedert. Vier dreiteilige Fenster gegen den Hof hin erhellen den apsidial abgeschlossenen Saal. Hinter der mehr als die halbe Länge des Flügels beanspruchenden Aula folgt eine Bibliothekarswohnung.

Im zweiten Stock sind die Kunstsammlungen untergebracht. Die Anordnung der Räume entspricht der des ersten Stockwerks. Die Eckräume im Haupttrakt sind als «Säle für numismatische Samm-

<sup>29</sup> «Der Eingang (zugleich Einfahrt) ist mit sechs tragenden griechischen Säulen, hinter welchen sich Nischen befinden (wohin mit der Zeit Gypsstatuen gestellt werden könnten) im Charakter der Propyläen von Athen und Eleusis geschmückt, um in dem Betretenden beim Eintritt schon das Gefühl von der Würde des Gebäudes hervorzubringen.» Bau CC 13.2, Nr. 25 (Berris «Beleuchtender Bericht»).

<sup>30</sup> In der vorderen Partie des Haupttrakts sind das physikalische Kabinett mit Vorzimmer, ein Hörsaal, ein Sitzungszimmer mit Portierloge, ein Lesezimmer und eine Handbibliothek untergebracht.

<sup>31</sup> Alle raumbenennenden Zitate beziehen sich auf tabellarisch aufgeführte Beschriftungen; vgl. dazu die in Anm. 28 aufgeführten Pläne.

<sup>32</sup> «Galerie für Petrifacten, Concylien und mineralogische Sammlungen.» (Im rechten Flügel sind in der Achse dieser Galerie «2 übereinander befindliche Zimmer für die Hr. Hr. Ordner des Cabinets nebst Verbindungsgang zur Bibliothek» angelegt.) F 6.1, Nrn. 1–10.

lung, Bronze und andere Alterthümer» bezeichnet und von je einem fünfteiligen Seitenfenster beleuchtet. Dazwischen erstreckt sich die von Oberlichtern erhellte «Bildergalerie für Kupferstiche, Handzeichnungen, und Aquarel Bilder» (Abb. 5). Im linken Flügel über der Aula liegt der gleich dieser gestaltete «Saal für Gypsabgüsse und Antiken» mit Ober- und Seitenlicht.

Im rechten Flügel befinden sich, über alle drei Geschosse verteilt, die Bibliotheksräume, die durch eine kleinere, der Haupttreppe analog gebildete Treppe miteinander verbunden sind. Im rückwärtigen Teil des Traktes verbindet eine Durchfahrt die Martinsgasse mit dem Museumshof.

Die nächste Phase der Planung (Abb. 2–4) ist durch eine 10 Blätter enthaltende Mappe, die Berri im November 1842 einreichte, sehr gut dokumentiert<sup>33</sup>. Im wesentlichen handelt es sich um die gleiche Konzeption. Abweichungen betreffen den Brunnen, der jetzt genau in der Hofachse liegt; weitere die Einfahrt an der Martinsgasse, die nun schräg verläuft, und die Hoffassade, welche nicht mehr durch Pilaster gegliedert ist<sup>34</sup>. Zudem sind die Fenster des linken Flügels nur noch zweiteilig, mit Ausnahme des fünfteiligen Aulafensters<sup>35</sup>. Durch diese Veränderungen ist die Hoffassade des Haupttrakts vereinfacht und die Entsprechung der anschließenden Fassaden aufgegeben worden.

Von der Schlußphase der Planungsarbeit sind drei kaum voneinander abweichende Varianten vorhanden, deren letzte mit einer Mappe von 60 Blättern belegt ist<sup>36</sup>.

Von den im November eingereichten Plänen unterscheidet sich das definitive Projekt durch eine andere Ausstattung der Haupteinfahrt. Auf Wunsch der Baukommission sind statt der sechs Säulen vier quadratische Podeste aufgestellt, die Statuen von Euler, Bernoulli, Erasmus und Holbein tragen sollten<sup>37</sup>. Diese Postamente

<sup>33</sup> Bau CC 13.1, Protokoll der Sitzung vom 8. Dezember 1842. Pläne: F 6.1, Nrn. 1–10 (auf dem Titelblatt ins Jahr 1842 datiert). Zwei Blätter (F 6.1, Nr. 7, und F 6.3) sind mit der Datierung November 1842 versehen. Der Grundriß F 6.1, Nr. 2, ist identisch mit dem Projekt F 4.142. Das Blatt F 6.1, Nr. 10 (Fassade), gehört nicht zu dieser Planstufe; dazugehörig F 6.3.

<sup>34</sup> Bau CC 13.1. An der Sitzung vom 12. September 1842 entschließt sich die Baukommission für die weniger aufwendige Variante der Hoffassade.

<sup>35</sup> Es fragt sich, ob Berri im Erdgeschoß zweiteilige Fenster einsetzte, weil er im vorhergehenden Projekt die Fenster des 1. und 2. Stockes bereits zweiteilig gestaltet hatte. (Vgl. F 4.134 und 135).

<sup>36</sup> Planarchiv: F 4.141 (Grundriß des Erdgeschosses); F 4.136–140 (4 Grundrisse); F 6.9, Nrn. 1–60 (Mappe mit einem Inhaltsverzeichnis sämtlicher Pläne zum neuen Museum, auch Detailzeichnungen).

<sup>37</sup> Bau CC 13.1, Protokoll der Sitzung vom 7. April 1843. Die Postamente sind inschriftlich bezeichnet auf Plan F 4.141.

wurden später weggelassen<sup>38</sup>. Als Bereicherung der vorderen Raumfolge des Haupttraktes ist im ersten Stock eine Galerie eingezogen. Die hintere Hofseite ist jetzt anders als bei den früheren Planstufen durch drei vorgesezte Pfeiler und ein tieferes Brunnenhaus gegliedert.

Im Gegensatz zur Grundrißentwicklung, die durch Programmänderung und Nachmessen des Grundstückes weit vom Wettbewerbsprojekt weggeführt, wandelt sich der Fassadenentwurf nur wenig.

Von den Fassadenentwürfen (Abb. 6–8) haben sich die Projekte von zwei Architekten erhalten. Es sind dies von M. Berri eine Handskizze<sup>39</sup> und fünf ausgearbeitete Aufrisse<sup>40</sup> und von J. G. Müller ebenfalls eine Handskizze<sup>41</sup> und ein Aufriß, bezeichnet als «Entwurf für ein Museumsgebäude in Basel», datiert 1842<sup>42</sup>.

Berris Fassade gliedert sich in sieben Fensterachsen und in zwei bis auf die Mitte gleich gestaltete Geschosse. Das dritte Geschöß ist am Außenbau nicht abzulesen. Die Mittelachse des Erdgeschosses wird ausgezeichnet durch ein riesiges Portal in Form eines Türgerichtes mit Pilastern und Gebälk. Der hohe Sockel erinnert durch große Felder an die Orthostaten griechischer Tempel. Die Fenster sind als selbständige Gehäuse behandelt: von basislosen Pilastern flankiert und von zwei ihnen ähnlichen Pfeilern dreigeteilt. Wie ein Zinnenkranz krönen Palmetten das Kranzgesims<sup>43</sup>. Zur Gebälkzone gehört ein breiter Attikafries. In einer Variante des ersten Projektes sind die Reliefplatten der Attika kleiner gehalten und dazwischen,

<sup>38</sup> Auf F 4.137 sind die Postamente durchgestrichen, auf F 6.9, Nr. 2, sind sie ausradiert.

<sup>39</sup> Planarchiv; PA 301, D 9, Nr. 10.

<sup>40</sup> Die Projekte Berris in chronologischer Reihenfolge: Kupferstichkabinett Basel, ohne Signatur (Berris Wettbewerbsprojekt). – Staatsarchiv Basel: PA 201, D 9, Nr. 10; F 6.4; F 6.3 (datiert November 1842; durch Stempel und Beschaffenheit des Planes ist dieses Blatt in die Mappe F 6.1, Nrn. 1–10, als Nr. 10 einzuordnen, während das falsch eingereihte Blatt F 6.1, Nr. 10, zum definitiven Projekt gehört; vgl. Anm. 33); F 6.9, Nr. 6; F 6.1, Nr. 10; F 4.145.

<sup>41</sup> Daß das Projekt von Johann Georg Müller durch seinen Brotherrn Matthias Oswald eingereicht wurde, erfahren wir aus Amadeus Merian, Erinnerungen (wie Anm. 7), S. 141. Berri spricht vom «Oswald-Müller'schen Plan»: PA 396, 22. Juli 1842. Skizze zu Müllers (nicht Berris, wie Germann [wie Anm. 1], S. 305 annimmt) Entwurf in: Johann Georg Müller, Nachlaß..., hg. v. Jakob Melchior Ziegler, Winterthur 1860, Taf. 19.

<sup>42</sup> Aufriß der Hauptfassade von Johann Georg Müller (1822–1849), Semper-Archiv der ETH Zürich, alte Signatur I/3, datiert 1842.

<sup>43</sup> Auf dem Wettbewerbsprojekt fehlt jeglicher Schmuck, während bei den später ausgeführten Plänen Palmettenakroterien das Gebälk verziern. Das definitive Projekt verzichtet wiederum darauf.

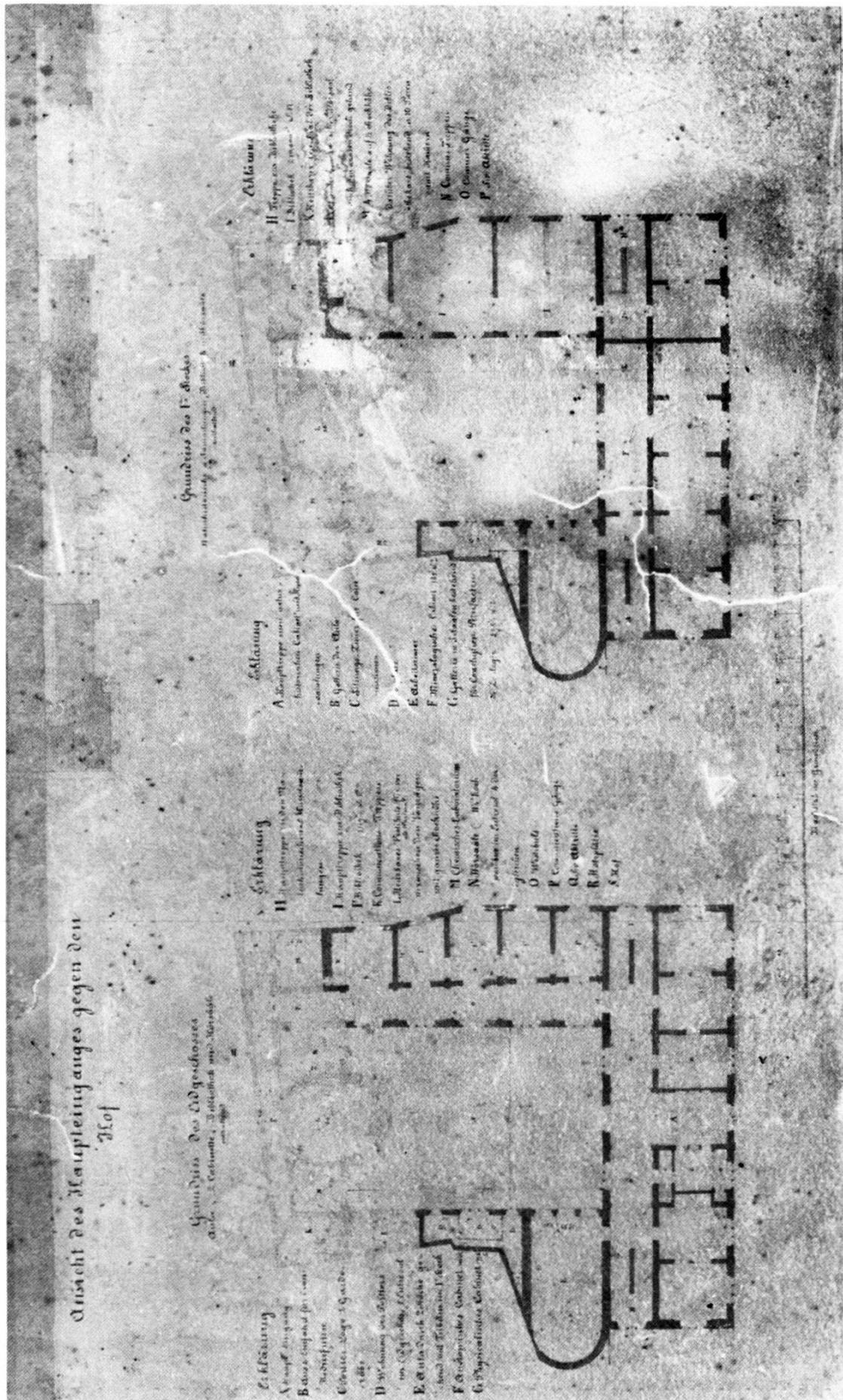


Abb. 1. Vorprojekt Berri im Kupferstichkabinett (Ausschnitt). Grundriß des Erdgeschosses (links) und des 1. Stockes (rechts).

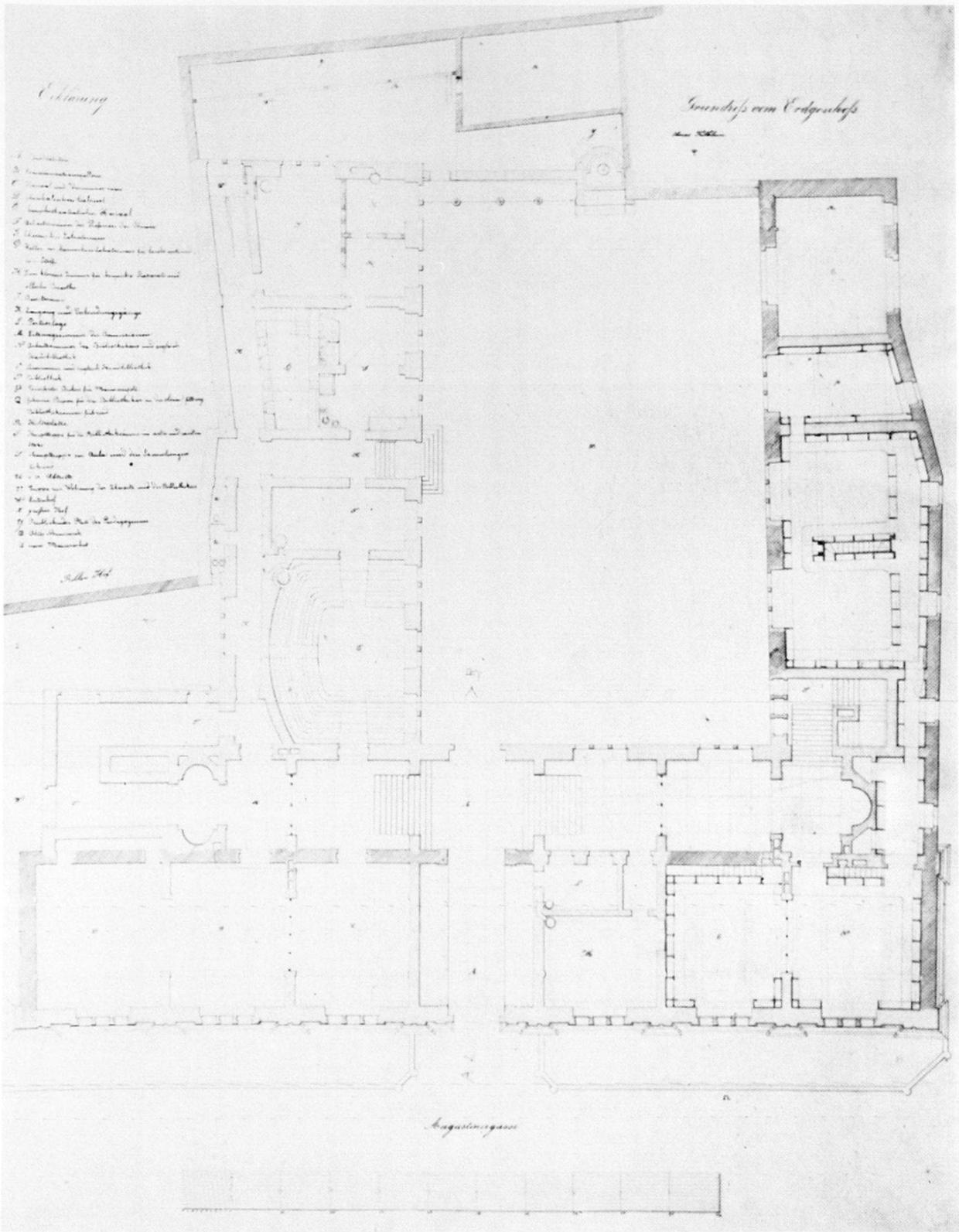


Abb. 2. Hauptprojekt Berri. Grundriß des Erdgeschosses (F 6.9, Nr. 2).



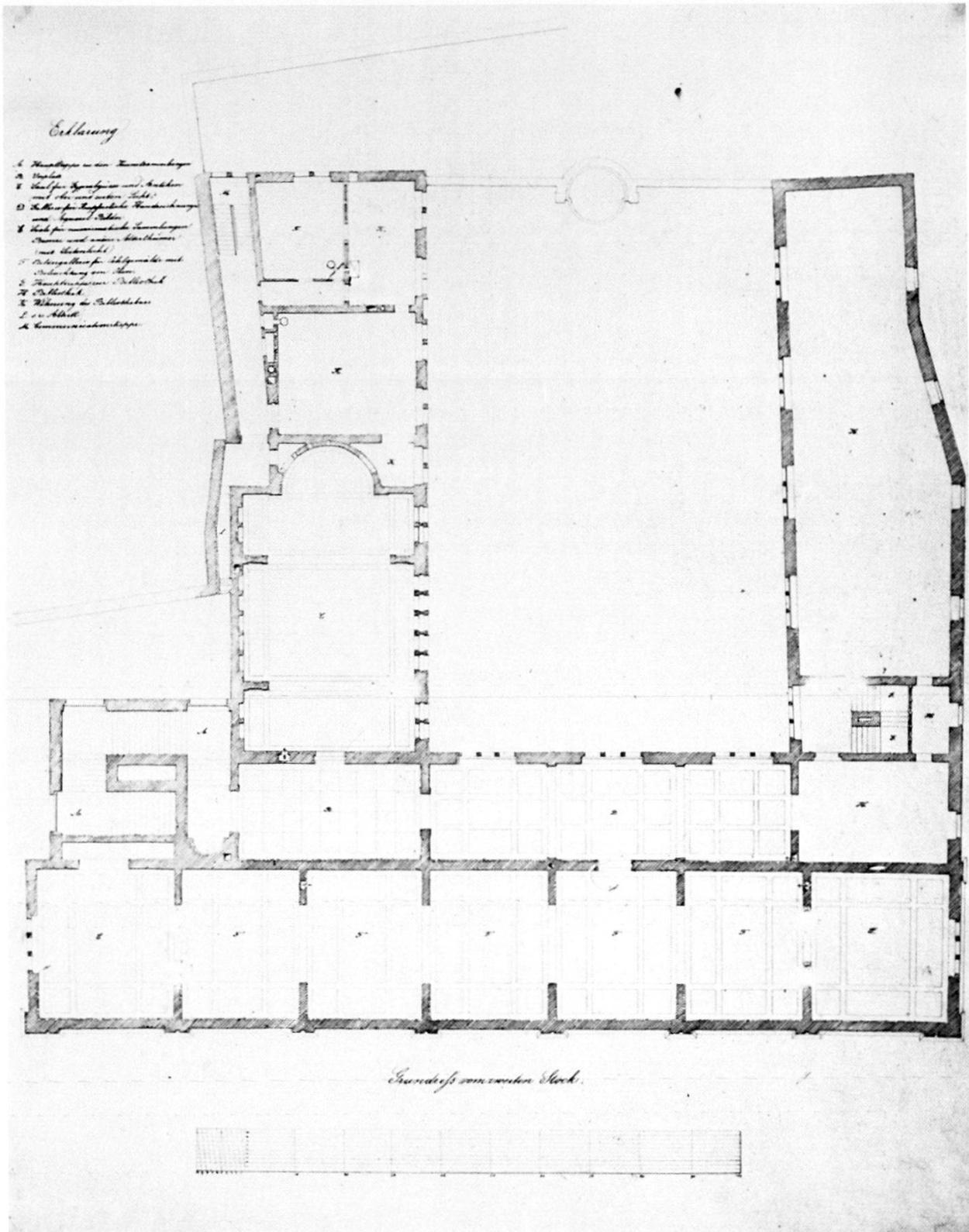


Abb. 4. Hauptprojekt Berri. Grundriß des 2. Stockes (F 6.9, Nr. 5).

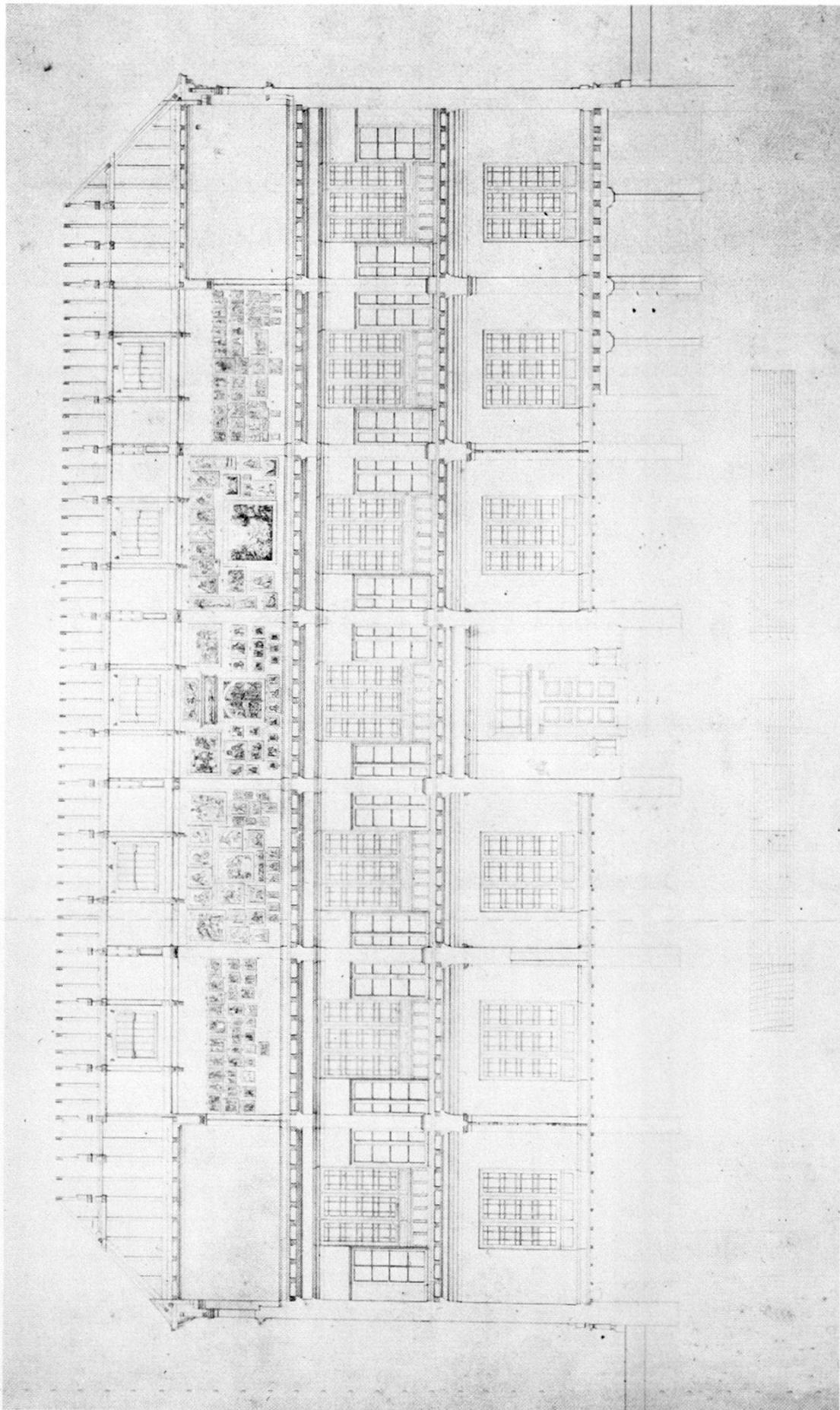
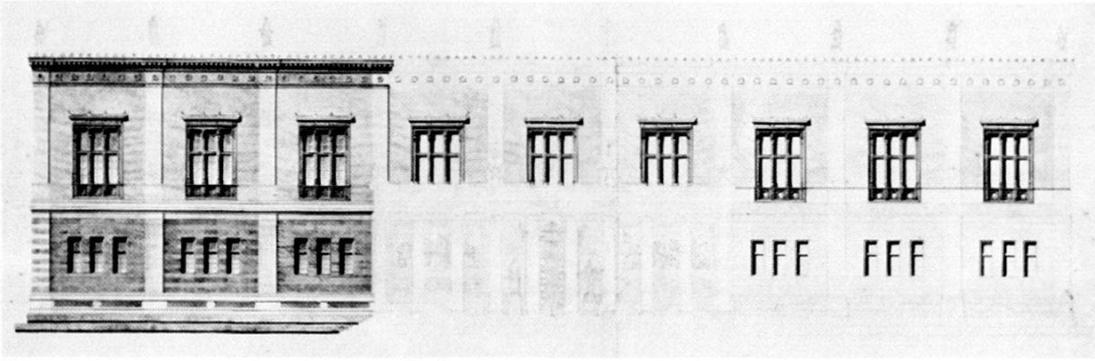
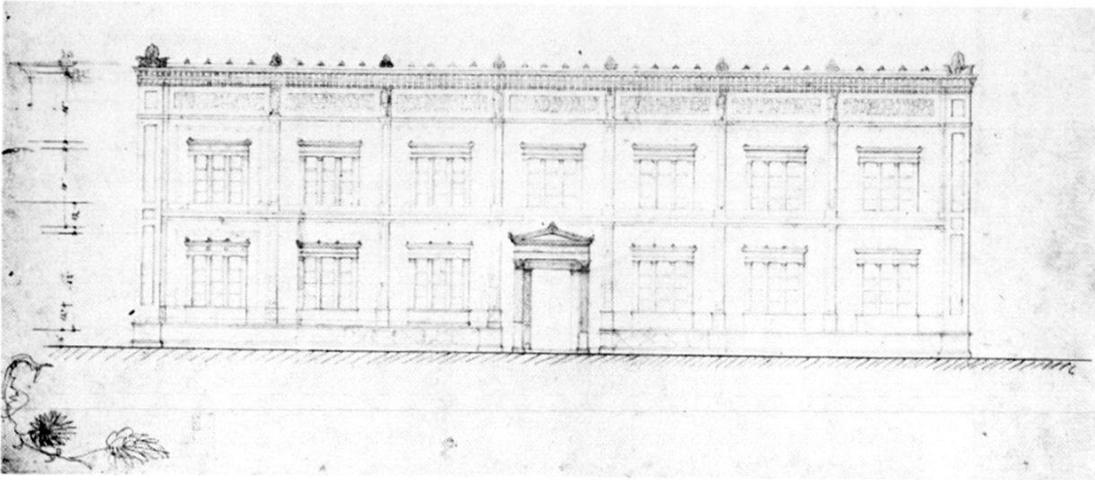


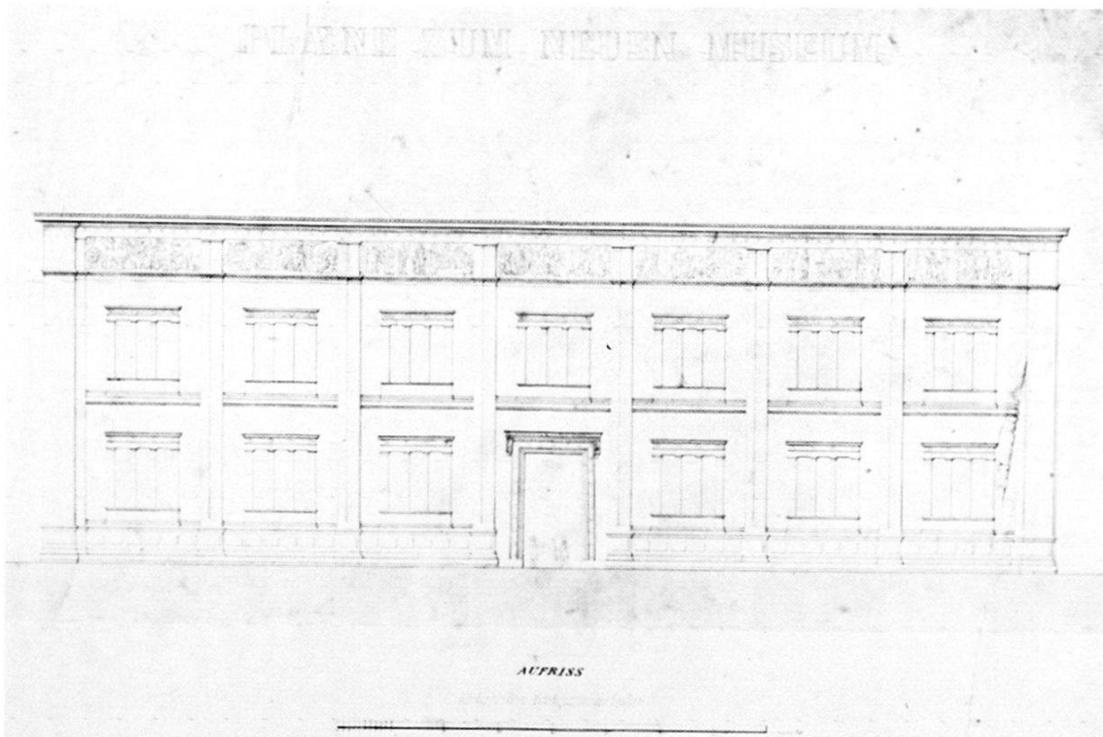
Abb. 5. Hauptprojekt Berri. Längsschnitt durch den Hauptflügel (F 4.143).



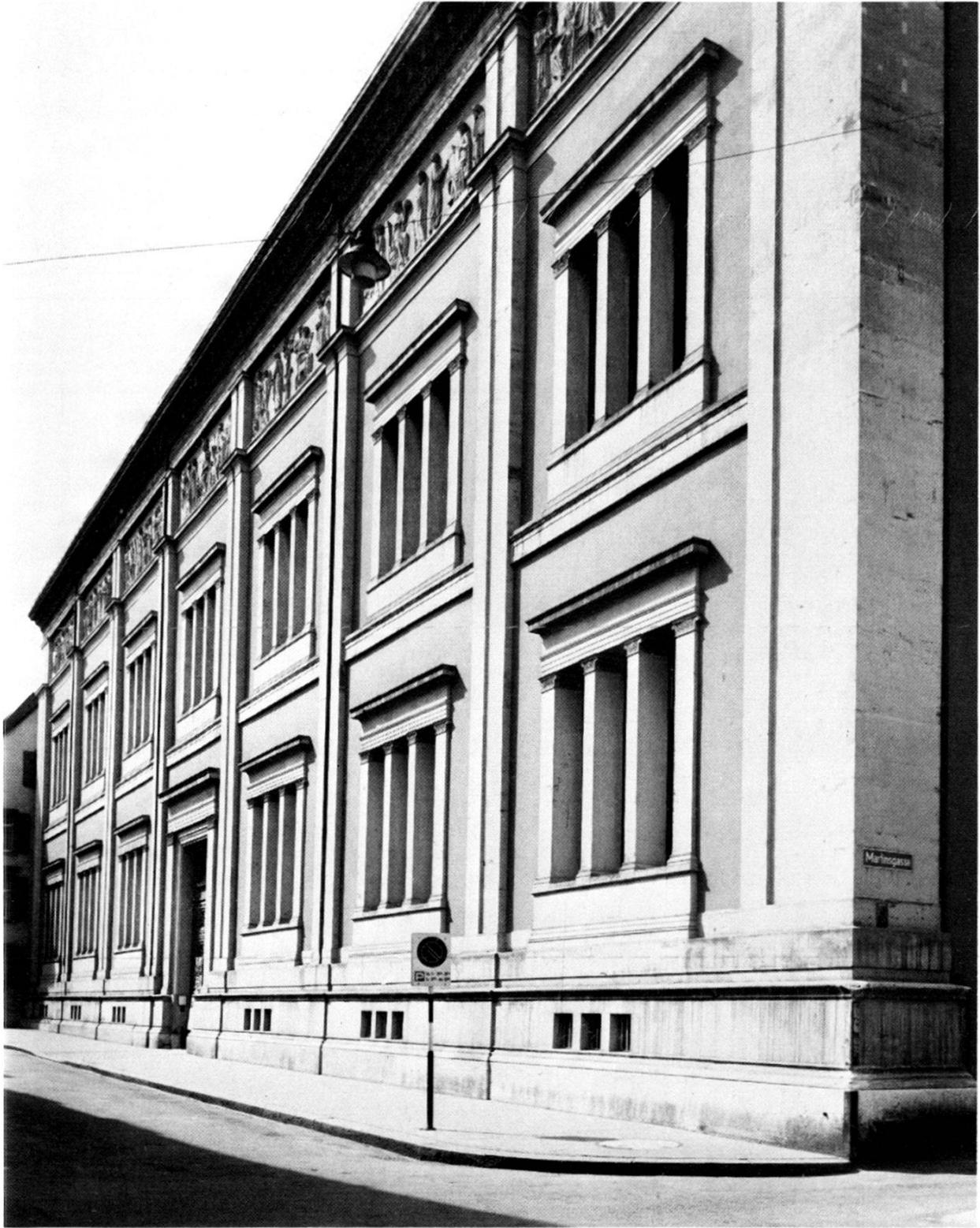
*Abb. 6. Fassadenentwurf J. G. Müller (ETH Zürich).*



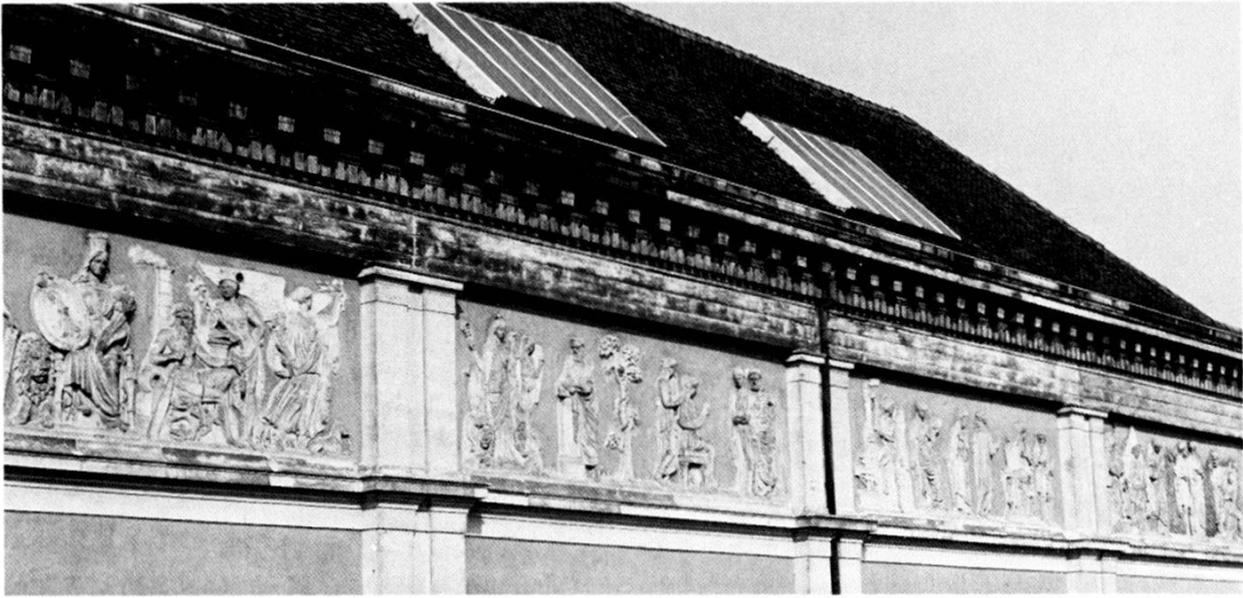
*Abb. 7. Handskizze zur Fassade von Berri (PA 201, D 9, Nr. 10).*



*Abb. 8. Hauptprojekt Berri. Fassadenriß (F 6.3).*



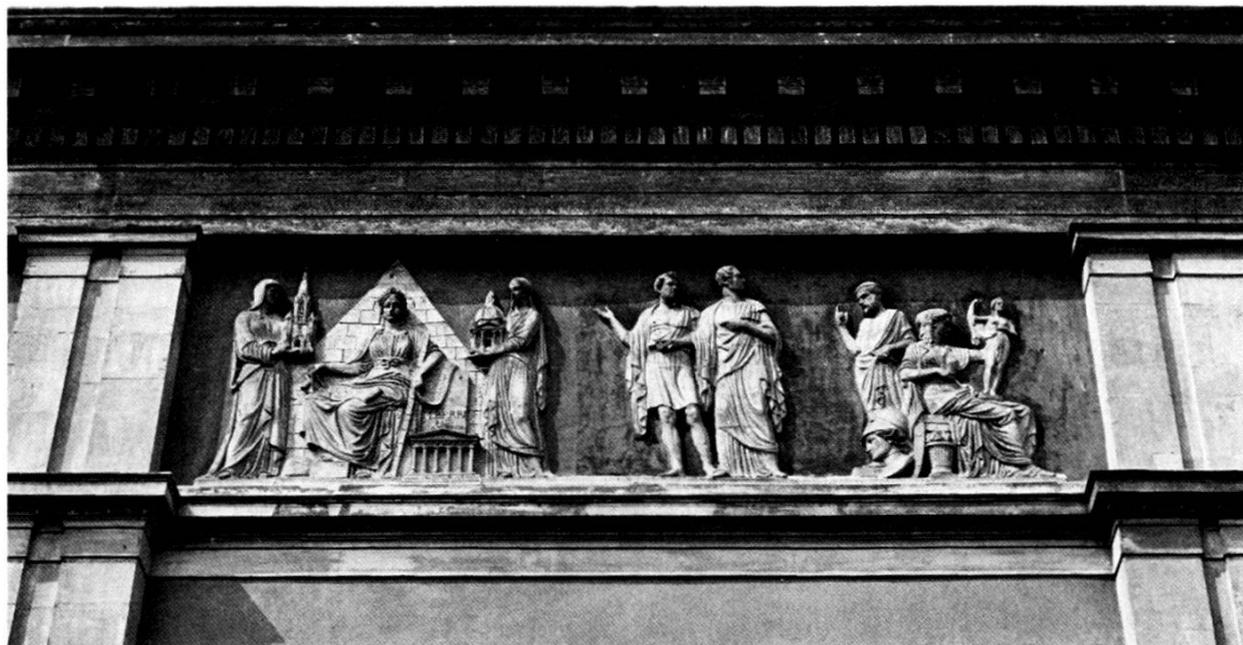
*Abb. 9. Die Fassade von Nordwesten ( Aufnahme 1969).*



*Abb. 10a. Teilansicht der Fassade (Aufnahme 1978).*



*Abb. 10b. Mittelfeld des Frieses: die Stadtgöttin (nach: Umriss der Basreliefs..., auf Stein gezeichnet von J. Neithardt, Schaffhausen o.J. [1849?]).*



*Abb. 10c. Rechtes Eckfeld des Frieses: Architektur und Skulptur (Aufnahme 1978).*

in der Verlängerung der Lisenen, Statuen vorgesehen<sup>44</sup>. Auf Anraten der Jury ersetzte Berri den Portalgiebel durch eine gerade Verdachung auf Konsolen<sup>45</sup>. Im Unterschied zum Wettbewerbsprojekt sind nun die Lisenen doppelt geführt und laufen durch zwei Geschosse. Durch diese Änderungen wird die Gliederung weitgehend reduziert auf horizontale und vertikale Elemente. Im definitiven Fassadenplan entspricht der Aufbau des Portals demjenigen der Fenster (Abb. 9). Der Fassadenschmuck beschränkt sich auf Basen und Kompositkapitelle an Pilastern und Pfeilern, auf profilierte Gebälke, den Relieffries und die strengen Ornamente des Kranzgesimses<sup>46</sup>. Die Planentwicklung zeigt eine deutliche Tendenz zur Vereinheitlichung der Gestaltungsmittel. Dies fällt besonders auf im Vergleich zu J. G. Müllers Wettbewerbsentwurf (Abb. 6).

Die Fassade in Müllers Plan umfaßt neun Achsen und zeigt einen zehnsäuligen ionischen Portikus. Im Gegensatz zu Berris Bau sind in seinem Entwurf die beiden Geschosse ungleich akzentuiert: über einem Sockelgeschoß aus unverputztem Mauerwerk folgt ein Piano Nobile. Gemeinsam sind den beiden Projekten hingegen die Gliederungselemente, lisenenartige Pilaster und horizontale Mauerbänder.

Nutzungswechsel machten an Berris Bau verschiedene An- und Umbauten nötig. So wurde der einst im linken Flügel eingerichtete amphitheatralische Hörsaal eliminiert. Die meisten Räume dienen nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung, doch zeugen Aula, Treppenhaus, Hof und Fassaden in unveränderter Form von Berris Schlußprojekt<sup>47</sup>.

### 3. Bauaufgabe und Bautypus

Basel steht mit der Idee eines bürgerlichen Museums sehr fortschrittlich, aber nicht einzig da. Ein Vorläufer entstand 1826 in Genf mit dem Musée Rath. Auch dort war die Regierung zur Förderung der Künste auf Privatinitiative angewiesen<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> PA 201, D 9, Nr. 10.

<sup>45</sup> F 6.3.

<sup>46</sup> F 6.9, Nr. 6; F 6.1, Nr. 10; F 4.145.

<sup>47</sup> Zur Erweiterung vgl. Schweizerische Bauzeitung, Bd. LIV (1909), Nr. 3, S. 43. Dort weitere Verweise.

<sup>48</sup> 1776 wurde die Société des Arts gegründet. Seit 1820 beschäftigte die Frage nach einem Museum die Classe des Beaux-Arts der Société pour l'Avancement des Arts. Die Erbauung des Museums nach einem Entwurf von S. Vaucher wurde ermöglicht durch eine großzügige Spende der Damen Jeanne und Henriette Rath, die damit den letzten Willen ihres Bruders Simon Rath erfüllten. Vgl. die Festschrift *Le Musée Rath a 150 ans*, Genève 1976.

Das Basler Museum läßt sich nicht in umfassender Weise aus Vorbildern einer traditionellen Museumstypologie ableiten. Die Kombination von Kollegiengebäude und Museum war neu. Das stellte den Bauherrn vor bis dahin ungelöste Aufgaben. Die zugrundeliegende Idee ist zwar keineswegs so ungewohnt: die Museumsentwürfe der Revolutionszeit in Frankreich und die den Plänen für die fürstlichen Museumsbauten in Deutschland zugrundeliegenden Motive lassen deutlich eine didaktische Absicht erkennen. Reine Schausammlung von Kunstwerken war nicht angestrebt; die Verbindung der Kunstsammlung mit naturwissenschaftlicher Sammlung, Bibliothek und Akademieräumen sollte vielmehr der Belehrung dienen. Daneben stellte die Heranbildung eines Nationalgefühls in Frankreich und die Verherrlichung fürstlichen Mäzenatentums in Deutschland weitere gewichtige Beweggründe für einen Museumsbau dar.

In Basel aber war die Kombination von Kunstwerken und naturwissenschaftlichen Sammlungen und Institutionen der Universität nicht in erster Linie zur gegenseitigen Ergänzung und Belehrung der Besucher gedacht. Sie läßt sich historisch erklären. Da es sich bei der Basler Sammlung nicht um fürstlichen Kunstbesitz handelte, war die Verwirklichung des Neubaus zu einem großen Teil auf bürgerlich-private Mittel angewiesen, die im Hinblick auf einen greifbaren Nutzen des Gebäudes leichter zusammenzubringen waren.

Die schwierige Aufgabe für den Architekten bestand darin, mit geringen Mitteln ein altes Kloster für die Anforderungen eines modernen Vielzweckmuseums umzubauen; dabei konnte sich Berri auf keinerlei Vorbilder abstützen<sup>49</sup>.

Einen Anhaltspunkt für das Verständnis der inneren Organisation des Basler Museums bietet ein Vergleich mit dem Bautypus des Universitätskollegiengebäudes; die Kollegien, ursprünglich selbständige karitative Stiftungen für arme Scholaren, hatten sich im Laufe der Jahrhunderte zu universitätsabhängigen Einrichtungen für Unterkunft und Lehre entwickelt<sup>50</sup>. Obwohl es sich bei

<sup>49</sup> Als Vorbild für die Wahl des säkularisierten Klosterareals führt Plage-mann das von 1793–1816 bestehende Musée des Monuments Français an der Rue des Petits-Augustins an, bei dem allerdings keine grundlegenden Umbauten vorgenommen, sondern die Räume nur insofern abgeändert wurden, als es für die angestrebte Geistesverwandtschaft mit den ausgestellten Objekten nötig war. S. 159 und S. 17f.

<sup>50</sup> Konrad Rückbrod, Universität und Kollegium. Baugeschichte und Bautyp, Darmstadt 1977.

Berris Neubau institutionell nicht um ein universitäres Gesamtgebäude handelt, ist doch festzuhalten, daß in dem Bau die an ein Universitätsgebäude gestellten Forderungen mit einer Aula, physikalischen Instituten, Hörsälen und Bibliotheksräumen erfüllt waren<sup>51</sup>.

Aus Gründen praktischer und durch den Vorgängerbau bedingter Einschränkungen ist es also nicht möglich, umfassende Vorbilder für das Basler Museum zu finden. Ergiebiger ist die Suche nach Vorbildern im Detail. Herausgegriffen seien als wichtiges Element für die Museumstypologie das Oberlichtprinzip und als Beispiel für Berris Entwicklung die amphitheatralische Gestaltung des Chemiehörsaales.

Oberlichter (Abb. 5, 10a) finden aus zwei Gründen in Ausstellungenräumen Verwendung: 1. läßt sich dadurch Hängefläche gewinnen, 2. wird durch den Lichteinfall von oben eine gleichmäßige, reflexfreie Ausleuchtung erreicht. Erst die Entwicklung eiserner Fensterrahmen und industriell herstellbarer Glasplatten zu Ende des 18. Jahrhunderts ermöglichten wetterbeständige Oberlichter<sup>52</sup>. In den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte sich diese Art der Beleuchtung als gebräuchlich durchgesetzt.

Die Raumform des amphitheatralischen Chemiesaals (Abb. 2) läßt sich bis ins Altertum zurückverfolgen, von dem als Auditorium konzipierten klassischen Theater bis zum wissenschaftlichen Hör- und Demonstrationssaal in der Neuzeit, dem sogenannten anatomischen Theater, und dem revolutionären Parlamentssaal in Frankreich. Berri selbst setzte sich mit dieser Raumform ausführlich auseinander in seinen Ratsaalentwürfen für Zürich, Bern und Luzern, und im Plan für die Kirche St. Ulrich in Basel<sup>53</sup>.

Trotz zum Teil ungünstiger Umstände verstand es Berri, einen einheitlich wirkenden Bau zu errichten, der Räume mit den unterschiedlichsten Funktionen vereint. An zwei Stellen nahm er Rücksicht auf Gegebenheiten des Ortes. So nutzte er eine natürliche Geländeneivaudifferenz für die Struktur des Chemiesaales aus und richtete die Bibliothek auf der Nordseite ein, da sich die unregelmäßigen Mauern der alten Augustinerkirche (Abb. 2–4) am ehesten für die den Erfordernissen einer Präsenzbibliothek genügenden

<sup>51</sup> Wie Anm. 9.

<sup>52</sup> Georg F. Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967. – Johann Friedrich Geist, *Passagen*, München 1969, S. 55–60.

<sup>53</sup> Germann (wie Anm. 1), S. 253–260.

kleinen Räume eigneten<sup>54</sup>. Aus technischen Gründen wurde die Aula, der größte Raum, im Obergeschoß eingerichtet; das darunter liegende Geschoß ist in mehrere Räume geteilt und vermag so mit seinen Trennwänden die große Fläche der Aula zu stützen (Abb. 2–3). Als repräsentativen Staatsraum erreicht man die Aula durch das monumentale Treppenhaus.

#### 4. Berri und die Antike

Berri ist mit den Denkmälern der griechischen und römischen Antike mehrmals in Berührung gekommen: während der Ausbildung in Karlsruhe und Paris, auf der Reise durch Italien und durch Stichwerke.

Auf der Bauschule Weinbrenners, in die Berri im Oktober 1819 eintrat, kopierte er die Antikenzeichnungen seines Lehrers, der fünf Jahre in Rom verbracht hatte. Grundrisse und Fassaden römischer Bauten wurden in den wöchentlichen Vorträgen Weinbrenners behandelt<sup>55</sup>. Berris Pariser Lehrer Huyot, bauleitender Architekt des Arc de Triomphe, gehörte zur klassizistischen, nicht zur Renaissance-Partei.

1826–1827 bereiste Berri Italien, wo er sich unter anderem in Rom, Tivoli, Neapel, Pompeji, Paestum und Benevent aufhielt und mit dem Ausmessen und Aufreißen antiker Bauten und Dekorationen beschäftigt war<sup>56</sup>. Wichtig für das Museum sind vor allem seine Farbaufnahmen aus Pompeji<sup>57</sup>. Fast ebenso eingehend beschäftigte sich Berri mit der italienischen Architektur des 14.–16. Jahrhunderts.

Einen dritten Berührungspunkt mit dem Altertum mögen die Stichwerke über griechische und römische Denkmäler gebildet haben, von denen Berri sicher die frühesten, Robert Woods «Ruins of Palmyra» (1753) und «Ruins of Balbec» (1755), kannte, denn er nennt die darin beschriebenen Ruinenstädte in einem Vortrag über Architekturgeschichte<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Die Nordseite wird also entgegen Vitruvs Regel verwendet, der für die Bibliothek Ostlage empfiehlt. Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, Buch VI, Kapitel IV.

<sup>55</sup> Arnold Pfister, Melchior Berri. Ein Beitrag zur Kultur des Spätklassizismus in Basel [II], in: Basler Jahrbuch 1936, S. 194.

<sup>56</sup> Germann (wie Anm. 1), S. 242f.

<sup>57</sup> PA 201, 7g.

<sup>58</sup> Dora Wiebenson, Sources of Greek Revival Architecture, London 1969. – Robin Middleton/David J. Watkin, Architektur der Neuzeit, Stuttgart 1977, S. 66–105. – Germann (wie Anm. 1), S. 270f.

Ein Vergleich des Museumsbaues mit Berris erhaltenen Zeichnungen antiker Denkmäler läßt kaum erkennen, welche Elemente des Baues auf bestimmte antike Vorbilder zurückzuführen sind. Berri hat sich aber wie andere klassizistische Architekten auf Vorbilder berufen, die er selbst oder Zeitgenossen in den Quellen aufführen.

Die ursprünglich in der Tradition des Palazzo Farnese, Rom, projektierte Eingangshalle und Durchfahrt des Museums sollte «im Charakter der Propyläen in Athen und Eleusis geschmückt» werden<sup>59</sup>; da Berri dafür keine Detailpläne ausarbeitete, können wir die tatsächliche Antikennähe nicht prüfen. Er verstand offenbar die griechische Architektur als Balkenstil, die römische als Bogenstil. Indem er am Museum auf Bogenformen verzichtete, machte er seinen Zeitgenossen klar, daß sein Museum «griechisch» sei. In welcher Art und in welchem Maß das Vorbild historischer Stile auf moderne Bauaufgaben anzuwenden sei, war gerade um 1840/50 umstritten. Das spiegelt sich in drei Zuschriften von Architekten, die nach lithographierten Plänen urteilten. Franz Geyer, Mainz, fand die «formelle Behandlung nicht frei von manchem individuellem Beigeschmack... von einer gewissen Ausdrucksweise, die sich nicht mit dem klassischen Geiste vereinigen läßt», und schloß: «Es ist sehr schwer, das Griechische ganz rein aufzufassen...»<sup>60</sup>. Charles Gourlier, Paris, empfand den Bau eher als zu griechisch und betonte, der griechische Stil sollte nicht allzu ängstlich nachgeahmt werden («être l'objet d'une imitation trop fidèle») <sup>61</sup>. Eduard Stettler, Bern, nannte das Museum «ein klassisches Gebäude»<sup>62</sup>. Berris Wortwahl «Ante» für Pfeiler, Pilaster und Lisenen, die wir im nächsten Kapitel besprechen, ist mehr als eine Marotte.

Die Antike ist für Berri lebendiges Erbe. Er unterscheidet deshalb auch nicht streng zwischen Griechisch und Römisch. Im Auftrag für die Flügel des Hauptportals an die Gießerei Gebrüder Sulzer, Winterthur, schreibt er nur, sie müßten «durchaus in griechisch-römischem Stil sein»<sup>63</sup>. Am meisten fielen den Kritikern des Museums, die zum Teil noch der Vorstellung von einer «weißen» Antike anhängen, die «pompejanischen» Dekorationsmalereien auf<sup>64</sup>. Berri suchte die satten Farben der Wachsmalerei und kor-

<sup>59</sup> Wie Anm. 29.

<sup>60</sup> PA 201, N 2, 3. November 1849.

<sup>61</sup> PA 201, N 2, 9. November 1849.

<sup>62</sup> PA 201, N 2, 28. November 1849.

<sup>63</sup> PA 201, O 2, 22. Juni 1847.

<sup>64</sup> Baseler Museums-Eindrücke von einem Baseler (Flugblatt von 1850).

respondierte darüber mit Leo von Klenze<sup>65</sup>. Von der Ausmalung hat sich am besten die der Aula erhalten, wo das Kniegetäfel mit goldenen Kandelabern auf Schwarz, die Flachdecke mit blau-weiß-rot-gelber Kassettenimitation geschmückt ist<sup>66</sup>. Von sklavischer Nachahmung pompejanischer Motive kann hier keine Rede sein.

Berri hat am Museum wie anderswo den Stil nach der Bauaufgabe gewählt. Man darf ihn als Stilpluralisten einer freien klassizistischen Richtung bezeichnen. Die antikisierenden Formen des Museums charakterisieren gemäß dem Wortlaut des Projektwettbewerbs den «Tempel der Wissenschaft»<sup>67</sup>.

### 5. Basler Architektur um 1850

Die Basler Architektur neben Berri wird geprägt durch die Bauten von Amadeus Merian (1808–1889) und Christoph Riggenschach (1810–1863). Zwar ist keines ihrer Werke hinsichtlich des repräsentativen Anspruchs mit dem Museum an der Augustiner-gasse zu vergleichen, doch vertreten sie hinlänglich den Basler Klassizismus jener Zeit. Als erstes Beispiel mag Merians «Gesellschaftshaus» am Kleinbasler Brückenkopf (heute Café Spitz), erbaut in den Jahren 1838–1840, dienen, dessen geschlossener Baukubus und die orthogonale, farblich abgehobene Fassadeneinteilung klassizistisch wirken, während die feingliedrig profilierten Leisten, Gesimse und Fensterrahmen in spätmittelalterlicher Weise dünn aufgelegt sind. In ein differenziertes Schichtensystem eingebunden, stehen Horizontal- und Vertikalgliederung zueinander in einem ausgewogenen Verhältnis. Die Dreiteilung der Rhein- und der Straßenfassade durch das fast unmerkliche Vortreten der Mauergrundschicht in den beiden äußeren Achsen erinnert wieder an das spätbarocke Herrschaftshaus. Ähnliche Merkmale finden sich auch an Bauten von Riggenschach, dem «Bachofenhaus» (Münsterplatz 2, 1840) und dem «Domhof» (Münsterplatz 12, 1841), wo die Fassaden in vergleichbarer Weise dekorativ gegliedert sind. Auffallend ist hier die Betonung der Mittelachse und der Verzicht auf Vertikalgliederung, aber auch die historische Anspielung auf Quattrocento-Palazzi.

Zieht man nun den Vergleich zu Berris Museumsbau (Abb. 9, 10a), so wird dessen von Grund auf andere Bauauffassung deutlich. War

<sup>65</sup> PA 201, O 6, 9. März 1847, Klenze an Berri.

<sup>66</sup> Dekorationsmaler und Flachmaler am Museumsbau: Rudolf Brändli, Karl Enholz, Herr Guntrum und der «Decormaler von Locarno».

<sup>67</sup> Bau CC 13.2, Nr. 6, Ziff. 5c.

die Sockelzone bei Merian und Riggenbach eine solche nur im optischen, so ist sie es bei Berri im konstruktiven Sinn. Sie bildet nicht nur die vorderste Schicht der Fassade, in ihr zeichnet sich auch die aufgehende Vertikalgliederung in anschaulicher Weise ab. In geringerem Maße erhält auch das horizontale Gesims über dem Erdgeschoß zusammen mit diesem eine tragende Funktion, wenn darüber die Wand in eine dritte Schicht zurückversetzt wird. Bei Merian und Riggenbach kommt dem Gliederungssystem eine sekundäre, dekorative Bedeutung zu, bei Berri hingegen spielt es eine ungleich wichtigere Rolle, indem die Kolossalpilaster, der Sockel und die Gesimse eine der Ständerbauweise verwandte Funktion andeuten<sup>68</sup>. Die verschiedene Auffassung der Mauer wird noch einmal greifbar am Verhältnis der Fenster zu ihr. Die Fenster am «Bachofenhaus» und am «Domhof» sind Wandaussparungen mit fein aufgesetzter Rahmung, eingeordnet in ein vielschichtiges System, das die neugotische Wandbehandlung ankündigt. Berri behandelt im Gegensatz dazu die Fenster als eigenständige architektonische Bauglieder, die er kastenartig in die Mauer einsetzt, wodurch diese erst als Masse mit materiellen und körperlichen Qualitäten faßbar wird und nicht nur Hintergrundfolie bleibt. Diese so verstandene Mauer ist sicher mit ein Grund für die monumentale Wirkung des Gebäudes. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist eine Äußerung Berris in der «Zeitschrift über das gesammte Bauwesen»<sup>69</sup>. Er verwendet dort nur zögernd den Ausdruck «architektonisch-malerisches Ganzes», während Begriff und Sache der Generation Riggenbachs und Merians schon selbstverständlich war. Das «Gesellschaftshaus», das «Bachofenhaus» und der «Domhof» fügen sich stimmig in das jeweilige Platzbild ein, nicht ohne die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen. Das Museum an der Augustinergasse nimmt kaum Rücksicht auf die kleinteilige mittelalterliche Umgebung und rechnet mit seinem monumentalen, eher abweisenden Ausdruck nicht mit demselben, auf ein stimmungsvolles Ensemble ansprechenden Beschauer.

Zu beantworten bleibt noch die Frage, inwieweit dieses Spätwerk des Klassizismus Schule gemacht hat. Sucht man nach einer Nachwirkung der den Fassadeneindruck bestimmenden Kolossalordnung, wird man auf die von Johann Jakob Stehlin d. J. kurz nach der Fertigstellung des Museums 1852/1853 errichtete Haupt-

<sup>68</sup> Andreas Hauser, Ferdinand Stadler. Ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz. Diss. Zürich 1976, S. 72.

<sup>69</sup> Zeitschrift über das gesammte Bauwesen, hg. v. C.F. von Ehrenberg, Bd. I (1835), S. 350.

post an der Freien Straße stoßen. Wohl sind dort die Geschosse des Mittelteils durch Lisenen zusammengefaßt, doch geschieht dies auf eine Weise und mit Mitteln, die neugotischer Gestaltung näher stehen. Unmittelbarer hat Merian bei seinem Umbau des «Sesselschulhauses» am Totengäßlein (heute Pharmazeutisches Museum) in den Jahren 1857–1858 auf den Berri-Bau zurückgegriffen, indem er ähnlich dreigeteilte Fenster in einem System von Gesimsen und über zwei Stockwerke sich hinziehenden Lisenen zusammenfaßt. Die Verwandtschaft mit dem Wohnhaus an der Elisabethenstraße 56 ist wohl eher auf beiden Bauten zugrundeliegende Anregungen durch die Schinkelsche Bauakademie in Berlin zurückzuführen. An mehreren zu Ende des 19. Jahrhunderts erbauten Basler Schulhäusern (z.B. Gymnasium am Kohlenberg, Wettsteinschulhaus) sind Berris Gestaltungsmittel in vereinfachter und spannungsloser Form Allgemeingut geworden.

Die beiden in Basel vertretenen Klassizismusauffassungen lassen sich unter anderem zurückführen auf die unterschiedliche Ausbildung und Generationslage der jeweiligen Architekten. So pflegten die aus der Karlsruher Weinbrenner-Schule hervorgegangenen, um 1800 geborenen Basler Baumeister einen strengen, kristallinen Klassizismus. Berri verbindet diesen mit französischer Schulung und Anregungen zu «technologischer Ästhetik» aus London und Berlin. Auf der anderen Seite steht die Münchner Schule mit Friedrich Gärtner und Leo von Klenze, deren romantischem Klassizismus die um 1810 geborenen Basler Merian und Riggerbach verpflichtet sind.

### *6. Technologische Ästhetik*

Goerd Peschken hat den Ausdruck «technologische Ästhetik» zum Titel und zum Thema einer 1965 abgeschlossenen, 1968 als Aufsatz gedruckten Dissertation über Karl Friedrich Schinkels Bauakademie und ihre Vorläufer im Werk des Berliner Architekten gemacht, den Berri für den Größten unter seinen Zeitgenossen hielt<sup>70</sup>. Peschken faßt seine Untersuchung der Berliner Bauakademie in einem Satz zusammen: «In der Bauschule als Beispiel für die Stockwerksgebäude mit Massivdecken ist der wichtigste Typ der zeitgenössischen englischen Fabrikarchitektur mit deutsch-römischer Schichtungs-Tektonik durchdrungen: das rein Technische geht mit

<sup>70</sup> PA 201, N 3, Vortragsmanuskript «Baukunst», S. 44f.; Hauptstelle abgedruckt bei Germann (wie Anm. 1), S. 251.

Kunsttraditionen eine neue Verbindung ein<sup>71</sup>.» Schinkel geht in Grundriß und Aufriß von einem Raster aus, den er aus der Spannweite für flache Backsteingewölbe entwickelt; Backstein und Klinker bestimmen die Fassaden. Berri dürfte das Werk durch die «Allgemeine Bauzeitung» (1836) kennengelernt haben, in der er seinen eigenen Museumsbau veröffentlichen wollte<sup>72</sup>. Sicher kannte er auch Gustav Albert Wegmanns Zürcher Kantonsschule, die Wilhelm Füßli, ein Bekannter Berris, schon 1842 mit der Bauakademie verglich<sup>73</sup>. Wegmann entwickelte 1840 in einem Vortrag «eine neue deutsche Baukunst», «welche sich lediglich auf die einfachen Lehren der Konstruktion, mit Weglassung aller zwecklosen Verzierung, basieren soll»<sup>74</sup>. Bei aller von seinen Gratulanten teils getadelten (Franz Geyer), teils gelobten (Charles Gourlier) Freiheit bleibt Berri dem antiken Formengut verpflichtet.

So wäre die Ähnlichkeit seiner Museumsfassade mit der Berliner Bauakademie und der Zürcher Kantonsschule bloß äußerlich und gemeinsam nur die gleichmäßige Reihung dreiteiliger Fenster zwischen Kolossalpilastern? Hier sind vorerst drei Dinge zu unterscheiden, nämlich der rationelle Entwurf auf einfachem Raster, den Jean-Nicolas-Louis Durand propagiert hat<sup>75</sup>, die Vorliebe für Monotonie als Abkehr von barocker Rhythmik und Dynamik<sup>76</sup> und die zum Gestaltungsprinzip erhobenen Bedingungen der Serienfabrikation.

Berris Grundriß beläßt im rechten Flügel das bestehende Kirchenschiff; aber auch der Hauptflügel basiert in den ersten Entwürfen auf der Wiederverwendung von Längsmauern des Klosterbaus. Von den so gegebenen Maßen aus entwickelt Berri den ganzen

<sup>71</sup> Goerd Peschken, *Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. XXII (1968), S. 45–81. Die neuere Literatur zur Schinkel-Schule bei Eva Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel, 1840–1870*, München 1977.

<sup>72</sup> Germann (wie Anm. 1), S. 243.

<sup>73</sup> Wilhelm Füßli, *Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei*, Bd. I, Zürich und Winterthur 1842, S. 82. Gianwilli Vonesch, Zürich, bereitet eine Dissertation über Wegmann vor. Füßlis Urteil über das Museum aufgrund lithographierter Pläne: PA 201, N 2g, 1. und 2. August 1843.

<sup>74</sup> Bericht über die am 27., 28. und 29. Januar d. J. in Zürich stattgefundenen Versammlung schweizerischer Ingenieure und Architekten, in: *Zeitschrift über das gesammte Bauwesen*, hg. v. C.F. v. Ehrenberg, Bd. IV (1840), Zitat S. 128.

<sup>75</sup> J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*, Paris 1801–1805.

<sup>76</sup> Werner Oechslin, *Monotonie von Blondel bis Durand: Reduktion einer architektonischen Ästhetik?*, in: *Werk-Archithese*, Heft 1 (= Werk LXIV, 1; 1977), S. 29–33.

Bau, und es gelingt ihm, in allen Planungsphasen Mauer über Mauer, Wand über Wand zu legen, obgleich das Programm die verschiedenartigsten Räume verlangt. Überdies ist die Unterteilung, wie schon die Experten im Juni 1842 hervorhoben, an der Hauptfront ablesbar. Berri wehrte sich auch mit Erfolg gegen Scheinarchitektur und betonte, daß der «Hof eher ein malerisches Ganzes bilden dürfte als durch erzwungene, die Augen beleidigende Symmetrie, die hie und da blinde Kreuzstöcke verlangen dürfte»<sup>77</sup>. Über der Bibliothek wollte er sogar den Dachstuhl sichtbar machen, «wie dies in vielen antiken und mittelalterlichen Basiliken der Fall war» und in den 1820er Jahren wieder beliebt wurde<sup>78</sup>.

Im wesentlichen war der Museumsbau technisch gesehen ein traditioneller Bruchsteinmauerbau mit Hausteinelementen: Solothurner Kalkstein für Untersockel und Portaleinfassung, Sandstein für Treppen und profilierte Teile<sup>79</sup>, übrigens am Außenbau durchweg gestrichen<sup>80</sup>. Die Kapitelle der Fensterposten sollten zuerst in Eisen gegossen werden; schließlich schuf sie aber der Solothurner Ofenbauer und Bildhauer Joseph Pflüger aus Terrakotta<sup>81</sup>. Beide Verfahren mag Berri in London und in München kennengelernt haben.

Berri geht von konstruktiven Gegebenheiten aus, gibt der «Verstrickung» des Baues an der Fassade ein Gesicht, scheut sich nicht einmal, eine Dachkonstruktion zu zeigen oder von der Symmetrie abzuweichen, aber er entwickelt seine Formensprache nicht aus Material und Technik des industriellen Zeitalters (was kostspieliger gewesen wäre), sondern beschränkt vorfabrizierte Elemente auf die Dekoration. Die in Berlin entwickelte technologische Ästhetik befreit ihn vom archäologischen Klassizismus. Gleichwohl bleibt es bezeichnend, daß er alle Pilaster und Pfeiler Anten nennt.

### *7. Der Fassadenfries*

Die oberhalb der beiden durch Fenster gekennzeichneten Stockwerke verlaufende, reliefgeschmückte Frieszone an der Vorderseite des Museumsgebäudes (Abb. 9–10) ist entsprechend der siebenachsigen Anordnung der Fenster in sieben Felder unterteilt. Aufgabe des Reliefschmuckes ist in erster Linie, die durch die Anlage

<sup>77</sup> Wie Anm. 29.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Bau CC 13.1, Protokoll, 18. Juni 1845. Bau CC 13.2, Nr. 68.

<sup>80</sup> Bau CC 13.2, Nr. 93, Maurerdevis § 41.

<sup>81</sup> Bau CC 13.2, Nrn. 45 und 93a (Eisenkapitelle). Bau CC 13.1, Protokoll, 19. September 1844 (Eisenpfeiler). PA 201, O 2, 26. Oktober 1844 und 28. Februar 1846.

der fensterlosen Oberlichtsäle im zweiten Stock entstehende ungliederte Wandfläche dekorativ zu verkleiden. So erscheinen die Relieffelder von allem Anfang an auf den Entwürfen zur Fassade des Museums (Abb. 7–8): auf dem im Sommer 1842 entstandenen ersten erhaltenen Fassadenriß<sup>82</sup> noch schematisch mit Figuren gefüllt, die einzelnen Felder durch wohl vollplastisch gedachte Statuen voneinander getrennt; in dem im November des gleichen Jahres entworfenen zweiten Plan<sup>83</sup> dann mit einem detailliert gezeichneten Programm, das bei sämtlichen in der Folge noch entstehenden Fassadenentwürfen wieder auftritt. Dieses Programm enthielt außer Darstellungen verschiedener Wissenschaften und Künste ein Feld, das die Versuchung durch die Schlange im Paradies zeigte; das Mittelfeld stellte Apollo im Kreis der Musen dar und nahm damit Bezug auf den Hauptzweck des Gebäudes als Kunstmuseum<sup>84</sup>.

Das tatsächlich ausgeführte Relief aber läßt diesem ersten Entwurf gegenüber beträchtliche Veränderungen feststellen. Von dem Zeitpunkt weg, an welchem die Planung des Reliefs in ein konkretes Stadium eingetreten war, scheint auch der Wunsch wach geworden zu sein, die Reliefs so zu gestalten, daß sie «die Beziehungen des Museums zu Kunst und Wissenschaft gleichwie beide zu unserer Stadt versinnbildlichen sollen»<sup>85</sup>. In diesem Sinne äußerte sich im Juli 1843 L. August Burckhardt, der Präsident der Basreliefcommission<sup>86</sup>, in einem Schreiben an den in München arbeitenden Bildhauer Ludwig Schwanthaler, in welchem er diesen bat, zuhanden des für die Ausführung zunächst vorgesehenen Stanser Bildhauers Ludwig Kaiser die Vorzeichnungen für die Reliefs anzufertigen<sup>87</sup>.

<sup>82</sup> PA 201, D 9, Nr. 10.

<sup>83</sup> PA 201, F 6.3.

<sup>84</sup> Man vergleiche damit die Darstellung der Pallas Ergane als Schutzherrin künstlerischer Tätigkeit im Giebelfeld der 1815–1830 von Leo von Klenze errichteten Glyptothek in München, die für die im 19. Jahrhundert an deutschen Museen üblichen Bildprogramme von grundlegender Bedeutung war (Volker Plagemann, Das Künstlerprogramm der Hamburger Kunsthalle, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. XII [1967], S. 71 f.)

<sup>85</sup> Bau CC 13.2, Nr. 41 (Juli 1843).

<sup>86</sup> Der Kommission gehörte unter anderen auch der mit Oechslin befreundete Maler Hieronymus Hess an.

<sup>87</sup> Offiziell zwar erst in der Museumskommissionssitzung vom 22. August damit beauftragt, sich um die Ausführung des Reliefs zu kümmern, hatte sich Burckhardt – allerdings vergeblich – bereits im Juli um Schwanthalers Mitarbeit bemüht; auch mit Kaiser scheinen bereits Verhandlungen im Gang gewesen zu sein. Was die Änderung des Motivs betrifft, spricht Berri selbst in einem Brief vom 15. Oktober 1846 von den Basreliefs, «dont j'ai changé et modifié par raison locale les motifs» (PA 201, O 2).

Mit Entwurf und Ausführung wurde im Herbst 1844 dann aber der mit Berri befreundete Schaffhauser Bildhauer Johann Jakob Oechslin (1802–1873) beauftragt. Eine im Dezember von ihm eingereichte Entwurfszeichnung zum Mittelfeld, in dessen Mitte nun eine Basilea thronte, stieß auf zahlreiche Änderungswünsche der Kommission und mußte überarbeitet werden; ein Gipsmodell mit einer wesentlich gestraffteren Komposition, das im Frühjahr 1845 ausgestellt wurde, fand ebenso wie die Entwurfszeichnungen zu den übrigen Feldern weitgehend Billigung, so daß Oechslin mit der Arbeit beginnen konnte. Die Ausführung der Figuren in gebrannter Erde erfolgte durch die Firma Ziegler & Co. in Winterthur<sup>88</sup>; im November des Jahres 1846 waren die Arbeiten für das Relief abgeschlossen.

Die sieben Felder der Frieszone enthalten von links nach rechts Darstellungen zu folgenden Themen: Poesie und Malerei, Rechtswissenschaft, Geisteswissenschaft, Basilea als Schutzherrin von Industrie und Handel der RheinStadt, Naturwissenschaften, Mathematik und ihre Anwendung in der Technik, Architektur und Skulptur<sup>89</sup>. Zwei Felder verdienen dabei besondere Aufmerksamkeit, da ihre Darstellungen eng mit den Entstehungsbedingungen des Museums und der Relieffelder zusammenhängen: das Mittelfeld und die Darstellung der Architektur und der Skulptur.

Im Mittelfeld (Abb. 10b) thront vor dem Hintergrund eines rauchenden Schornsteins die mit dem Mauerkranz und dem Wappenschild gekennzeichnete Stadtgöttin, umgeben von den Gestalten des Merkur und des Rhenus. Die zu ihrer Rechten stehende weib-

<sup>88</sup> Über die Frage einer Bemalung des Frieses äußert sich Jacob Burckhardt 1877 in einem Brief an Regierungsrat Rudolf Falkner sehr zögernd. Zwar schlägt er vor, «dem Grund einen um etwas Weniges dunkleren Ton» zu geben als den Figuren, hält jedoch die Figuren allgemein doch nicht für so «classisch», daß er sie weiß gegen einen farbigen Grund abgesetzt sehen möchte (Jacob Burckhardt, Briefe, hg. v. Max Burckhardt, Basel 1949ff., Bd. VI, S. 137f.). Mit der Einfärbung des Reliefgrundes scheint aber doch eine deutlichere Absetzung der Reliefzone von der übrigen Fassade angestrebt zu werden, als dies beim heutigen Zustand der Fall ist, wo der Reliefgrund gleich bemalt ist wie die übrigen Fassadenteile. Für eine solche deutlichere Trennung spräche auch die Tatsache, daß der Reliefgrund aus gebrannter Erde besteht und die Relieffelder so auch materialmäßig eine vom Künstler (unter offenbar beträchtlichen Mühen) ausgeführte Einheit bilden (C.H. Vogler, Der Maler und Bildhauer Johann Jakob Oechslin aus Schaffhausen. Schaffhauser Neujaarsblätter 1905 und 1906, Schaffhausen 1906, S. 31).

<sup>89</sup> Vgl. die ausführliche Beschreibung in dem bei Plagemann (wie Anm. 1), S. 399ff., abgedruckten «erläuternden Text» von Prof. W. Wackernagel, der einer lithographierten Umrisszeichnung der Museumsreliefs beiliegt.

liche Gestalt wird in zeitgenössischen Beschreibungen als «Helvetia» erwähnt, erscheint aber ausschließlich mit Attributen der Freiheitsgöttin. Tatsächlich war die Figur in den ersten Entwürfen als Helvetia deutlich gekennzeichnet; noch im Gipsmodell vom Frühjahr 1845 trat sie in Begleitung eines Tellenknaben auf, der ihr den vom Pfeil durchschossenen Apfel reichte<sup>90</sup>. Nun fielen die Vorbereitungen für das Relief aber genau in die Zeit der ersten Unruhen, welche die Gründung des Sonderbundes begleiteten; Berri selbst beklagte sich darüber, daß gelegentlich der Ausstellung des Gipsmodells das Publikum nicht um die dringend benötigten Geldmittel für die Reliefs angegangen werden konnte, da gleichzeitig überall für die Geschädigten der Freischarenzüge vom Dezember und März gesammelt wurde<sup>91</sup>. Es mochte der Kommission ratsam erscheinen, jeden Anklang an die Tagespolitik aus dem Relief am Museum zu verbannen – ausdrücklich wurde jedenfalls gefordert, daß Tellenknabe und «die übrigen Schweiz. Attribute... gänzlich wegzulassen» seien<sup>92</sup>.

Die Darstellung von Architektur und Skulptur befindet sich im Feld über der äußeren rechten Fensterachse (Abb. 10c). Vor einer Pyramide sitzt, versehen mit den Instrumenten des Architekten, die Architektur. Ihr zu Füßen steht ein griechischer Tempel, «le sol classique» der Architektur, auf den auch Berri sich immer wieder beruft<sup>93</sup>. Von den Seiten präsentieren ihr zwei weibliche Gestalten die beiden damals möglichen Stilvarianten der Architektur in Form einer gotischen Kirche und eines klassischen Kuppelbaues, eine Darstellungsweise, die in der Zeit auch anderswo vorkommt<sup>94</sup>. Gleich dreifach finden sich daneben die persönlichen Bezüge zu den Schöpfern von Gebäude und Fries. Einmal trägt der Quaderstein, auf den die Architektur ihren Arm stützt, den Namen des Architekten «M. BERRI»<sup>95</sup>. Dann aber weisen die beiden Gestalten des Baumeisters und Bildhauers, der eine in Begleitung eines «Vertreters der Behörde», der andere neben der sitzenden Figur

<sup>90</sup> Dieses Motiv auch sonst bei Oechslin, vgl. Vogler, S. 26.

<sup>91</sup> PA 201, O 2, 19. Mai 1845.

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Vgl. den Brief Berris vom 15. Oktober 1846 (wie Anm. 87).

<sup>94</sup> Vgl. die Darstellung im Treppenhaus des Neuen Museums Berlin auf dem Plan von Stöwer, abgebildet bei Plagemann (wie Anm. 1), Abb. 135.

<sup>95</sup> Die Kennzeichnung eines Baues erfolgte seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch durch die Aufstellung von Büsten des Architekten in den Gebäuden, wie dies auch beim Basler Museum geschah (vgl. dazu Germann [wie Anm. 1], S. 285). Auch das Anbringen seiner Büste am Außenbau war Berri ein vertrautes Motiv (Germann [wie Anm. 1], S. 282 und Anm. 163).

der Skulptur stehend, deutlich bildnishafte Züge auf: der nach hinten blickende Berri wendet sich Oechslin zu, der mit der für ihn offenbar typischen Mütze wiedergegeben ist<sup>96</sup>.

Das Bildprogramm des Basler Museums bringt zum Ausdruck, daß das Gebäude nicht nur den Zweck eines reinen Kunstmuseums zu erfüllen hatte, sondern darüber hinaus der Universität noch zu anderem diene. Nur so ist zu erklären, daß die Darstellung der wissenschaftlichen Disziplinen gleichgewichtig neben die Allegorien der künstlerischen Gattungen treten, während ein Programm kunsthistorischen Inhalts (wie etwa die an deutschen Museen des 19. Jahrhunderts besonders häufigen Künstlerstandbilder) gänzlich fehlt<sup>97</sup>. Es ist wohl möglich, daß die Änderung des ursprünglich vorgesehenen Programms auf den Wunsch zurückging, die Stadt Basel ins Zentrum des Bildprogramms zu rücken: die Bedeutung, die das Mittelfeld mit der Basilea im gesamten Relief einnimmt, läßt sich durchaus in Einklang bringen mit dem Stolz der Basler Bürgerschaft auf ein Museum, das als eines der allerersten gänzlich aus den Mitteln eines Gemeinwesens errichtet worden war.

<sup>96</sup> Vgl. das bei Vogler als Titelporträt wiedergegebene Selbstbildnis Oechslins aus dem Jahre 1855.

<sup>97</sup> Plagemann (wie Anm. 1), S. 87 und 113.