

NIKOLAUS MEIER

Die Öffentliche Kunstsammlung: Vom Sammlerkabinett der Amerbach zum Flagschiff der Stadtwerbung

Die Darstellung der Geschichte und Struktur der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und ihrer wissenschaftlichen Tätigkeiten gehört in diese Universitätsgeschichte, weil beim Ankauf des Amerbachkabinettes im Jahre 1661 es dem Bürgermeister Rudolf Wettstein (1594-1666) gelang, die Mitglieder der Hochschule dafür zu überzeugen, einen Teil der Kaufsumme von 9000 Reichstalern aufzubringen, wie viel genau, ist nicht mehr auszumachen; und da die Stadt Basel im 17. Jahrhundert noch kein öffentliches Museum besass, in welches das Amerbachkabinett hätte integriert werden können, gliederte man diese Sammlung von Büchern, Naturalien, Münzen und Werken der Kunst der einzigen kulturell-wissenschaftlichen Institution der Stadt, der Universität, an und gab es in ihre Obhut.

Im Laufe der Zeit entwickelten sich aus diesem Sammlungsbestand eigenständige, aber immer noch der Universität zugehörige Museen: die Öffentliche Kunstsammlung, das Naturhistorische Museum und das Museum für Völkerkunde (Museum der Kulturen). Im Jahre 1999 jedoch wurde mit dem neuen Museumsgesetz die Kunstsammlung wie die anderen Museen aus dem universitären Verband herausgelöst und seit 2009 dem Präsidialdepartement unterstellt.

Aus einer stillen akademischen Sammlung des 17. Jahrhunderts hat sich im Laufe der Zeit die Kunstsammlung zu einem international renommierten Museum entwickelt. Sie befindet sich heute in drei Gebäuden: im Kunstmuseum am St. Alban-Graben die Gemäldegalerie und das Kupferstichkabinett, im daran unmittelbar anschliessenden Laurenzbau die Bibliothek und die Verwaltung und schliesslich im Museum für Gegenwartskunst die zeitgenössischen Sammlungsteile. Die Sammlung im Kunstmuseum steht heute im Stadtmarketing an erster Stelle und erfüllt jene kulturpolitischen Erwartungen, die man seit den 1970er Jahren an die Museen stellt. Trotz der verwaltungsrechtlichen Selbständigkeit jedoch bleibt die Öffentliche Kunstsammlung der Universität und dem Kunsthistorischen Seminar verbunden, weshalb im folgenden vor allem auf die Beziehung von Sammeln und Wissenschaft an Museum und Universität eingegangen werden soll.

Das Amerbach-Kabinett wurde als Teil der Universitätsbibliothek nach dem Kauf vorerst im Gebäude der Hochschule am Rheinsprung mehr schlecht als recht untergebracht. Erst 1671 wurden im Haus «Zur Mücke» die damals schon berühmten Gemälde von Hans Holbein d. J. und anderer Künstler aufbewahrt (Abb. 1).

Sie wurden durchreisenden Besuchern der Stadt auf Vereinbarung gezeigt. Man war sich des materiellen Wertes vor allem von Holbeins Werken zwar bewusst, spätestens

seit Kurfürst Maximilian von Bayern 1641 Holbeins Passionsaltar, der im Rathaus aufbewahrt wurde, für dreissigtausend Gulden erwerben wollte. Indessen, mit dem Ankauf setzte weder eine eigentliche Sammlungstätigkeit der Universität noch eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bestand ein. Man hatte das Amerbach-Kabinett 1661 erworben, um es der Stadt zu sichern und zu erhalten. Jedoch die Pflege einer Sammlung war noch keine selbstverständliche allgemeine Aufgabe der Bürgerschaft und ihrer gelehrten Einrichtungen. Nur einzelne Familien bauten in Basel Sammlungen auf, die allerdings durch Erbgang jeweils wieder aufgelöst wurden. Einzig die Sammlung der Familie Faesch hat sich erhalten.



Abb. 1 Das Haus «Zur Mücke»

Es ist bezeichnend, dass sich nur ein fremdländischer Gelehrter, Charles Patin (1633-1693), Mediziner und Numismatiker, mit den Werken Holbeins auseinandersetzte, als er zwischen 1673 bis 1675 sich auf der Flucht aus Frankreich in Basel aufhielt. Er gab das Exemplar jenes *Encomium Moriae* des Erasmus zum ersten Mal im Druck und in Kupferstich heraus, in das Hans Holbein d. J. gezeichnet hatte, und fügte seiner Ausgabe ein Werkverzeichnis des Malers und Zeichners an, den ersten Oeuvrekatalog eines Künstlers überhaupt. Der Mediziner und Numismatiker gab damit ein exzellentes Beispiel antiquarischer Arbeitsweise.

Die Professoren der Universität freilich kümmerten sich nicht um den wertvollen Bestand ihrer Sammlung. Dieses mangelnde Interesse überrascht nicht, denn die Mitglieder der Universität waren damals nicht innovativ, und wie an anderen Orten auch, sollte in Basel erst im 19. Jahrhundert das Fach Kunstgeschichte an der Universität allmählich etabliert werden, und erwachte der allgemeine bürgerliche Kunstsinn erst in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts.

1769 erst wurde im Erdgeschoß des Hauses zur Mücke ein Gemaldesaal eingerichtet und den Behörden offiziell präsentiert. Er war jeweils am Donnerstagnachmittag zu besichtigen. Im Laufe der Jahre war das eine oder andere Kunstwerk in die Sammlung gelangt. 1770 wurde der bis anhin sich im Rathaus befindliche Passionsaltar im Gemaldesaal in einem viertürigen Kasten aufgestellt. In seinem unteren Teil waren fünf Ehrenpokale der Universität zu sehen. Repräsentierte der Passionsaltar im Rathausaal das christliche Gesetz, nach dem die protestantische Stadt seit der Reformation zu führen war, so war er im Haus zur Mücke als ein Hoheitszeichen der Universität vorgestellt.

Damals wollte man sich auch einen Überblick über den Kunstbestand verschaffen. Der Bibliothekar Professor Jacob Christoph Beck (1711-1785) erstellte gemeinsam mit Johann Jacob d'Annone (1728-1804), Jurist und Polyhistor, Inventare verschiedener Basler Sammlungen: 1772 für das Faeschische Museum, 1773 für die Sammlung der Markgrafen von Baden im Markgräfler Hof und schließlich 1775 für die Sammlung der Universität im Haus «Zur Mücke». Der Gelehrte unter den beiden war d'Annone. Er war eine Autorität für römische Antiquitäten, baute eine bedeutende Sammlung von Versteinerungen und Mineralien und eine 10'000 Bände umfassende Bibliothek auf. Dieser eminente Vertreter der historisch-antiquarischen Schule publizierte auch eine Reihe kunstgeschichtlicher Aufsätze zu frühen Holz- und Kupferstichen der altdeutschen Kunst, wichtige kunstgeschichtliche Entdeckungen.

Wie andernorts aber auch wurde in Basel nicht an der Universität, sondern in den Zirkeln des gebildeten Bürgertums der Kunstdiskurs entwickelt und gepflegt, hier vor allem in dem im 1787 gegründeten Kreis der Lesegesellschaft am Münsterplatz. Dort konnten die Interessierten Kunstzeitschriften einsehen und sich über das aktuelle Kunstgeschehen wie über die Geschichte der Kunst informieren. Da der Gemäldeaal im Haus zur Mücke nur am Donnerstagnachmittag geöffnet war, konnte die einheimische Bevölkerung kaum eine intensive Berührung mit der Sammlung aufbauen. Die Universität befand sich noch Anfang des 19. Jahrhunderts nicht in einem bewundernswerten Zustand; erst das Universitätsgesetz vom 17. Juni 1818 und die Einsetzung einer die Universität beaufsichtigende Kuratel brachte Ordnung in die Bibliothek und ihre Sammlungen.

Eine wesentliche Förderung erhielt die Kunstsammlung im Jahre 1828, als das Museum Faesch integriert wurde. Da wurde klar, dass die Kunstsammlung grössere und bessere Räume benötigte. Und als sich die Landschaft Basel 1833 von der Stadt trennte und auch das Universitätsgut und damit die Kunstsammlung aufgeteilt werden sollte, da erwachte in der Stadt das Bewusstsein dafür, einen unvergleichlichen Schatz zu besitzen. Man wollte die Sammlung unbedingt sich erhalten, zahlte die Landschaft aus und gab 1836 im Rahmen des neuen Universitätsgesetzes der Kunstsammlung einen eigenständigen Status mit einer ausschliesslich für sie zuständigen Kommission von fünf Mitgliedern. Ihr erster Präsident war der Theologe Wilhelm de Wette (1780-1849) und der Sekretär und später Säckelmeister Franz Gerlach (1793-1876). Beisitzer waren der Sammler und Mitbegründer der Basler Künstlergesellschaft Peter Vischer-Passavant (1779-1851), der Bürgermeister und Kulturpolitiker Felix Sarasin-Brunner (1797-1862) und der Kunsthändler Samuel Birmann (1793-1846). Die Zusammensetzung der Kommission macht deutlich, dass die Universität die Trägerin der Kunstsammlung war, aber die Bürgerschaft ordentlich mit einbezog. 1839 übernahm der Friedrich Fischer (1801-1853) das Präsidium der die Kommission. Zwar Ordinarius für Philosophie, verfügte er aber über kunstwissenschaftliche Kompetenz, denn als erster hat er 1851 auf die Basler Holzstöcke zum Terenz von Albrecht Dürer hingewiesen und legte das Geschenkbuch der Kunstsammlung an.

In jenen Jahren bot die Universität noch keine kunstgeschichtlichen Vorlesungen an, und so war weder der Präsident, noch ein anderes Mitglied der Kommission ein ausgebildeter Kunsthistoriker. Einzelne Mitglieder der Kommission übernahmen bestimmte Aufgaben, so zum Beispiel Ludwig August Burckhardt (1808-1863), der als wohlhabender Bürger verschiedene Ehrenämter bekleidete, aber schon seit seiner Jugend historisch-topographische Skizzen anfertigte, die erste kurz gefasste Kunstgeschichte der Stadt Basel verfasste und aus diesem historisch-kritischen Interesse das

erste Inventar der nun eigenständigen Kunstsammlung erstellte. Man dachte nicht daran, einen professionell ausgebildeten Kunstwissenschaftler anzustellen. Weder die Kunstsammlung, noch das Naturhistorische Museum noch das Staatsarchiv kamen ohne diese freiwillige Mitarbeit wohlhabender Bürger aus. Und es war die Bürgerschaft, vor allem Bürgermeister Sarasin, der alles unternahm, damit die Universität endlich über ein grösseres und repräsentativeres Gebäude für ihre Sammlungen und die Bibliothek verfüge. Es wurde eine öffentliche Subskription ausgeschrieben, an der sich Bürger aller Schichten mit grösseren und kleineren Beiträgen beteiligten. Das von Melchior Berri geplante und 1849 eröffnete Museum war ein Bau der Bürgerschaft (Abb. 2).



Abb. 2

Die Geschichte einer Sammlung machen nicht nur ihr Haus und ihr Bestand aus, sondern auch die sie bestimmenden Sammlungsintentionen und die Theorien, nach welchen die Werke in den Räumen und an den Wänden präsentiert werden. Die Kunstsammlung wurde im zweiten Stock eingerichtet. Im Hauptraum in der Mitte der Galerie war mit den Hauptwerken Hans Holbeins d.J. eine Prachtwand inszeniert worden als Zeichen des bürgerlichen Stolzes auf die bedeutenden Werke ihres berühmten Mitbürgers! Die Gemäldegalerie war jetzt weit mehr als eine Universitätssammlung, sie wurde mehr und mehr ein eigentlicher lieu de mémoire der Stadt!

Die Betreuung der Sammlung und die damit verbundenen alltäglichen Geschäfte lagen auch nach der Eröffnung immer noch in den Händen der Kommission. Nur in einem kurzen Moment dachte die Universität daran, die Sammlung professionell führen zu lassen, nämlich ein Jahr vor der Eröffnung. Jacob Burckhardt (1818-1897) sollte Konservator werde. Er hatte Geschichte und in Berlin Kunstgeschichte studiert und an der Universität Basel bereits Vorlesungen zur Geschichte der Architektur angeboten. Er wäre der erste Wissenschaftler überhaupt gewesen, der an einer Basler Sammlung als fest angestellter Konservator gewirkt hätte. Auch wenn Jacob Burckhardts Berufung eingefädelt war als Angebot an einen Sohn der Stadt aus guter Familie und nicht so sehr Ausdruck einer absichtsvollen Professionalisierung der Kunstsammlung, so lässt sich aus diesem Plan doch ersehen, welche Bedeutung und welchen wissenschaftlichen Rang man der Kunstsammlung beimass. Erst 1902 wird für die Kunstsammlung und für das Naturhistorische Museum je ein wissenschaftlicher Konservator als Beamter in fester Besoldung angestellt. In Burckhardt wären Sammlung und Lehre der Kunstgeschichte an der Universität verbunden gewesen. Burckhardt wollte aber seine Freiheit bewahren und zog es vor, nach Italien zu reisen, um an seinem 1853 erschienen «Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke in Italien» zu arbeiten. Die Leitung der Sammlung oblag weiterhin kunsthistorischen Laien, nach Friedrich Fischer seit 1853 Wilhelm Wackernagel (1806-1869), Professor der Germanistik. Er beschäftigte sich mit den Totentanzbildern, war aber weniger den Werken der Bildenden Kunst zugewandt, als den geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Denkmälern und begründete im Konziliensaal die Sammlung der Altertümer, den Grundstock des späteren Historischen Museums.

1859 wurde der Kupferstecher Johann Jacob Falkeisen (1804-1888) angestellt, von 1860 an zu einem festen Gehalt von 2000 Franken für 23 Wochenstunden. Er war der erste regelmäßig besoldete Angestellte aller Basler Sammlungen! Dass man einen Künstler engagierte, war damals auch an anderen Museen Usus, denn Kunstsammlungen waren nicht nur eine Einrichtung der öffentlichen Bildung, sondern auch Vorbildsammlungen für angehende Künstler, die beim Kopieren bedeutender Werke sich künstlerischen bilden sollten.

Nachfolger des Universitätsprofessors Wilhelm Wackernagel wurde Eduard His-Heusler (1820-1905). 1853 in die Kommission gewählt, übernahm er 1866 dessen Amt. Zwar zum Kaufmann und Banker ausgebildet, hatte er schon 1863 das Werk des Hans Fries von Freiburg i. Ue. in die Kunstgeschichte eingeführt und damit sein kunstgeschichtliches Können bewiesen. Er ist aber auch ein Beispiel dafür, wie das wissenschaftliche Leben der Stadt vor allem auch dank verwandtschaftlicher Vernetzung funktionierte: Eduard His war mit Sophie Heusler verheiratet, Tochter des Andreas Heusler-Ryhiner. Sein Schwiegervater Andreas Heusler-Ryhiner war Professor der Jurisprudenz und von 1831 bis 1847 für das Erziehungswesen und die Universität verantwortlicher Ratsherr, seit 1832 Mitglied und bald Präsident der Kuratel der Universität, Initiant der 1835 gegründeten Freiwilligen Akademischen Gesellschaft, und 1836 nahm er gemeinsam mit Wilhelm Wackernagel die Gründung der Historischen Gesellschaft in die Hand. Mitglieder der Universität und ihr verbundene politisch konservativ orientierte Persönlichkeiten engagierten sich für die Sammlungen. Auf ihre Unterstützung war die Universität um so mehr angewiesen, als die liberal denkende Kreise damals die Auflösung der Universität anstrebten. Ähnliches lässt sich auch beim naturhistorischen Museum beobachten. Auch dort leisteten noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein begüterte Basler Bürger den wesentlichen Beitrag zur Mehrung aber auch zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Sammlungen! Dank seiner familiären Verbindungen also fand der Geschäftsmann His-Heusler Zugang zu den gelehrten Kreisen der Stadt. Er, ein sogenannter Laie, erwarb sich in kurzer Zeit dank seinen Forschungen in der Sammlung und im Basler Staatsarchiv eine breite Kenntnis vor allem von Werk und Leben Hans Holbeins d. J., genoss einen internationalen Ruf als Kenner altdeutscher Kunst und unterhielt mit zahlreichen Kunstgelehrten rege wissenschaftliche Briefwechsel.

Das Arbeiten in einer Sammlung unterscheidet sich generell von der Lehre an einer Hochschule, zur Erfüllung der Aufgaben braucht es zwei verschiedene Gelehrtentypen. Das zeigt etwa der Vergleich von Eduard His-Heusler und Jacob Burckhardt. Burckhardt war seit 1858 in Basel Professor für Geschichte und hielt wie schon früher in den sechziger Jahren wieder vereinzelt kunsthistorische Vorlesungen, seit 1874 kontinuierlich zur Architektur und Kunst von der Antike bis ins frühe 18. Jahrhundert. Er wurde kurz nach seiner Berufung nach Basel Mitglied der Kunstkommission; er verfasst einen wichtigen Aufsatz zu den Goldschmiederrissen im Kupferstichkabinett. Der blieb aber sein einziger Beitrag zur Erforschung der Basler Sammlung. Nach dem Rücktritt Wilhelm Wackernagels 1866 war er der Wunschkandidat für das Präsidium. Er schlug es jedoch aus! An den Sitzungen der Kunstkommission nahm er nur selten teil und trat 1881 zurück, obwohl er noch bis 1893 an der Universität fünfstündig über Kunstgeschichte las. Seine Aufgabe war, den Studenten einen Überblick über das ganze Panorama der Kunstgeschichte zu bieten, übrigens in grossartiger Rhetorik mit Hilfe von mittelmässigem bis schlechtem Abbildungsmaterial.

Die Werke der Basler Kunstsammlung repräsentierten nie die ganze Geschichte der Kunst. Ihr alter Kernbestand beschränkte und konzentrierte sich lange auf die altdeutsche Kunst, und im Laufe des 19. Jahrhunderts auf die Schweizerische Kunst der Gegenwart. Ende des Jahrhunderts war in der Galerie im zweiten Stock des Museums an der Augustinergasse die bedeutendste Gemädegalerie der Kunst des 19. Jahrhunderts der Schweiz, eine eigentliche Schweizerische Nationalgalerie, zu sehen. Burckhardt widmete sich aber kaum der Kunst seiner Zeit, und die Kunst der Schweiz spielt in seinem Werk kaum eine Rolle. Die Aufgabe eines Konservators dagegen ist konzentriert und zugleich beschränkt auf die Erforschung dessen, was sich in einer Sammlung befindet, und die Präsentation seiner Forschungen teilt er in kurzen und konzisen Katalogtexten mit. Die Macht und die Verführung der Sprache spielt in seinem Arbeitskabinett kaum eine Rolle, im Hörsaal kommt vieles auf den rhetorischen Glanz an.

1888 wurde der erste wissenschaftliche Konservator angestellt, Daniel Burckhardt-Werthemann (1863-1949), der das Frühwerk Albrecht Dürers erforschte und die Werke des Konrad Witz entdeckte. Für den wohlhabenden Basler war die Kunstgeschichte ein nobile officium und kein Mittel zum Broterwerb. Deshalb war im Budget auch kein ordentliches Honorar eingestellt. Aus diesem Umstand lässt sich die öffentliche Einschätzung der Kunstgeschichte als Beruf und in der Lehre ablesen.

Jacob Burckhardt hatte mit seinem Vorschlag, 1874 an der Universität einen kunstgeschichtlichen Zyklus anzubieten, auf eine Remuneration verzichtet und nur um Entlastung vom Geschichtsunterricht am Pädagogium von wenigen Stunden gebeten. Auch seinen kunstwissenschaftlichen Apparat, seine Abbildungssammlung von über 12'000 Photographien und preisgünstigen Reproduktionsstichen, war er bereit, aus eigener Tasche zu bezahlen.

Erster Vertreter der Kunstgeschichte als eigenständiger Wissenschaft an der Universität war Jacob Burckhardts Nachfolger Heinrich Wölfflin (1864-1945). Er erhielt nicht nur ein Professorenhonorar, sondern auch einen Beitrag zur Einrichtung eines Seminarapparates, und er war es, der 1899 die Kunstkommission drängte, die Regenz um einen festen Jahresbeitrag für die Kunstsammlung zu ersuchen. Diesem Wunsch wurde schließlich 1901 entsprochen, so dass die Kunstsammlung nicht mehr zu sehr auf freiwillige Beiträge angewiesen war. Wölfflins Vater war Ordinarius für Altphilologie in München und ein erfolgreicher Wissenschaftsorganisator; sein Sohn kannte also aus eigener Erfahrung den modernen wilhelminischen Wissenschaftsbetrieb und wusste, dass Wissenschaft etwas kostet.

Heinrich Wölfflin liess sich und die Mitglieder seines Seminars in der Galerie vor einem Werke Hans Sandreuters ablichten (Abb. 3). Diese Aufnahme ist Programm. Sie zeigt sein Interesse an der Sammlung und an der lokalen Gegenwartskunst. Und man erinnert sich daran, dass er selbst in den Ateliers der Künstler verkehrte und seinen Schülern empfahl, selbst zu zeichnen.

Die Öffentliche Kunstsammlung wurde erst dank Paul Ganz (1872-1954), Konservator seit 1902, eine eigentliche wissenschaftliche Institution, die den damaligen Ansprüchen genügen sollte. Dank ihm wurde in Basel eine andere kunstwissenschaftliche Tradition wirksam. Waren Daniel Burckhardt und Heinrich Wölfflin Schüler Jacob Burckhardts, so stammte Paul Ganz aus der Zürcher kunsthistorischen Schule. Diese begründete die Schweizerische Kunsttopographie und war weniger ästhetisch, als vielmehr historisch-antiquarisch ausgerichtet. Ganz ließ den Bestand der Gemälde,



Abb. 3

vor allem aber der zahlreichen Zeichnungen und graphischen Blättern nach kunstgeschichtlichen Kriterien ordnen und entsprechend inventarisieren. Desgleichen sollten alle Reproduktionsfotografien und Abbildungen der kunsthistorischen Bibliothek erfasst werden mit dem Ziel, schliesslich über eine umfassende Bilddatenbank zu verfügen, eine moderne Idee, allerdings noch mit Hilfe von Karteien aufgebaut. Die Sammlung sollte ein eigentliches wissenschaftliches System, nach künstlerischen Gattungen, Ländern und Künstlern geordnet werden. Paul Ganz hielt seit dem Wintersemester 1901/02 auch Vorlesungen und Übungen an der Universität ab und begründete damit die in der Schweiz einzigartige Basler Tradition, dass Konservatoren und Direktoren auch Vorlesungen und Übungen an der Universität hielten, nach ihm Heinrich Alfred Schmid (1863-1951), Friedrich Rintelen (1881-1926) und Otto Fischer (1886-1948). Paul Ganz war ein umtriebiger Museumsmann und Organisator. Er begründete 1908 den Verband schweizerischer Museen. Ganz lehrte deshalb auch an der Universität Vorlesungen über Museologie. Wie kein anderer Leiter der Kunstsammlung vor und nach ihm vermittelte er den Studierenden museale Kenntnisse.

Die Geschichte von Museen sind geprägt von der Entwicklung der Kunst selbst. Seit Ende des 19. Jahrhunderts und mit der Bewegung der Avantgarden fiel das einheitliche Kunstpanorama auseinander; man unterschied jetzt zwischen Tradition und Moderne. Die Basler Kunstsammlung wird berühmt werden dank einer auf die Moderne ausgerichteten Sammlungspolitik.

Das erste Werk moderner Kunst wurde 1915 unter Paul Ganz erworben: Louis Moilllets «Im Zirkus» 1914/15, das auf einzelne Besucher der Ausstellung in der Kunsthalle «wie ein doppelter Faustschlag, mit seiner scheinbar exzentrischen, bizarren und konfuse Formensprache und seiner das erstaunen bis zum Schrecken und Abscheu steigenden Starkfarbigkeit». Es öffnete die Galerie der Schweizer Malerei für die Gegenwartskunst. 1919 trat Paul Ganz von der Leitung der Öffentlichen Kunstsammlung zurück. Unter anderem auch wegen Differenzen mit einzelnen Mitgliedern der Museumskommission, vor allem mit Friedrich Rintelen. Es kollidierten hier, um es kurz zu sagen, zwei diametral verschiedene kunstwissenschaftliche Überzeugungen, die historisch-antiquarische, kennerschaftliche Tradition mit der ästhetisch ausgerichteten, die auf die Selbstoffenbarungskraft der einzelnen Werke vertraute. Paul Ganz behielt

indessen seine Professur bei und wurde 1929 zum persönlichen Ordinarius für die Kunstgeschichte der Schweiz ernannt.

Kurz nach seinem Amtsantritt war Paul Ganz mit Bürgern der Stadt bestrebt, ein eigenes Museum für die Kunstsammlung zu bauen. Im Falle eines Brandes des Museums an der Augustinergasse wäre die Sammlung im zweiten Stock, nur durch ein enges Treppenhaus zugänglich, kaum zu retten gewesen. Nur ein neu zu errichtendes Kunstmuseum konnte genügend Brandschutz und Sicherheit bringen und neuen technischen Ansprüchen genügen. Es beginnt nun eine langwierige Planungszeit; vier verschiedene Wettbewerbe wurden für drei verschiedenen Standorte durchgeführt, bis schliesslich 1936 das Kunstmuseum am St. Alban-Graben eröffnet werden konnte.

Die Wahl eines Standortes für ein Museum hängt von verschiedenen praktischen Bedingungen ab, vornherein von der Verfügbarkeit des Bauplatzes und den materiellen Möglichkeiten. Sie ist aber immer auch eine Interpretation dessen, welche Bedeutung man einem Museum beimisst und was man von dieser Institution erwartet. 1909 entschied man sich für die Elisabethenschanze, denn das Museum sollte in der unmittelbaren Nähe des Bahnhofes zu stehen kommen. Seit der großen Holbein-Ausstellung 1896 war man sich bewusst, dass Ausstellungen Besucher aus der ganzen Schweiz anziehen vermögen. Das Museum sollte nicht mehr nur ein Ort der Sammlung sein. Wegen der Rauchimmissionen wurde auf diesen Standort verzichtet.

Für das Thema Museum und Universität ist von den verschiedenen Projekten der langen Planungszeit Hans Bernoullis Entwurf für ein Museum auf der Schützenmatte besonders erinnerungswürdig, aus architektonischen Gründen und wegen der Wahl des Standortes. Dieses Museum, dessen Errichtung 1919 vom Grossen Rat beschlossen war, hätte mit der Universitätsbibliothek, dem Botanischen Garten und dem Bernoullianum einen Universitätscampus bilden sollen. Auf den Bau wurde schliesslich verzichtet mit dem Argument, dass die Werke Hans Holbeins nicht in ein neues Quartier, sondern ins Herz der Stadt, nahe zum Münster, gehörten. Deshalb entschloss man sich schliesslich für den Standort am St. Alban-Graben. Das Museum ist als Schatzhaus aufgefasst und seine Fassade des Museums steht in rechtem Winkel zum Münster. Man legte mehr Gewicht auf den Städtestolz als auf den Verbund der Wissenschaft wie die Inschrift am Balkon der Fassade sagt: «Die Stadt Basel den Werken der Kunst».

Nachfolger von Paul Ganz wurde 1919 Heinrich Alfred Schmid, auch er Spezialist für altdeutsche Kunst. Er, der Altbasler, war es übrigens, der den Neubau auf der Schützenmatte verhinderte. Der Schwung und der Organisationswille eines Ganz gingen ihm völlig ab. Schmid wünschte denn schon nach sieben Jahren an die Universität zu wechseln. Dafür wechselte der Ordinarius Friedrich Rintelen an die Öffentliche Kunstsammlung! Das war ein einmaliger Vorgang. Rintelen starb jedoch bald und konnte für die Sammlung nicht wirken mehr so wirken, wie seine Anhänger zu Recht erwartet haben.

Der Wechsel dieser beiden Kunsthistoriker war nicht nur durch ihren Charakter bestimmt, sondern auch begründet in dem, was man heute die zwei Arten der Kunstwissenschaft nennt. Der Universitätslehrer soll die Betrachter mit den dynamischen, komplexen kulturellen Kräften, aus denen ein Werk entstanden ist, bekannt machen, die Konservatoren den Betrachtern aber hinführen zu einer veredelten Aufmerksamkeit für den Sinn der Einzigartigkeit eines Werkes. Diese typologische Gegenüberstellung ist überspitzt, und jeder Kunstwissenschaftler würde sich dagegen wehren, zur

einen oder anderen Gruppe eingeteilt zu werden. Und doch unterscheiden sich die Arbeit an der Universität und die an einer Sammlung und verlangen verschiedene Temperamente. Dort werden Ausstellungen im Zusammenhang des Bestandes oder als Gelegenheit, neue mögliche Erwerbungen einzelner Künstler oder Künstlergruppen präsentiert und typisch sind denn auch die spezifischen wissenschaftlichen Formen der Ausstellungskataloge und der kritischen Sammlungskataloge, die auf Jahrzehnte der kunsthistorischen Forschung Grundlagen bieten. Die Universitätslehrer bevorzugten die Textsorte von Aufsätzen in wissenschaftlichen Zeitschriften und Büchern, in denen sie Methode und Theorie ihrer Forschung zur Diskussion stellen. Ist die Forschung an der Universität nach immer neuen Theorien ausgerichtet, so die Arbeit in den Museen ganz pragmatisch durch den Bestand. Heinrich Alfred Schmid erkannte diese Differenzen, wollte sie allerdings überwinden. Im Rektoratsprogramm der Universität Basel für das Jahr 1935 stellte er unter dem Titel «Sammlungen, Kunstwissenschaft und Kunstunterricht» die Frage nach der Ausbildung zukünftiger Museumsleute und verfasste damit die einzige ausbildungswissenschaftliche Schrift eines Mitgliedes des Seminars. Er legte neben den kunstgeschichtlichen Wert auf naturwissenschaftliche, vor allem farbtechnische Kenntnisse und auf geübten Umgang mit technischen Hilfsmitteln. Schmid engagierte sich für eine historisch-kritische, technische und nicht zuletzt ästhetische Ausbildung. Diese umfassende Ausbildung, die heute nach der seither stattgefundenen wissenschaftlichen Differenzierung des Faches allein mit einem Universitätsstudium nicht mehr zu erreichen ist, war schon damals mehr ein Rückblick auf eine vergangene ideale Ausbildung. Die Schrift war vor allem eine Begründung dafür, dass das kunsthistorische Seminar in die Räume der Kunstsammlung im Kunstmuseum integriert, mindestens benachbart sein sollte.

Friedrich Rintelens Nachfolger wurde 1928 Otto Fischer aus Stuttgart, ein ausgewiesener Museumsfachmann, auch er Kenner altdeutscher Kunst, der sich aber schon in Stuttgart für die wenig später verfemte moderne Kunst eingesetzt hatte. Otto Fischer war ein Spezialist der außereuropäischen Kunstgeschichte und vertrat sie an der Universität. Vor allem aber war seine grosse Aufgabe, das neue Kunstmuseum zu realisieren. 1936 konnte endlich das Kunstmuseum am St. Alban-Graben eröffnet werden. Das von Rudolf Christ und Paul Bonatz gebaute Museum war dank Otto Fischers Kompetenz der beste Museumsbau seiner Zeit, der allen modernen technischen Anforderungen entsprach (Abb. 4).

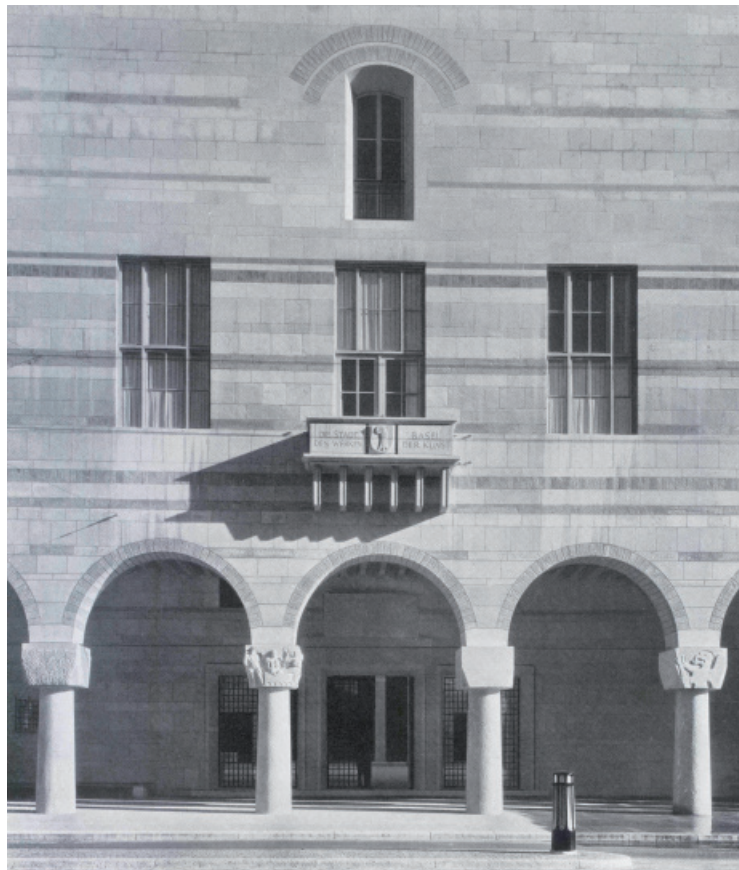


Abb. 4

Verdankte die Öffentliche Kunstsammlung ihre internationale Bedeutung ihrer Sammlung altdeutscher Malerei, Zeichnungen und Graphik, so genießt sie heute zusätzlich einen besonderen Rang dank ihrer modernen Abteilung. Die Moderne hielt Einzug vor allem mit Hilfe der 1928 begründeten Emanuel Hoffmann-Stiftung und Georg Schmidt (1896-1965). Er wurde 1939 zum Konservator gewählt. Kaum im Amt, setzte er den schier heroischen Ankauf von Werken der damals verfemten, so genannten Entarteten Kunst, durch. Man darf nicht vergessen – heute für uns kaum verständlich – dass die im Jahr 1949 im Kunstmuseum gezeigte Gauguin-Ausstellung keineswegs auf allgemeinen Beifall stiess. Noch bis in die siebziger Jahre war man in breiten Kreisen gegen die moderne, aktuelle Kunst skeptisch eingestellt. Unverdrossen, unterstützt durch Mäzene der modernen Kunst, baute Schmidt weiter am Ausbau der modernen Abteilung. Franz Meyer (1919-2007) führte diese Linie seit 1962 bis 1980 konsequent weiter. Den modernen Bestand des Kupferstichkabinetts weitete von 1968 bis 1999 Dieter Koepplin (*1936) expansiv aus. Wie sehr sich die Einwohnerschaft der Stadt dank dieser Ankaufpolitik mit ihrer Sammlung identifizierte, bewies 1967 das «Bettlerfest», mit dem man das Geld für den Ankauf von zwei Werken Pablo Picassos «Deux frères» (1906) und «Arlequin assis» (1923) sammelte, die seit Jahren als private Leihgaben in der Galerie zu sehen waren und nun verkauft werden sollten. Dank dieser Aktion, an der viele Einwohner der Stadt lebhaft teilnahmen, blieben schliesslich die beiden Werke in Basel. Das war und ist weltweit ein einmaliger Vorgang, weshalb der Künstler der Einwohnergemeinde selbst drei Werke schenkte! Diese Bemühungen um die moderne Kunst und die Kunst der Gegenwart fanden eine hilfreiche Unterstützung durch das 1980 im St. Alban-Tal eröffnete Museum für Gegenwartskunst. Es verdankt seine Entstehung der Grosszügigkeit von Maja Sacher-Stehlin (1896-1989).

Georg Schmidt war nicht mehr mit einem Lehrauftrag an die Universität gebunden. Er war politisch links orientiert; das machte ihm in der Stadt Feinde, auch an der Universität. Als sich Bürger um einen Lehrauftrag für ihn bemühten, lehnte die Fakultät ab, man wünschte keine soziologisch orientierte Kunstwissenschaft. Man verpasste damit die einzigartige Chance, als erste Universität im deutschen Sprachraum einen Lehrgang zur Kunst der Moderne und der Gegenwart anzubieten. Die Kunstsammlung hätte dafür beste Anschauung geboten. Schmidt hielt jedoch für interessierte Studenten in den Verwaltungsräumen ein so genanntes «wildes Seminar» ab und übernahm einen Lehrauftrag an der Kunstakademie in München. Franz Meyer versah eine Gastlehrauftrag an der Universität Zürich, aber erst nach seiner Emeritierung hielt er Vorlesungen an der Universität Basel. Dieter Koepplin, eminenten Kenner moderner Zeichnungskunst, hielt nach seiner Pensionierung als Professor Vorlesungen und Übungen an der Universität Freiburg. An der Universität wurde erst mit der Stiftung der Laurenzprofessur im Jahre 2002 die Lehre der Gegenwartskunst *expressis verbis* institutionalisiert.

Die Stifterin dieser Professur, Maja Oeri, schenkte der Öffentlichen Kunstsammlung das dem Kunstmuseum benachbarte Gebäude der Nationalbank, damit zur Entlastung des Haupthauses darin die Verwaltung des Museums, das Kunsthistorische Seminar, vor allem aber die Bibliothek, die wichtigste Kunstbibliothek der Schweiz, eingerichtet werden konnte.

1999 gab sich die Stadt Basel ein neues Museumsgesetz. Die Öffentliche Kunstsammlung wurde mit dem Antikenmuseum, dem Historischen Museum, dem Museum der Kulturen und dem Naturhistorischen Museum ein öffentlich rechtliches Museum. Es

gewann Autonomie dank eines Globalbudgets. Diese Lösung ist zweischneidig, denn damit ist der Staat bis zu einem gewissen Grad aus seiner finanziellen Verantwortung auch entlastet. Der Suche nach Mäzenen, Stiftungen und Sponsoren kommt immer größere Bedeutung zu, und gleichwohl attestiert der Staat seinen Museen und dem Kunstmuseum insbesondere, dass sie die wichtigsten Institutionen für eine anschauliche Vermittlung von Weltbildern der modernen Gesellschaft sind. Ihre Aufgaben sind nach wie vor das Sammeln, Bewahren, Erforschen und Vermitteln. Die heutige Eventkultur macht manchmal vergessen, dass auch die Museen Orte des Wissens sind, so gut wie die Universitäten. Nur teilen sie ihr Wissen nicht mit rhetorischer Meisterschaft im verdunkelten Hörsaal, sondern diskreter an den Wänden der Ausstellungsräume mit. Zur sinnlichen Erfahrung, welche die Besucher dank der Lenkung der Architektur und dank ihres Schauens gewinnen, bieten sie ihnen nämlich im Reizfeld des Sichtbaren andere möglichen Erkenntnisse an: Sie katalogisieren, bestimmen, sie klassifizieren ein Werk und ordnen es ein in eine kunstwissenschaftliche Systematik, in ein imaginäres Panorama der umfassenden Geschichte der Kunst. Ist allen Bildern Wissensvermittlung im weitesten Sinne immer inhärent, so verweisen Beschriftungen, diese Grapheme der Wissenschaft, mit ihrer antiquarischen Kenntnis und kunstgeschichtlichen Erudition in höchster Konzentration auf geistes- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge und Traditionen. Sie rüsten das Sehen begrifflich und wissenschaftlich auf, stimulieren die Kreativität der Assoziation und bauen, neben den Bildern wie Glossen auf Buchseiten, ein eigenes, vielschichtiges Bedeutungssystem auf.

Seit 2009 gehört die Öffentliche Kunstsammlung zur Präsidialabteilung der Stadt Basel. Aus dem einst privaten Kabinett von Bonifacius und Basilius Amerbach erwuchs eine öffentliche bürgerliche Sammlung, die heute das Flugschiff des städtischen Marketings ist, das Kultur mit städtischer Geschäftstüchtigkeit verbinden soll. Das Museum muss also immer nach der Balance suchen zwischen Wissenschaftlichkeit und der publikumswirksamen Vermittlung. Dann leistet die Kunstsammlung wie schon im 19. Jahrhundert einen unvergleichlichen Beitrag zur corporate identity der Stadt Basel.

Literatur

Otto Fischer: Geschichte der Öffentlichen Kunstsammlung. In: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel. Basel 1936, S. 7-118.

Nikolaus Meier: Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906-1932. Basel 1986.

Christian Geelhaar: Kunstmuseum Basel. Die Geschichte der Gemäldesammlung und eine Auswahl von 250 Meisterwerken. Zürich 1992.

Nikolaus Meier: Kunstmuseum Basel - Die Architektur. Basel 2003.