Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 83 (1983)

Artikel: Das erste Basler St. Jakobsdenkmal
Autor: Hänggi-Gampp, Veronika
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118104

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

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

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

Download PDF: 15.07.2025

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

Das erste Basler St. Jakobsdenkmal

von

Veronika Hänggi-Gampp

1. Entstehungs- und Baugeschichte

Am 26. August 1444 kämpfte vor den Toren der Stadt Basel, in der Ebene von St. Jakob, eine Vorhut von etwas mehr als tausend eidgenössischen Kriegern gegen das zehnmal stärkere Heer des französischen Dauphins, des späteren Louis XI. Das zähe Ringen endete in einer völligen Niederlage der Eidgenossen, von denen nur wenige mit dem Leben davonkamen. Der fatale Ausgang der Schlacht hatte für die Schweiz jedoch positive Nachwirkungen. Es gelang, den «Alten Zürichkrieg» (1436–1450) – St. Jakob war die letzte militärische Aktion in der Geschichte dieses Streits – auf diplomatischem Wege zu beenden. Mit Frankreich konnte ein Freundschaftsvertrag geschlossen werden, der für mehr als dreihundert Jahre friedliche Beziehungen einleitete. Der schweizerische Wehrwille hatte grossen Eindruck gemacht: Louis XI. warb als erster französischer König Schweizer Söldner an[1].

380 Jahre später, am 26. August 1824, wurde in Basel zu Ehren der bei St. Jakob Gefallenen ein Denkmal eingeweiht, das hier kunsthistorisch gewürdigt werden soll. Es befand sich an der Weggabelung von St. Jakobs- und Münchensteinerstrasse, wo heute das 1872 errichtete zweite St. Jakobsdenkmal steht. Der Ort hängt mit der literarischen Überlieferung über die Schlacht zusammen. Die

Überarbeitete Fassung einer Lizentiatsarbeit, welche 1981 im Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Hanspeter Landolt entstanden ist. Für ihre Hilfe zu danken habe ich ausser meinem Lehrer Frau Dr. Christ und den Herren Dr. U. Barth, W. Bucher, Dr. M. Burckhardt, R. Enderle, Dr. G. Germann, Dr. F. Maurer, Dr. G. Ségal, Prof. A. Staehelin und A. Steiger-Bay. – Abkürzungen: STAB = Staatsarchiv Basel; KUKA = Kupferstichkabinett Basel; Gedenkbuch = Gedenkbuch zur Fünfhundertjahrfeier der Schlacht bei St. Jakob an der Birs, Basel 1944.

[1] Für die Schlacht vgl. Geschichte der Schweiz 1, Zürich 1930, 251 ff. und H.G. Wackernagel in: Gedenkbuch 1 ff.

Quellen wurden von Max Burckhardt, der eine Geschichte des St. Jakobsdenkmals verfasst hat, zusammengestellt[2].

Heroische Züge erhielt die Niederlage schon durch einen Zeitgenossen: Aeneas Silvius Piccolomini (1405–1464), der spätere Papst Pius II., nahm die Schlacht in seine «Historia de Europa» auf[3]. Als Vorbild benützte er des Justinus (3. Jh. n. Chr.) Darstellung der Thermopylen-Schlacht[4]. Zum heldhaften Untergang des Spartanerheers steht dort: «Ad postremum non victi, sed vincendo fatigati inter ingentes stratorum hominum catervas occiderunt.» Diese Metapher übertrug Aeneas Silvius auf die Eidgenossen: «Nicht besiegt, sondern vom Siegen ermüdet» starben sie auf dem Schlachtfeld von St. Jakob. Diese Charakterisierung wurde von den späteren Chronisten fast ausnahmslos übernommen[5]. Die Heldenhaftigkeit der Schweizer machte aus der Niederlage ein denkwürdiges und damit denkmalwürdiges Ereignis.

Der Gedanke an die Errichtung eines Denkmals entstand erst Ende des 18. Jahrhunderts. Er ist verbunden mit dem Wunsch, die letzte Ruhestätte der Helden zu ehren. Christian Wurstisen (1544–1588) berichtet in seiner Basler Chronik von 1580[6], wie die Toten bestattet wurden: «... fügten sich bei 400 Personen, von Weib und Mann, und unter diesen die Bettelmönche, Augustiner, Barfüsser und Prediger, mit Stosskärren hinaus, die Erschlagenen allenthalben aus dem Felde zu führen. Macheten drei Gruben, darein sie eine grosse Anzahl zusammen beigeten, viel legten sie um das Cäppelin, die Fürnehmsten führeten sie in die Stadt, und währete dies Begraben bis an Sonntag zu Nacht»[7]. Die von Wurstisen nicht näher charakterisierte Kapelle erscheint bei Daniel Bruckner (1707–1781) in seinem «Versuch einer Beschreibung historischer und natürlicher Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel» als «Kapelle vor dem Eschheimer Thor», dort seien viele der Helden von St. Jakob bestattet worden[8]. Vor dem Aeschentor befand sich

[2] M. Burckhardt, Zur Geschichte des St. Jakobsdenkmals und des St. Jakobsfestes, in: Basler Jahrbuch 1939, 94 ff., und ders., Die Schlacht im Gedächtnis der späteren Jahrhunderte: Die Entstehung von Schlachtfeier und Denkmal, in: Gedenkbuch 217 ff.

[3] Opera omnia, Basel: H. Petri 1551, 439.

[4] M. Junianus Justinus, Epitoma historicarum Philippicarum Pompei Trogi 2, 11, 18.

[5] vgl. M. Burckhardt in: Gedenkbuch 217 ff.

[6] Christian Wurstisen, Basler Chronik, 5, 40.

[7] zit. nach der 3. Auflage, Basel 1883, S. 274.

[8] D. Bruckner, Versuch, 5. Stück, Basel 1750, 448–467 und 502–513. Nach Max Burckhardt in: Gedenkbuch 232, bezog sich auch Wurstisen auf die Katharinenkapelle an der Weggabelung St. Jakobs- Münchensteinerstrasse, denn

bis kurz vor der Errichtung des Denkmals eine der heiligen Katharina geweihte Wegkapelle[9], die seit längerer Zeit als Bannwartshäuslein diente.

Mit der Bezeichnung jener Kapelle als letzte Ruhestätte für viele der bei St. Jakob Gefallenen schuf Bruckner einen «historischen» Anknüpfungspunkt für das wachsende Interesse an den Helden von St. Jakob. 1789 erschien in Basel eine anonyme Schrift, «Gotteskunde nebst Vaterlandskunde», welche Johann Rudolf Winkelblech (1763–1827) zugeschrieben wird. Dieser kleinen Schrift kommt, wie Max Burckhardt formuliert, «die Bedeutung zu, als erste zur unmittelbaren Pflege des Andenkens am Standort aufgerufen zu haben»[10]. Ihr war eine Radierung von W.F. Gmelin beigegeben, die einzige von der Katharinenkapelle erhaltene Darstellung[11]. Die Anregung Winkelblechs blieb allerdings ohne Echo, die der Stadt gehörende Kapelle behielt weiter ihre Funktion als Bannwartshäuslein.

Aus dem Protokoll des Kleinen Stadtrats vom 4. April 1805[12] geht hervor, dass der Basler Bankier und Grossrat Johann Jacob Burckhardt-Frey (1764–1841) die Stadt um Erlaubnis angesucht hatte, das Bannwartshäuslein vor dem Aeschentor abreissen zu dürfen. Er wünschte, dass ihm das Land überlassen werde, und bot der Regierung an, ein Ersatzgebäude zu errichten, zu dem er Pläne vorlegte. Ihm gehörte das Land hinter der Kapelle, und er hatte vor, dort eine Sommerwohnung zu errichten. Das kleine Gebäude hätte ihm die Sicht auf die Stadt verwehrt.

Die Regierung war mit den von Burckhardt eingereichten Plänen nicht zufrieden, sie wünschte ein grösseres Ersatzgebäude. Sie war auch nicht gewillt, ihm das Land zu überlassen, sie wollte ihm lediglich zusichern, dass dort nicht mehr gebaut werde. Burckhardt schien mit diesen Bedingungen einverstanden. Im Protokoll des Kleinen Stadtrats vom 6. April 1805 wurde als Standort des neuen

Wurstisen habe die Kapelle von St. Jakob, um die es sich ja ebenfalls handeln könnte, als «Kirchen bei St. Jakob» bezeichnet. Dafür spricht auch, dass die Kapelle direkt am Weg nach St. Jakob liegt.

[9] Vgl. Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt 4, 3. Das aus M. Burckhardt a.O. 235 entnommene Abbruchdatum von 1805 ist unrichtig.

[10] M. Burckhardt, a.O. 232 f.

[11] Ebd. Tafel 46 bei S. 230.

[12] Vgl. Extractus Raths Protocolli vom 4. April 1805, in STAB Priv. Arch. 593 A 3 betr. Sommerkasino, Mappe «Land vor dem Aeschentor 1735–1818». – Der Kleine Stadtrat war die Exekutive der Stadt Basel im Gegensatz zum kleinen Rat, der Exekutive für den Kanton Basel als Ganzes (Hinweis von Dr. Ulrich Barth, STAB).

Bannwartshäuslein das Schnurrenfeld genannt. Ausserdem besagt es, dass Burckhardt sich anerboten habe, auf dem Platz der abzubrechenden Kapelle ein Denkmal zu errichten[13]. Damit wurde J.J. Burckhardt, wohl weniger aus Begeisterung für die Helden von St. Jakob als vielmehr um sein Begehren durchzusetzen, zum Initianten des Denkmals. Das Protokoll des Kleinen Stadtrats vom 13. April 1805 hält fest, dass Burckhardt sich verpflichtet habe, ein «angemessenes Denkmal» zu errichten[14]. Es geschah jedoch nichts, die Kapelle wurde nicht abgerissen. Im Nachhinein waren Burckhardt die Forderungen der Stadt wohl doch zu hoch gewesen.

1813 bekam das Denkmal einen Fürsprecher in der Person des Pfarrers und Lokalhistorikers Markus Lutz (1772–1835)[15]. Dem Avis-Blättlein[16] vom 11. Februar beigelegt, erschien ein von Lutz verfasstes Flugblatt mit dem Titel «Subscriptions-Einladung zu Errichtung eines Denkmals bei St. Jakob». Lutz begründete seinen Aufruf damit, dass ein zivilisiertes Land verpflichtet sei, seinen gefallenen Helden Denkmäler zu errichten. Den speziellen Sinn von Denkmälern sah er in ihrer erzieherischen Wirkung auf die Jugend. In jenem Jahr war die Abhaltung der Fasnacht verboten worden, Lutz forderte die Bürger auf, das eingesparte Geld für das Denkmal zu stiften. Konkrete Vorstellungen über das Aussehen des Denkmals und den Ort seiner Aufstellung hatte Lutz nicht. Als Standort schlug er das Schlachtfeld selbst oder einen Ort an der Strasse dorthin vor, die Kapelle vor dem Aeschentor erwähnte er nicht. Über diese Fragen sollte erst in einer Versammlung aller Subscribenten entschieden werden.

Lutz hatte in seiner patriotischen Begeisterung allzu selbständig gehandelt und sich nicht zuvor erkundigt, ob sein Plan der Regierung genehm sei. Diese griff denn auch sofort ein, sie verbot die Subscription mit dem Hinweis, dass der Aufruf ohne Bewilligung der Zensurbehörde dem Avis-Blättlein beigelegt worden sei[17]. Es war nur der Nachlässigkeit der Beamten zu verdanken, dass der Aufruf überhaupt erscheinen konnte.

Das Verhalten der Regierung, 1805 einen Bürger zur Errichtung eines Denkmals zu verpflichten, 1813 aber seine Errichtung

[13] Ebd. Extr. Raths Prot. vom 6. April 1805.

[14] Ebd., Extr. Raths Prot. vom 13. April 1805.

[15] Zu Markus Lutz vgl. M. Burckhardt a.O. 236 f.

[16] Die Wöchentlichen Nachrichten aus dem Berichtshaus zu Basel, Avis-Blättlein genannt, waren die einzige Basler Zeitung jener Zeit. Sie unterstanden der Regierung und enthielten nur Bekanntmachungen, keine Artikel.

[17] Protokoll des Kleinen Stadtrates vom 24. Februar 1813, STAB, Prot. D 4, 5.

durch die Bürgerschaft zu verbieten, lässt sich nur aus der politischen Situation erklären. Mit der Mediationsverfassung von 1803 und der Defensivallianz mit Frankreich war die Eidgenossenschaft ganz unter die Herrschaft Napoleons geraten. In Basel litt man besonders unter der Furcht, Napoleon könnte die Stadt annektieren[18]. Deshalb versuchte die Regierung der Stadt alles zu vermeiden, was den Unwillen des grossen Nachbarn hätte hervorrufen können. Solange das St. Jakobsdenkmal, das an den heldhaften, hartnäckigen Widerstand gegen ein grosses französisches Heer erinnerte, die Angelegenheit eines einzelnen Bürgers blieb, konnte es wohl schwer den Zorn Napoleons heraufbeschwören. Wenn jedoch unter Tolerierung der Regierung die ganze Bürgerschaft sich vereinte, um ein derartiges Monument aufzuführen, so mochte das leicht als indirekter Aufruf zum Widerstand gegen Frankreich gedeutet werden[19].

Das Erscheinen der Subscriptionseinladung im Februar 1813 legt nahe, dass Markus Lutz unter dem Eindruck des aktuellen Zeitgeschehens gehandelt hat. Ende 1812 hatte Napoleon im Russlandfeldzug seine Grosse Armee verloren, und in der Folge schlossen sich Preussen und Russland zum Widerstand zusammen. Lutz bezieht sich in seiner Schrift nicht auf die Gegenwart. Die politische Brisanz scheint jedoch dadurch gegeben, dass er das Verhalten der Ahnen für die Jugend zum Vorbild erklärt. Das Jahr 1813 war für Basel eine besonders schwere Zeit: Nachdem die Rechte der Stadt durch Napoleon schon beschnitten waren, geriet sie nun unter den Druck der Alliierten, deren Truppen sie Aufenthalt gewähren musste[20].

In der Restaurationszeit setzten die Bemühungen um das Denkmal langsam wieder ein. Einen ersten Anlass bot 1816 ein Gesuch der Gemeinde Sattel in Schwyz an die Basler Regierung. Sie bat um einen Beitrag für die Renovierung ihrer alten Schlachtkapelle am Morgarten. Der Gemeinde wurde ein Beitrag von 96 Schweizer Franken bewilligt. Zugleich ersuchte die Kanzlei des Kantons den Staatsrat, sich «über ein Denkmal zur Erinnerung der Schlacht

[18] Vgl. P. Burckhardt, Geschichte der Stadt Basel, Basel 1942, 133.

[19] Auch im 3. Subscriptions-Aufruf der Künstlergesellschaft, «Noch ein Wort an unsere ehrenwerthe Bürgerschaft, das projektierte Denkmal für St. Jakob betreffend», vom Februar 1822, S. 7, wehrt sich Peter Vischer-Passavant: «Dieser vaterländische Beschluss ist also eben so fern von Eitelkeit als von vermeintem Trotz gegen das mächtige Nachbarvolk, dessen Vorfahren bei St. Jakob bluteten und starben ...» (STAB Bau CC 64 Nr. 20).

[20] P. Burckhardt 128 ff.

bei St. Jakob zu beraten und ein Gutachten darüber einzugeben»[21]. Der Staatsrat beauftragte den Staatsschreiber, über ein solches Denkmal Berichte und Erkundigungen einzuholen[22]. Der Staatsschreiber kam jedoch diesem Auftrag nicht nach.

Aus dem Protokoll des Kleinen Stadtrats vom 16. Mai 1818 geht hervor, dass Johann Jakob Burckhardt, wie schon 1805, erneut um eine Abbrucherlaubnis für das Bannwartshäuslein vor dem Aeschentor ersuchte. Wieder begann ein zähes Ringen um das Ersatzgebäude. Am 23. Juni 1818 hatte Burckhardt neue Pläne zur Begutachtung vorgelegt[23]. Fast ein Jahr später, am 11. März 1819, nahmen die Mitglieder des Gescheids in einem Brief an den Kleinen Stadtrat zum Gesuch Burckhardts Stellung[24]. Im Brief wird darauf hingewiesen, dass mit Burckhardt «schon vor einigen Jahren» verhandelt worden sei, er aber die ihm gestellten Bedingungen damals nicht habe erfüllen wollen, deshalb habe sich die Sache zerschlagen. In einer Liste von elf Bedingungen wurde festgesetzt, wie das neue Bannwartshäuslein aussehen solle. Burckhardt wurde ein Stück Allmend als Bauplatz zugewiesen, von der Verpflichtung, ein Denkmal zu errichten, wurde er befreit. Die Mitglieder des Gescheids beauftragten die Rechnungskammer, einen Bericht einzureichen, wie auf dem Platz der alten Kapelle ein «anständiges Denkmal errichtet werden könnte». Die Rechnungskammer riet, das Projekt noch auszustellen, bis das neue Bannwartshäuslein stehe und begutachtet werden könne[25]. Gleichzeitig beauftragte sie den Vorsteher der Zeichnungsschule[26], seine Schüler Zeichnungen für ein St. Jakobsdenkmal anfertigen zu lassen und diese der Rechnungskammer vorzulegen.

Nach fast einem Jahr mahnte die Rechnungskammer den Vorsteher der Zeichnungsschule, weil bis zum 8. Februar 1820 noch

[21] Extr. Raths Prot. vom 27. November 1816, in STAB Kantone Schwyz 1–2, Allgemeines und Einzelnes.

[22] STAB, Protokolle Staatsrath C 2, fol. 243 vom 10. Dez. 1816. Der Staatsrat, ehemals 13er Rat, war eine beratende Behörde, zusammengesetzt aus den Vorstehern der einzelnen Kammern der Exekutive.

[23] STAB Gerichtsarchiv X 15, Gescheids Protokoll vom 23. Juni 1818, fol. 38. Das Gescheidsgericht war zuständig für Fragen des Grundbesitzes.

[24] Ebd. Protokoll vom 11. März 1819, fol. 117.

[25] STAB Protokolle D 7.2., Protokoll der Rechnungskammer vom 20. März 1819, fol. 116.

[26] Die Zeichnungsschule war 1796 von der Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigen gegründet worden, vgl. P. Siegfried, Geschichte der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige 1777–1926, Basel 1927, 88 ff. und G. Bischoff, Neujahrsblatt der Basler Künstlergesellschaft 1864, 15.

keine Entwürfe vorgelegt worden waren[27]. Wahrscheinlich war Burckhardt in der Zwischenzeit seiner Verpflichtung nachgekommen, hatte die Kapelle abreissen lassen und das neue Bannwartshäuslein errichtet. Die Akten berichten darüber nichts, sie befassen sich nach dem 20. März 1819 nur noch mit dem Denkmal.

Am 20. März 1820 lagen der Rechnungskammer die ersten Zeichnungen vor. Die Stadträte Bernoulli und Burckhardt wurden aufgefordert, nähere Erkundigungen einzuziehen[28]. Am 17. April 1820 berichteten die Stadträte, dass ein nach den Zeichnungen ausgeführtes Monument 4000 Schweizer Franken kosten würde[29]. Am gleichen Tag legte die Rechnungskammer dem Kleinen Stadtrat ihren Bericht vor. Sie teilte mit, dass sie sich für keinen der Entwürfe habe entscheiden können, weil ihr alle, «so heilig ihr auch das Andenken an die bei St. Jakob gefallenen Schweizer ist, in der Ausführbarkeit zu kostbar erscheinen». Sie riet dem Stadtrat, auf die Rückkehr einiger «hiesiger junger Künstler» zu warten, die in der Lage wären, für das Projekt «einfachere und minder kostspielige Entwürfe einzugeben»[30]. Am 26. April 1820 dankte der Stadtrat dem Vorsteher der Zeichnungsschule und teilte ihm mit, dass das Denkmal nicht mehr als drei- bis vierhundert neue Taler kosten dürfe, d.h. 1200 bis 1600 Schweizer Franken. Er bat um neue Zeichnungen und beauftragte den Vorsteher, «Herrn Wocher für seine mit aller Geschicklichkeit verfertigte Zeichnung eine Remuneration von 2 Louis d'Or (32 Schweizer Franken) zukommen zu lassen»[31]. Marquard Wocher (1760–1830) war ein vielbeschäftigter Basler Künstler jener Zeit. Er stammte aus einer Malerfamilie, die in Salem am Bodensee beheimatet war. Sein Vater Tiberius Dominikus Wocher stand im Dienst von Kardinal Franz Konrad von Rodt, dem Fürstbischof von Konstanz. Von 1767–1779 hatte Tiberius für ihn in Bern zu arbeiten. Hier wurde sein Sohn Marquard Schüler von Johann Ludwig Aberli[32]. Schon

[27] STAB Protokolle D 7.2., Protokoll der Rechnungskammer vom 8. Februar 1820, fol. 136.

[28] Ebd., Protokoll vom 20. März 1820, fol. 141.

[29] Ebd., Protokoll vom 17. April 1820. Die Zeichnungen sind verschollen. Zum Vergleich kann angeführt werden, dass das in Stein ausgeführte Monument Fr. 9900 kostete.

[30] STAB Bau CC 64, Beilage 7.

[31] STAB Prot. D. 4.7, Protokoll des Kleinen Stadtrats vom 26. April 1820, fol. 89.

[32] Vgl. Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon 1, Zürich 1905. Aberli war Portraitist und Landschaftsmaler, bekannt sind vor allem seine radierten Schweizer Prospekte.

damals profilierte sich Wocher als guter Zeichner und Radierer. In diese Zeit fällt auch ein kurzer Aufenthalt in Paris.

Der Architekt Johann Ulrich Büchel (1753–1792), bekannt vor allem durch das von ihm erbaute Haus zum Kirschgarten, liess Wocher nach Basel kommen. Acht Jahre nach Büchels Tod heiratete Wocher dessen Witwe, Anna Maria Fatio. Marquard Wocher entwickelte in Basel eine rege Tätigkeit, er arbeitete als Miniaturportraitist, Stecher, Heraldiker, Festdekorateur, Kunsthändler und Restaurator. Er war ein typischer Bedarfskünstler, den aber auch neue Ideen sehr interessierten. Neben dem Denkmal zeugt davon z.B. sein Entwurf für eine Laufmaschine[33] und vor allem sein berühmtes Panorama von Thun. Für dieses Rundbild errichtete er an der Sternengasse in Basel in zylindrisches Gebäude, in dessen Innerm er das Bild ausstellte[34]. Es war für Basel eine grosse Attraktion, da Panoramen dieser Art vorher nur in den Weltstädten London, Paris, Berlin und Wien besichtigt werden konnten[35].

Wocher hat gleichzeitig mit den Entwürfen der Zeichnungsschüler seinen Entwurf zum St. Jakobsdenkmal der Regierung vorgelegt. Die Zeichnungsschule wurde seit 1812 durch eine Kommission verwaltet, die sich aus drei Delegierten der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige und drei Delegierten der Künstlergesellschaft zusammensetzte. Wocher, der zu den Gründungsmitgliedern der Künstlergesellschaft gehörte, war von 1813 bis 1828 Kommissionsmitglied der Schule[36]. In dieser Eigenschaft hatte er natürlich Kenntnis vom Auftrag der Regierung und konnte sich an den Entwürfen für das St. Jakobsdenkmal beteiligen.

Nachdem bekannt worden war, wie wenig Geld die Regierung für das Denkmal ausgeben wollte, trat die Basler Künstlergesellschaft in Erscheinung. Sie machte der Regierung den Vorschlag, die Summe der vorgesehenen 400 Taler und das Grundstück vor dem Aeschentor zu übernehmen. Durch freiwillige Spenden der Basler Bürgerschaft wollte sie den Betrag zur Aufführung des

[33] Vgl. Ausstellungskatalog Schweizerisches Sportmuseum Basel, Vom Karrenrad zum Sportrad, Basel 1980, S. 25 mit Abb.

[34] Zum Panorama von Thun vgl. M. Stettler, Marquard Wochers Panorama von Thun, Bern 1968.

[35] London 1788, Robert Barker (1739–1806); Paris 1799, Pierre Prévost (1760–1823) u. A.; Berlin 1800, Adam Breisig (geb. ca. 1775) u.A.; Wien 1800, Karl Postl (1768–1815); vgl. dazu: P.L. Ganz und H.A. Steiger, Panorama der Stadt Thun, 1960–1962.

[36] STAB Privatarchiv 146, H. 5.3., Protokoll über die Commissionsverhandlungen der Zeichnungsanstalt, Session vom 19. Mai 1813 und Demissionsschreiben von Marquard Wocher vom 16. Januar 1828.

Denkmals nach einem Entwurf Wochers beschaffen. Die Regierung erklärte sich mit diesem Vorschlag einverstanden[37].

Mit dem Auftreten der Basler Künstlergesellschaft nahm die Denkmalsgeschichte eine Wende. Die Gesellschaft war 1812 gegründet worden[38] mit dem Zweck, «sich in freundschaftlichem Zirkel zu vereinigen, um sich miteinander hauptsächlich über Gegenstände der Kunst zu unterhalten – sich einander mehr zu nähern, als bis jetzt in Basel der Fall gewesen – das gutgemeinte Urteil über eigene und fremde Arbeiten, die jedes Mitglied zur Unterhaltung der Gesellschaft gerne liefern wird, anzuhören und sich dadurch gegenseitig zu belehren – vielleicht durch diesen Zusammentritt auch etwas zum Glanz der Kunst in unserer Stadt beizutragen – und endlich, um einige angenehme Stunden miteinander zu verbringen»[39].

1817 war Peter Vischer-Passavant (1779–1851) Präsident der Künstlergesellschaft geworden. Er hat sich mit grosser Vehemenz für das St. Jakobsdenkmal eingesetzt, und es darf angenommen werden, dass er grossen Einfluss auf Wochers Entwürfe genommen hat schon bevor die Künstlergesellschaft den Auftrag erhielt, das Denkmal auszuführen. Alle diese Entwürfe sind dem neugotischen Stil verpflichtet. Dieser war in Basel bis dahin nicht verwendet worden. Peter Vischer-Passavant war die Persönlichkeit mit den weitreichenden Beziehungen zum Ausland, die es ermöglichte, einer neuen Kunstrichtung in Basel zum Durchbruch zu verhelfen[40]. Er war Seidenfabrikant wie sein Vater, genannt Peter Vischer des Rats. Von ihm hatte er auch die Neigung zur Kunst geerbt, beide zeichneten viel und gerne[41]. Durch seinen Vater war Peter Vischer-Passavant auch mit dem Mittelalter in Berührung gekommen. Die Familie Vischer war im Besitz von Schloss Wildenstein bei Bubendorf (BL). Dieses Schloss hatte Heman Sevogel, dem Anführer der Liestaler Schar in der Schlacht von St. Jakob gehört. Peter Vischer-Passavants Vater hatte den Ehrgeiz, das Schloss so herzurichten, wie es zu Heman Sevogels Zeiten ausgesehen hatte. Dazu kaufte er viele der mittelalterlichen Kunstwerke, die in Basel zu jener Zeit, nach der Aufhebung der fran-

[37] STAB Prot. D. 4.7, Protokoll des Kleinen Stadtrates vom 10. Mai 1820.

[38] Vgl. Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, Basler Künstlergesellschaft 1850–1950, Basel 1980, Text von Dorothea Christ, S. 4 ff.

[39] Zit. aus G. Bischoff, Peter Vischer-Passavant, Neujahrsblatt der Basler Künstlergesellschaft 1864, 6.

[40] ebd. 20 ff.

[41] Vgl. die Zeichnungen Peter Vischer-Passavants im KUKA Basel.

zösischen Kirchen 1792, angeboten wurden. Martin Usteri (1763–1827) wurde beauftragt, im Schloss ein Wandgemälde zu malen, das die Hochzeit Heman Sevogels darstellte. An diesem Gemälde hat der junge Vischer mitgearbeitet, der Kontakt mit Martin Usteri wurde richtungsweisend für ihn[42]. Als jener 1806 die Schweizerische Künstlergesellschaft gründete, war Peter Vischer-Passavant, wie auch Marquard Wocher, unter den Gründungsmitgliedern[43]. Die romantische Verehrung des Mittelalters in seinem Vaterhaus lässt verstehen, warum er zum Verfechter eines neugotischen St. Jakobsdenkmals werden konnte.

Die Basler Bürgerschaft war dem Plan der Künstlergesellschaft gegenüber nicht sehr spendenfreudig. Im Juni 1820 erschien der erste Subscriptionsaufruf[44]. Wenn darin steht, die alte Kapelle habe entfernt werden müssen, weil «sie längst in Zerfall geraten und gemeinem Gebrauch hingegeben war», so entspricht dies nicht ganz den Tatsachen. Nicht der Zerfall hatte zur Entfernung des Gebäudes geführt, sondern der Wunsch eines wohlhabenden Bürgers[45]. Die Künstlergesellschaft teilte mit, dass das Denkmal in Anbetracht des Reichtums von Basel, der grössten Stadt der Eidgenossenschaft, nicht von bescheidenem Aussehen sein dürfe. Es sollte die Inschrift «Den gefallenen Schweizern bey St. Jakob am 26. August 1444. Die Bürger von Basel» tragen und «im Geschmack jenes Zeitalters, dem sogeheissnen gothischen Style aufgebaut werden». Darunter konnten sich wahrscheinlich nur wenige Bürger etwas vorstellen.

Wie aus einem Brief von Peter Vischer an den Stadtrat hervorgeht, hatte man sich innerhalb der Künstlergesellschaft zur Zeit des ersten Aufrufs noch nicht definitiv für einen Entwurf entschieden[46].

Vischer hatte von in- und ausländischen Künstlern Zeichnungen anfertigen lassen, erst nach gründlicher Prüfung einigte sich die

[42] Vgl. D. Burckhardt-Werthemann, Basler Kunstleben im Bannkreis der Romantik, Beilage zum Jahresbericht des Basler Kunstvereins 1914.

[43] Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Schweizerischen Kunstvereins 1806–1906, Winterthur 1906, von A. Hablützel, S. 6 ff.

[44] STAB Bau CC 64, Nr. 8.

[45] Johann Jakob Burckhardt gab, nachdem die Kapelle auf seine Kosten abgerissen worden war, 1822 sein Land zum Verkauf frei. (Vgl. dazu P. Boerlin in: Basler Jahrbuch 1956, 162 ff.) Daraufhin gründeten Basler Bürger die Sommerkasinogesellschaft – Burckhardt wurde selbst Mitglied – und fast gleichzeitig mit dem Denkmal entstand das Sommerkasino.

[46] STAB Bau CC 64, Nr. 14, Brief vom 24. März 1821.

Künstlergesellschaft auf einen bestimmten Entwurf Wochers[47]. Wie Vischer der Regierung mitteilte, sollte das Denkmal ungefähr 8 Meter hoch sein und aus Eisen gegossen werden, weil es aus Stein «schwerlich lange unversehrt bestehen» könne und das Eisen «dem Nationalruhm eben so angemessen als dem Zeitalter entsprechend wäre». Die Subscription hatte einen Betrag von 4261 Schweizer Franken ergeben. Den Betrag der Regierung von 1600 Franken dazugerechnet, fehlte für das projektierte Denkmal nach Ansicht der Künstlergesellschaft immer noch eine Summe von mehr als 5600 Franken. Diesen Fehlbetrag wollte Vischer durch eine weitere Subscription beschaffen, wenn die Regierung sich bereit erkläre, die Kosten für das Fundament, die Maurerarbeit und die Gerüste zu übernehmen. Die Regierung war einverstanden, und im Mai 1821 erging der zweite Subscriptions-Aufruf an die Bevölkerung[48]. Der Schreiner Lichtenhahn hatte ein Holzmodell von ca. 90 cm Höhe angefertigt, dieses wurde zusammen mit der Subscriptionsliste in der Zunftstube zum Himmel vorgezeigt[49]. Doch auch dieser Aufruf brachte nicht den gewünschten Erfolg. Es kam zu heftiger Kritik am Projekt der Künstlergesellschaft. Stimmen äusserten sich gegen den gotischen Stil und das selbstherrliche Vorgehen der Künstlergesellschaft, sogar der Sinn des Denkmals wurde generell in Frage gestellt.

Peter Vischer sah sich veranlasst, die erhobenen Vorwürfe abzuweisen und das Denkmalsprojekt durch ausführliche Erklärungen zu verteidigen. Im Februar 1822 gab er eine fünfzehn Seiten umfassende Broschüre mit dem Titel «Noch ein Wort an unsere ehrenwerte Bürgerschaft, das projektierte Denkmal für St. Jakob betreffend» heraus[50]. Die Schrift zeigt, dass Vischer nicht bereit war, von der künstlerischen Konzeption des Denkmals abzuweichen:

[47] Es fehlt jede Spur von Briefen oder Zeichnungen, die besagen würden, von wem Peter Vischer Entwürfe erhielt. Die Abschlussrechnung über das Monument weist einen Betrag von 37 Franken aus, der an fremde Künstler ausbezahlt wurde. Der Betrag ist nicht sehr hoch, Wocher z.B. erhielt von der Regierung für seinen unaufgefordert eingereichten Entwurf 2 Louis d'or = 32 Franken.

[48] STAB Bau CC 64, Nr. 18.

[49] Das Historische Museum Basel besitzt ein bemaltes, 42 cm hohes Holzmodell zum St. Jakobsdenkmal (Sign. Nr. 1928.228). Es handelt sich eindeutig nicht um das Originalmodell, sondern um eine Nachbildung. Die Höhe stimmt nicht mit dem Originalmodell überein, die Detailformen sind gegenüber den Entwürfen stark verändert.

[50] STAB Bau CC 64, Nr. 20.

«Wir ehren jede Ansicht des Einzelnen, und lassen jeder auf Sachkunde gegründeten Bemerkung volle Gerechtigkeit wiederfahren; müssen aber allen Beurteilern, welche eigene unter sich selbst so wie von den unsrigen abweichende Projekte auf die Bahn gebracht, zu beherzigen geben:

1. Dass die Künstlergesellschaft sich nicht aus vorgreifender Anmassung, sondern nach bestimmtem Auftrag des Löbl. Stadt-Rates mit dem Entwurf für das beabsichtigte Denkmal beschäftigt, und denselben erst nach vielseitiger Prüfung, so wie er nun vorliegt, zu Stande gebracht habe.
2. Dass es nicht möglich wäre, die verschiedenen Absichten und Wünsche zu vereinigen, wenn auch alle Teilnehmer in einer stimmegebenden Versammlung zusammentreten würden.
3. Dass es also weit geratener sein möchte, wenn das Denkmal wirklich zu Stande kommen soll, sich an das von der Künstlergesellschaft aufgestellte und motivierte Projekt zu halten, als neue zur Sprache zu bringen, welche die Ausführung eines wohldurchdachten Entwurfes nur hintertreiben können.

Dauert die Verschiedenheit der Meinungen über diesen Gegenstand fort, und hindert dieselbe manchen begüterten Bürger, für ein in der ganzen Eidgenossenschaft und selbst im Ausland ohne unser Mitwirken bekannt gewordenes Projekt seinen Beitrag als ein Schärflein auf den Altar des Vaterlandes zu legen, so steht nicht ohne Grund zu befürchten, unsere von der Vorsehung mit Glücksgütern gesegnete Stadtbürgerschaft dürfte sich leicht den Vorwurf zuziehen: sie habe zwar den Wunsch geäussert, etwas Schönes und Grosses aufzustellen, diesen schönen Gedanken aber aus Mangel an Übereinstimmung und Kraft des Willens wieder aufgeben müssen![51]»

Durch einen Appell an das Ehrgefühl und den Stolz der Basler versuchte Vischer so ein Verhindern oder auch nur Verändern seines Projektes abzuwehren. Den Wert des neugotischen Stils legte er durch einen kunstgeschichtlichen Exkurs dar:

«Der gothische Styl war die Bauart unserer Väter, und blühte noch zur Zeit der Schlacht bei St. Jakob. Im folgenden Jahrhundert unterlag er zwar dem Schicksal, welchem ehemals auch der griechische und der römische unterlegen sind, was von dem ewigen Wechsel der Zeiten unzertrennbar ist: er kam in Verfall, und wurde durch eine neue Bauart verdrängt, die bekanntlich sehr schnörkelhaft und geschmacklos war, und welche, nach dem sie gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts den Gipfel des schlechten Geschmacks erreicht hatte, auch wieder weichen musste. Seit jener Epoche hat sich der Geschmack wieder geläutert, und dies ist die Ursache, warum die Gelehrten und Künstler unserer Zeit die

[51] Ebd. S. 4–5.

gothische Bauart wieder empfehlen, und ihr die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass dieselbe an Vollkommenheit und Zierlichkeit der altgriechischen zunächst stehe, und alle spätern übertreffe. Ist es also nicht natürlich, dass wir diesem hochgefeierten Styl unserer Altvordern, zumal da derselbe wieder in seine Rechte eingesetzt wird, den Vorzug vor dem griechischen oder römischen gegeben haben, da wir ja auch die Mittel nicht besitzen, das Denkmal mit figürlichen Darstellungen zu zieren, welche allerdings das Auge mehr anziehen würden[52].»

Vischer hält die Gotik für das Denkmal als besonders geeignet, weil der Stil auf die Zeit der Ereignisse Bezug nimmt, weil er ohne teure Skulptur verwendet werden kann und weil er den gleichen ästhetischen Wert besitzt wie der klassische Stil. Die Beantwortung der Frage «Wozu ein Denkmal?» nimmt in seiner Schrift den grössten Platz ein. Er zitiert lange Passagen aus den Geschichtswerken von Peter Ochs und Johannes Müller. Das Denkmal soll ein Symbol eidgenössischer Tugend, Treue und Einheit sein. Es soll daran erinnern, was Opferbereitschaft in Not vollbringen kann.

An das Ende der Schrift setzte Vischer den dritten Subscriptions-Aufruf. Dieses Mal war der Appell an die Bürger erfolgreicher. Nach der dritten Sammlung verfügte die Künstlergesellschaft über eine Summe von 8422 Franken aus Spenden der Bevölkerung. Trotz der Beihilfe der Regierung reichte der Betrag bei weitem nicht aus, um das Monument in Eisen giessen zu können. Der Kostenvoranschlag für das gusseiserne Denkmal belief sich auf 16 000 Schweizer Franken.

Im März 1823 teilte Peter Vischer der Regierung mit, dass die Baumeister Achilles Huber und Abraham Stähelin beauftragt wurden, das Denkmal auf 36 Fuss (ca. 12 m) in Stein auszuführen[53]. Marquard Wocher lieferte den Steinmetzen Kartonschablonen in Originalgrösse, nach denen der Stein behauen wurde[54]. Am 26. Juni 1823 nahm das Bauamt die Fundamentierungsarbeiten in Angriff und am Jahrestag der Schlacht, am 26. August 1823, wurde der Grundstein für das Denkmal gelegt[55]. Während einer feierlichen Zeremonie wurde eine von Wilhelm Birmann geätzte Zinnplatte mit dem Grundstein eingemauert. Sie hält die Namen derer fest, die an der Errichtung des Monuments beteiligt waren. Ein Jahr später, wiederum am Jahrestag der Schlacht, wurde das Denkmal mit einer Predigt im Münster, einem feierlichen Zug zum

[52] Ebd. S. 5–6.
[53] STAB Bau CC 64, Nr. 23.
[54] STAB Bau 64, Nr. 65, Rechnung Wochers vom 6. Sept. 1824.
[55] STAB Bau CC 64, Nr. 27.

Monument und der Schlüsselübergabe der Künstlergesellschaft an die Regierung eingeweiht. Den Abschluss der Feierlichkeit bildete ein fröhliches Beisammensein bei Speise und Trank auf der Wiese von St. Jakob[56].

Das Schicksal war dem Denkmal nicht gewogen. Wie Peter Vischer vorausgesehen hatte, blieb es – aus Stein – nicht lange unversehrt. Schon zwölf Jahre nach der Einweihung stellte das Bauamt irreparable Schäden fest.[57]. Das Werk war aus rotem Wiesentalsandstein gehauen worden[58], eine Farbschicht sollte es vor der Verwitterung schützen[59]. Wie das Bauamt feststellte, war schlecht ausgetrockneter Stein verwendet worden; anstatt zu schützen, trug die Farbe zur Verwitterung bei. Da die Reparaturkosten immer grösser wurden, beschloss die Regierung 1859 einen Neubau[60]. Nur der schleppenden Verwirklichung dieses Projektes verdankte das alte Monument sein Überleben bis 1872. Dann wurde es abgebrochen und zur Fundamentierung des neuen Denkmals benützt[61].

2. *Marquard Wochers Entwürfe*

Aus der Rechnung Marquard Wochers an die Künstlergesellschaft vom 19. März 1822[62] geht hervor, dass er für das St. Jakobsdenkmal sieben Entwürfe gezeichnet hat (vgl. Abb. 1–7 und 10.) Alle diese Entwürfe befinden sich im zweiten Band des Künstlerbuchs der Basler Künstlergesellschaft[63]. Jedes Mitglied der Gesellschaft war verpflichtet, als einmaligen Beitrag eine Zeichnung an dieses Buch zu stiften[64]. Das Eingangsregister vermerkt, dass Wocher selbst alle sieben Blätter ins Künstlerbuch gegeben hat.

Die ersten fünf Entwürfe sind vom Künstler von No. 1 bis 5 numeriert worden. Die Nummern entsprechen jedoch nicht der Reihenfolge der Entstehung: Nr. 1 ist von 1820 datiert, die Num-

[56] vgl. M. Burckhardt in: Gedenkbuch 244 ff.

[57] STAB Bau CC 64, Nr. 83, Brief des Bauamts vom Juli 1836.

[58] Nur Markus Lutz nennt das Material. Er beschreibt das Denkmal in seinem Büchlein «Die Schlacht von St. Jakob», Basel: Marquard Wocher 1824, S. 29.

[59] STAB Bau CC 64, No. 36, Rechnung des Malers.

[60] STAB Bau CC 64a, Blatt 3.

[61] STAB Bau CC 64a, Blatt 1, S. 4, Memoiren Samuel Baurs.

[62] STAB Bau CC 64, Nr. 22.

[63] Kupferstichkabinett Inv. 1927, 199–2/5, Seiten 22–25.

[64] vgl. Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, 1980, Basler Künstlergesellschaft 1850–1950, S. 5.

mern 2 bis 5 von 1819. Es scheint, dass Wocher die Entwürfe eins und fünf vertauscht hat. Alle fünf Entwürfe waren für ein Monument aus Gusseisen gedacht, auf Nummern 2, 3, und 4 ist dies speziell vermerkt, für Nummern 5 und 1 bestätigt es die Rechnung des Künstlers. Unnumeriert folgt im Künstlerbuch ein für Stein geplanter Entwurf. Wie Nr. 1 ist er von 1820 datiert. Durch Aufklappen des oberen Teils wird eine zusätzliche Variante der Monumentspitze sichtbar. Der letzte, ebenfalls nicht numerierte Entwurf im Künstlerbuch, der ausgeführte, datiert von 1821. Eine Tuschzeichnung Wochers, die auch den ausgeführten Entwurf zeigt, trägt das Datum 1820[65].

Alle Entwürfe im Künstlerbuch zeigen das Denkmal streng frontal, durch gemalte Schatten erhalten die Zeichnungen grosse Plastizität. Der Aufriss wird jeweils von einem halben Grundriss begleitet. Die Schnitthöhe der Grundrisse ist unterschiedlich, meist wird der Grundriss kumuliert, d.h. er zeigt auch die Dachform. In jedem Entwurf bezeichnet ein Massstab in französischen Schuh (1 fr. Schuh = 32,48394 cm) die Dimensionen.

Die Künstlergesellschaft hatte am 10. Mai 1820 von der Regierung den Auftrag zur Ausführung des Denkmals erhalten. Die Datierung der Entwürfe zeigt, dass die Nummern 5, 2, 3 und 4 entstanden sind, bevor die Künstlergesellschaft offiziell in Erscheinung trat. Sehr wahrscheinlich hat aber Peter Vischer schon auf diese Entwürfe Einfluss genommen, denn es ist anzunehmen, dass die Denkmalpläne der Regierung in den wöchentlichen Zusammenkünften der Gesellschaft besprochen wurden.

Im dritten Subscriptionsaufruf hatte Peter Vischer bedauert, dass nicht die Möglichkeit bestand, das Denkmal «mit figürlichen Darstellungen» zu zieren. Ganz auf plastischen Schmuck wurde jedoch erst im ausgeführten Entwurf verzichtet. In den sechs vorangehenden Entwürfen spielt rundplastischer Schmuck eine zentrale Rolle. Als Emblem der Schlacht liegt ein mittelalterlicher Ritterhelm mit Visier und Federbusch auf gekreuzt angeordneten Schwertern und Morgensternen. Diese Trophäen bilden das Zentrum des Denkmals, das durch die Architektur geschützt wird.

[65] STAB Planarchiv Privatarchiv 319 E2, Nachlass Christoph Riggenbach.

Entwurf Nr. 5 (vgl. Abb. 1):

Das Denkmal besteht aus zwei Teilen, das Monument wird mit einem Baldachin überdacht.

Ein ca. 2 Meter hohes Postament mit abgeschrägten Ecken trägt die Trophäen. Der Postamentkörper erhält durch ein umlaufendes Fussgesims eine Sockelpartie, auf der Wappenschilder angebracht sind. Unterhalb des Kranzgesimses des Postaments verläuft ein Blattfries. Die Trophäen liegen auf einer schmalen Platte von etwas geringerem Umfang als der Unterbau. Auf dem Postamentschaft ist die Widmungsinschrift angebracht.

Über dem Monument erhebt sich ein baldachinartiger quadratischer Aufbau mit einem Kreuzdach. Das Dach wird von vier über Eck gestellten, fialenbekrönten Pfeilern getragen. Zwischen den Pfeilern öffnet sich ein hoher, weiter, profilierter Spitzbogen, der den Blick auf das Monument freigibt. Die Bogenspitze befindet sich auf gleicher Höhe mit dem Dachfirst. Über den Spitzbogen erhebt sich ein geschweifter, krabbenbesetzter Wimperg, der mit Masswerk gefüllt ist und von einer Kreuzblume bekrönt wird. Das Masswerk besteht aus einer zentralen Fischblasenrose, die Zwickel sind mit Dreipässen und Fischblasen gefüllt.

Auch die Eckpfeiler sind gotisch instrumentiert, die Schäfte sind mit Blendmasswerk in Form genaster Lanzetten belegt. Wie der Wimperg sind die Pfeilerfialen mit Krabben besetzt und schliessen mit Kreuzblumen ab. In seiner Gesamtheit erinnert der Entwurf an einen Altar mit Ziborium, ohne dass ein direktes Vorbild angesprochen ist. Für dieses Monument plante Wocher eine Höhe von ca. 6 Metern.

Aus der Zeichnung geht nicht hervor, wie Wocher sich die Seiten des Baldachins vorgestellt hat. Sicher ist, dass er den hohen Wimperg rechts und links nicht wiederholen wollte. Die Kreuzblumen der Eckfialen werden um weniges von zwei weiteren Kreuzblumen überragt, die vielleicht zu kleineren Wimpergen gehören.

Entwurf Nr. 2 (vgl. Abb. 2)

Im Entwurf Nr. 2 verbindet Wocher das zweiteilige Monument Nr. 5 zu einem kompakten Baukörper, indem er die Eckpfeiler direkt an das Postament rückt. Übrig bleibt eine spitzbogige Öffnung, die den Blick auf die Trophäen freigibt. Bis auf den Wegfall des Blattfrieses bleiben die architektonischen Zierformen gleich wie in Nr. 5, jedoch werden die Proportionen verändert. Durch das Heraufschieben des Fussgesimses wird die Sockelpartie mit den Wappenschildern höher. Die Höhe des Wimpergs wird verringert,

das Denkmal misst noch ca. 5 Meter. Die vier Seiten sind spiegelgleich.

Der Entwurf wirkt unproportioniert. Die feingliedrigen gotischen Formen des oberen Teils werden durch die Massigkeit der Sockelpartie erdrückt.

Entwurf Nr. 3 (vgl. Abb. 3)

Um die Proportionen zu verändern, setzt Wocher seinem Entwurf Nr. 2 eine gotische oktogonale Masswerkpyramide auf. Die Höhe des Denkmals steigt damit wieder auf ca. 6 Meter. Doch auch diese Proportionen befriedigen Wocher nicht, er vermerkt auf dem Entwurf: «Wenn die mittlere Pyramide von dem Abstand von 22 Graden gehörig hervorragend erscheinen soll, so muss dieselbe wenigstens um 2 Schuh höher gemacht werden.»

Entwurf Nr. 4 (vgl. Abb. 4)

Wohl angeregt durch den Versuch mit der Masswerkpyramide gleicht Wocher das Denkmal nun einer gotischen Turmspitze an. Er verwendet immer noch den gleichen Unterbau wie bei den vorangehenden Entwürfen, lässt jedoch den Wimperg wegfallen. Dafür schiebt er, direkt auf dem Spitzbogen der Öffnung ansetzend, eine Pseudogalerie aus Blendmasswerk ein, die um die Eckfialen herumgeführt wird. Der blockhafte Unterbau für die durchbrochene Turmpyramide wird aufgelockert und bereichert durch ein Masswerkdreieck und Eckfialen. Die Turmpyramide ist um die in Entwurf Nr. 3 fehlenden zwei Schuh erhöht, das Monument misst nun ca. 7 Meter.

Der Entwurf zeichnet sich durch überaus reichen Zierat aus, er wirkt dadurch massig und überladen.

Entwurf Nr. 1 (vgl. Abb. 5)

Diesen Entwurf hat Wocher im Künstlerbuch an den Anfang gestellt. Er ist eine Vereinfachung von Nr. 4. Die obere Partie wird erleichtert durch das Weglassen der vier inneren Eckfialen. Bögen verbinden den Pyramidenunterbau mit den äusseren Eckfialen. Das Denkmal ist auf einen kleinen Sockel gestellt. Wocher schlägt eine Höhe von ca. 9 Metern vor. Das ist die bisher grösste projektierte Höhe. Da Wocher diesen Entwurf an den Anfang gestellt hat, drängt sich der Schluss auf, dass er ihm vor allen den Vorzug gab.

Entwurf für ein Denkmal aus Stein (vgl. Abb. 6 und 7)

Dieser Entwurf entstand unter dem sich abzeichnenden Geldmangel für ein gusseisernes Monument. Wocher nennt ihn in sei-

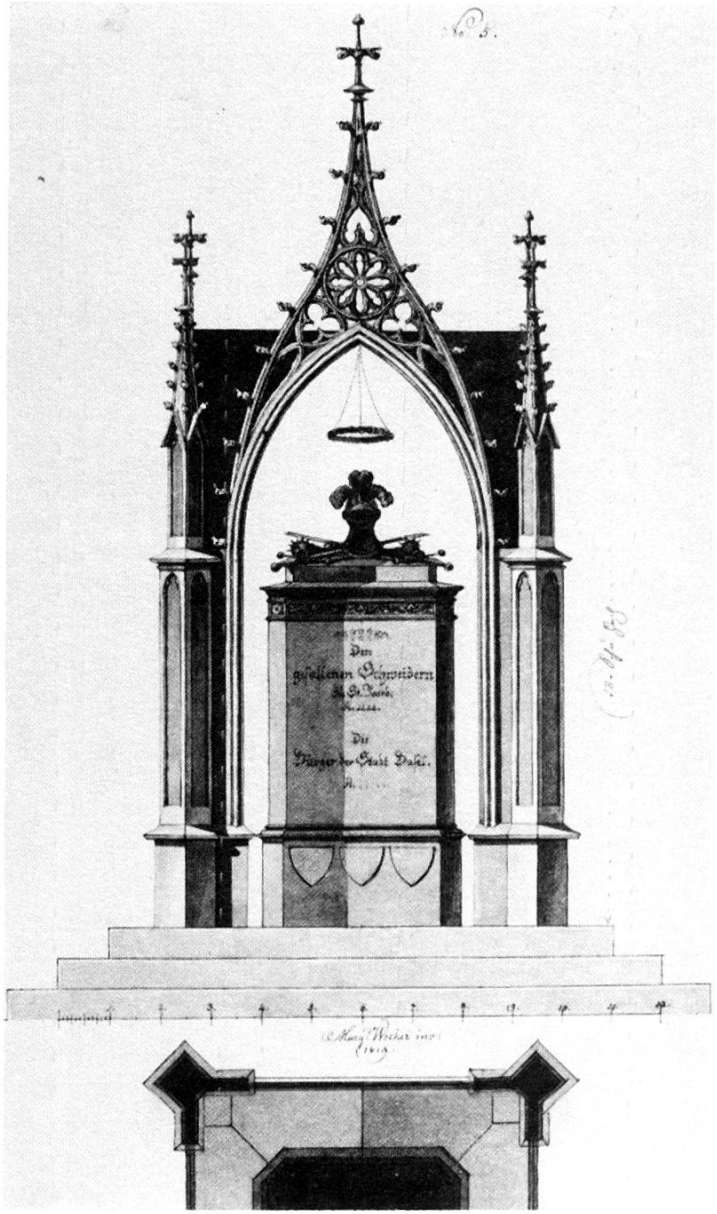


Abb. 1. Entwurf Nr. 5 für ein St. Jakobsdenkmal aus Gusseisen.

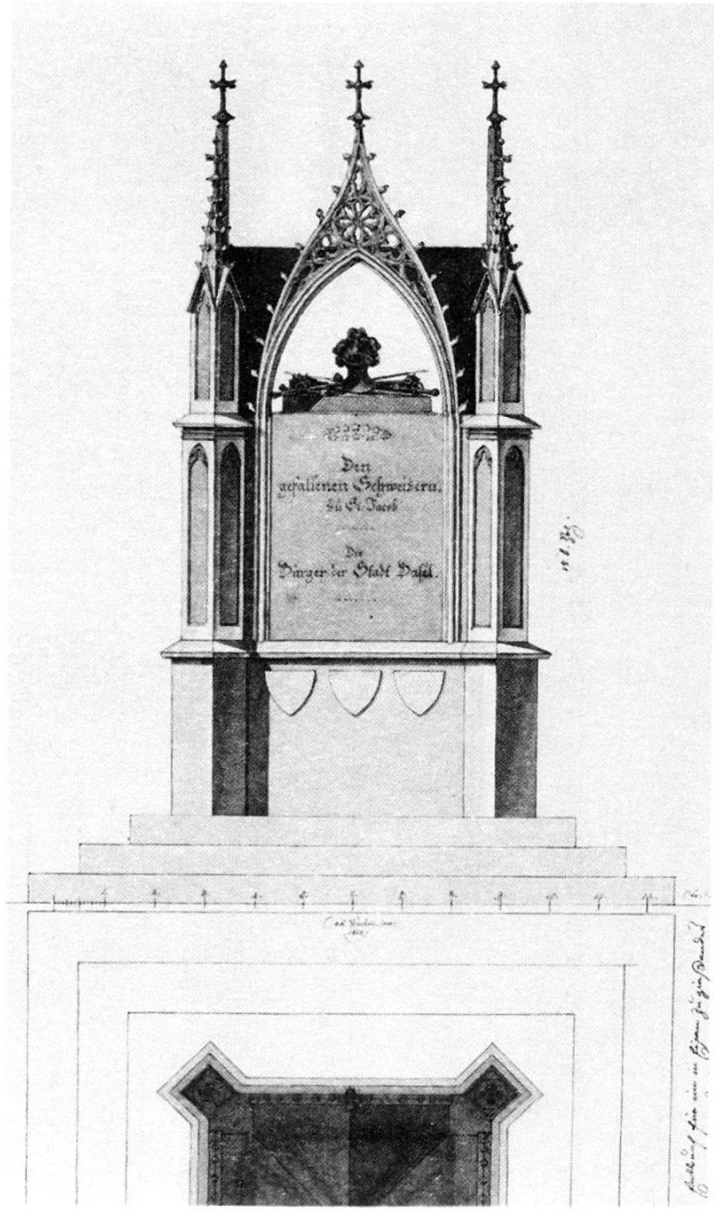


Abb. 2. Entwurf Nr. 2 für ein St. Jakobsdenkmal aus Gusseisen.

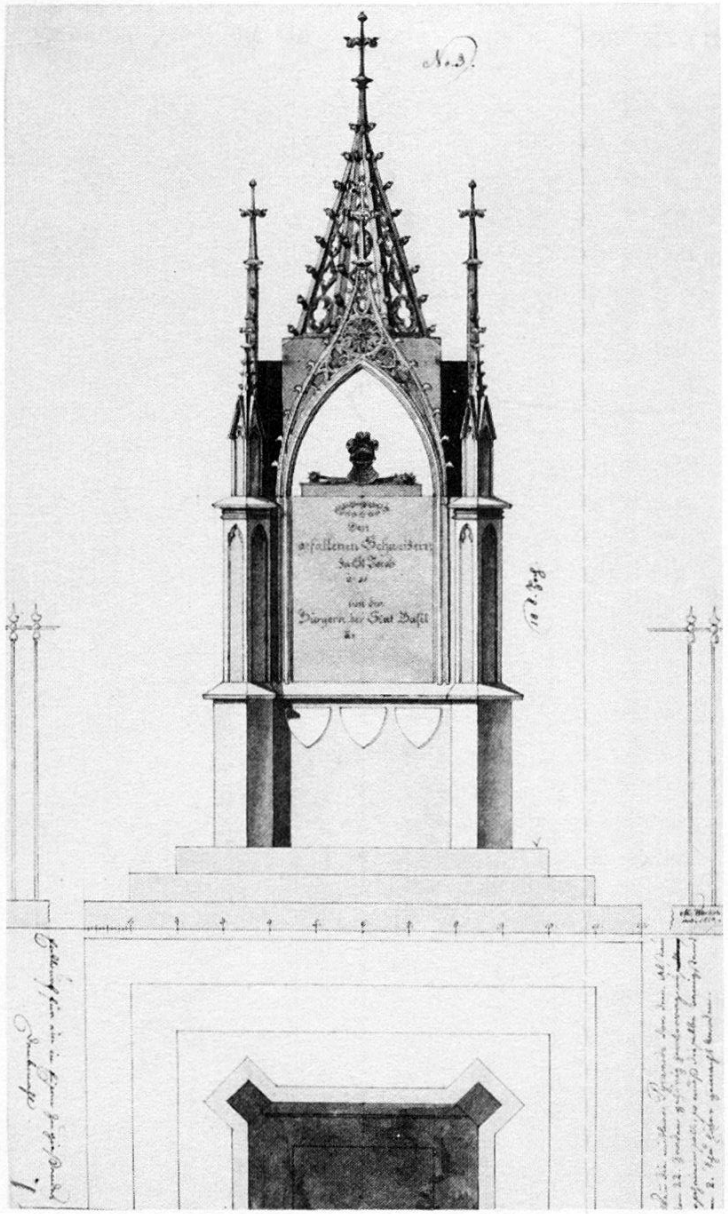


Abb. 3. Entwurf Nr. 3 für ein St. Jakobsdenkmal aus Gusseisen.

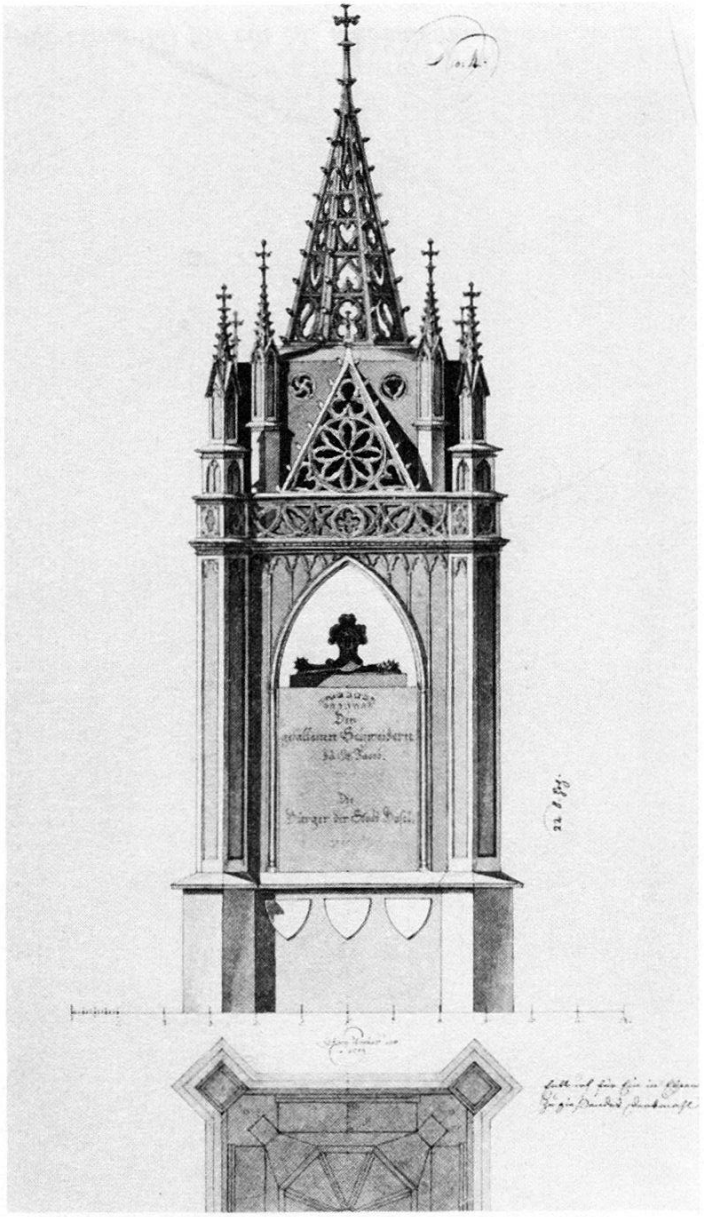


Abb. 4. Entwurf Nr. 4 für ein St. Jakobsdenkmal aus Gusseisen.

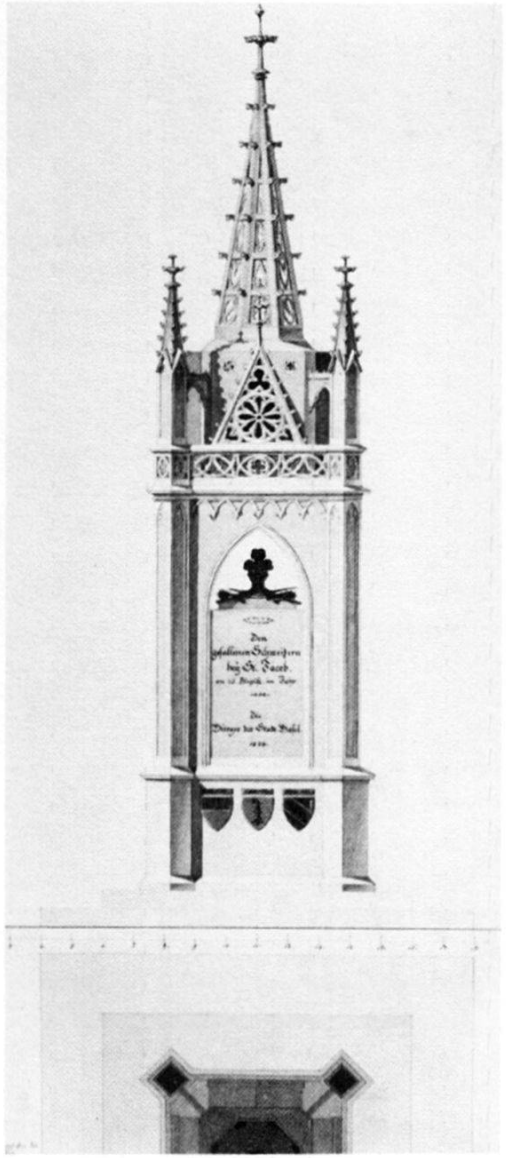


Abb. 5. Entwurf Nr. 1 für ein St. Jakobsdenkmal.

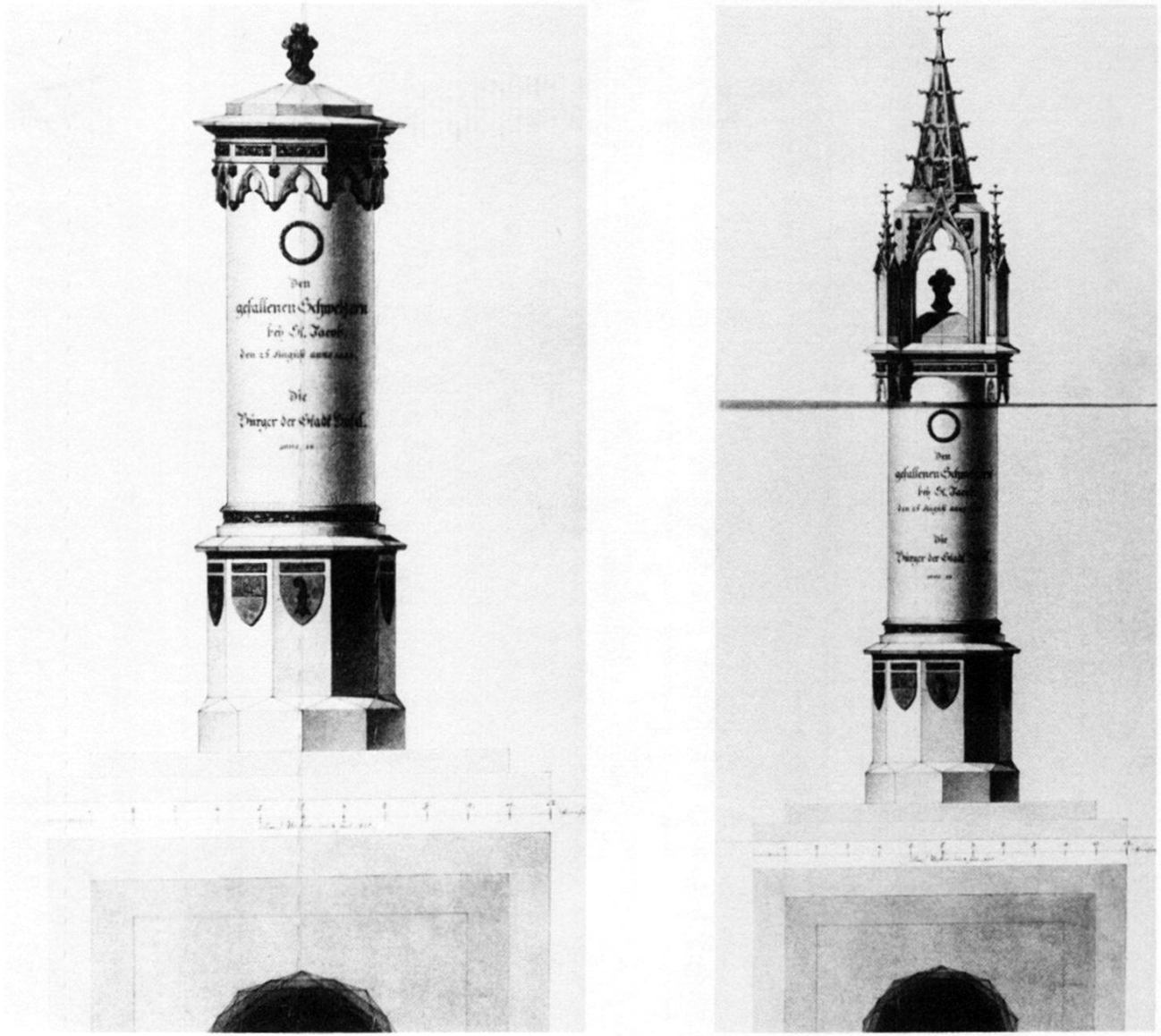


Abb. 6/7. Unnumerierter Entwurf (mit Variante) für ein St. Jakobsdenkmal aus Stein.

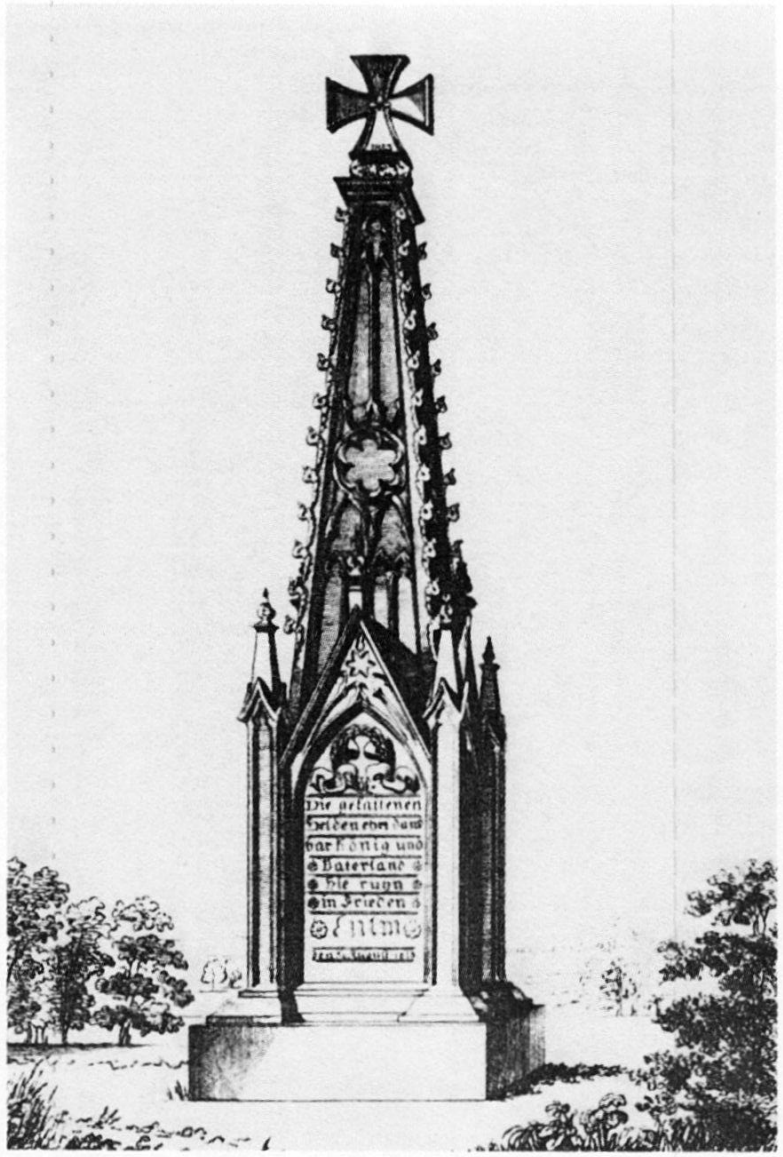


Abb. 8. K.F. Schinkel, gusseisernes Denkmal für die Gefallenen der Freiheitskriege.

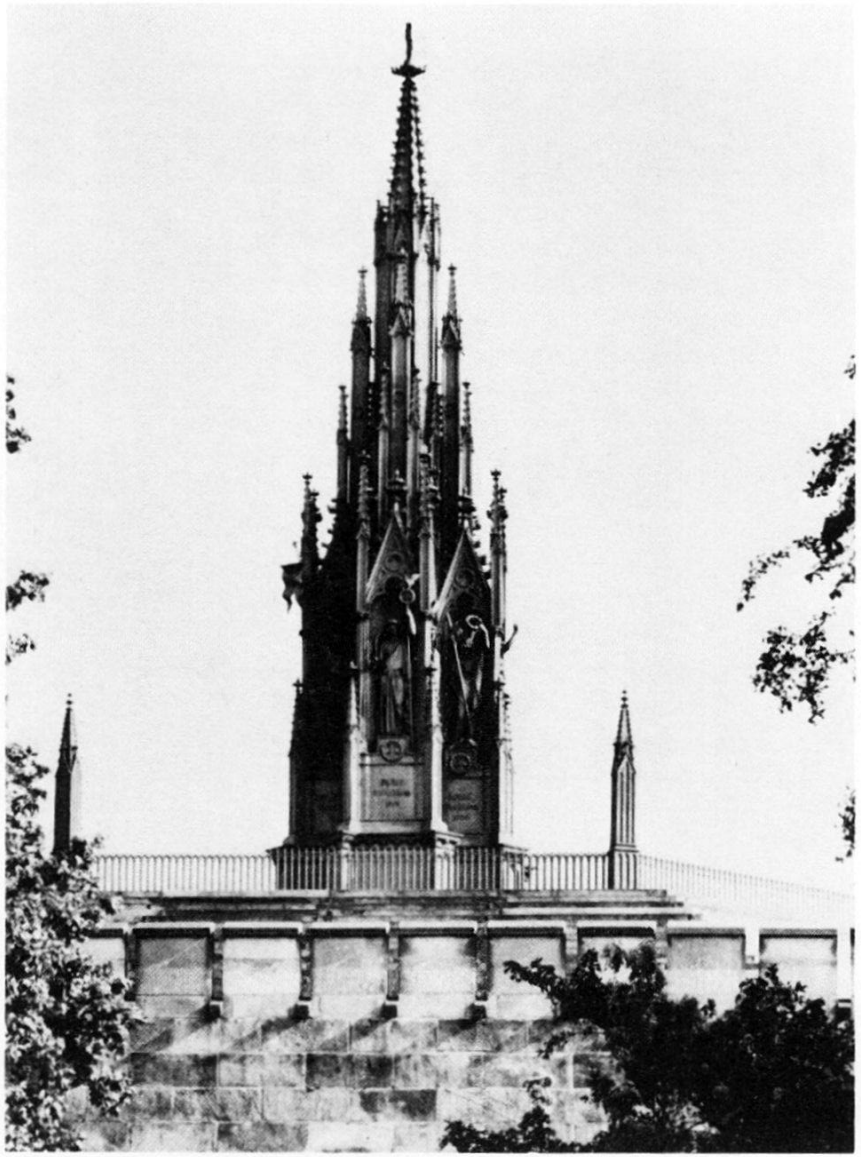
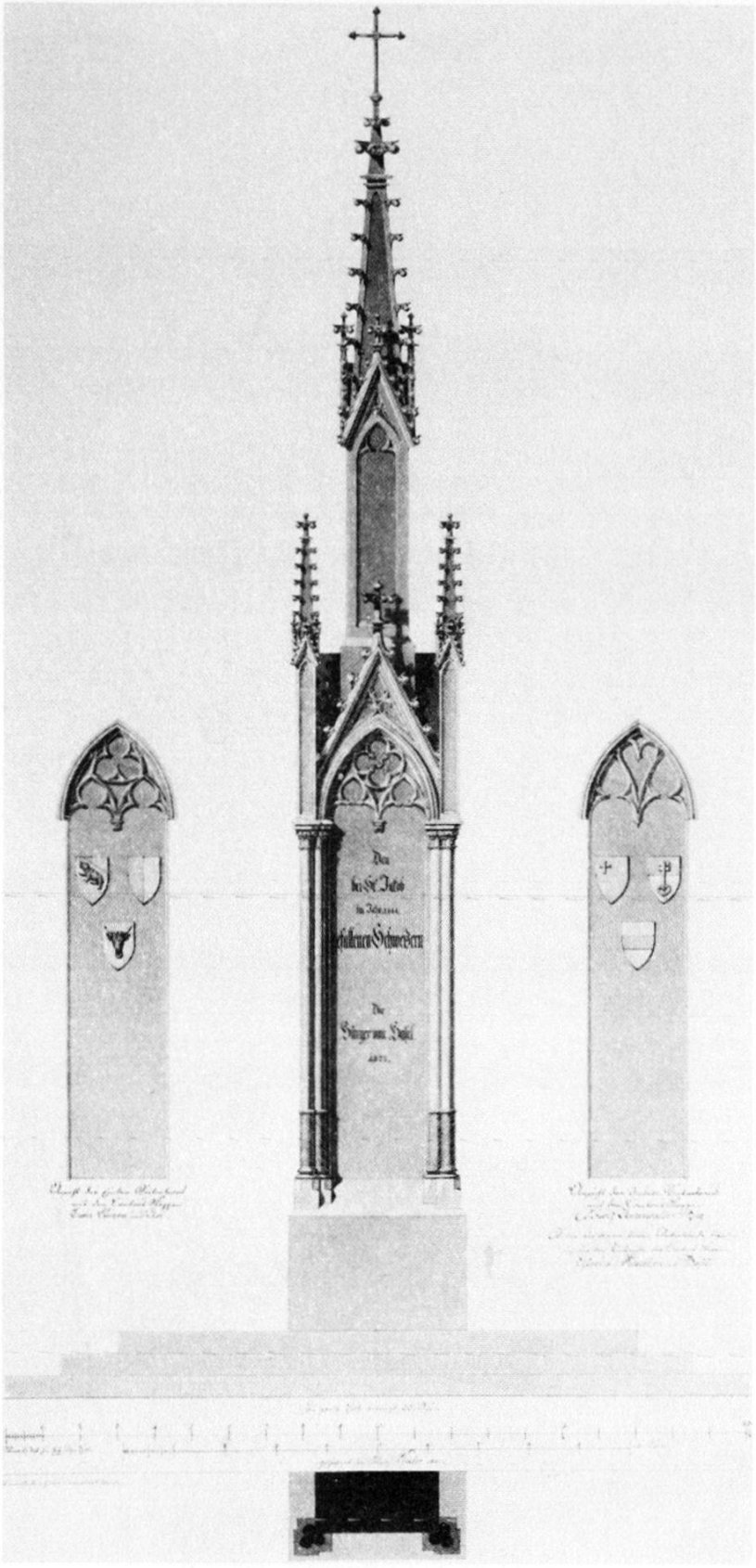


Abb. 9. K.F. Schinkel, Kreuzbergdenkmal, Berlin.



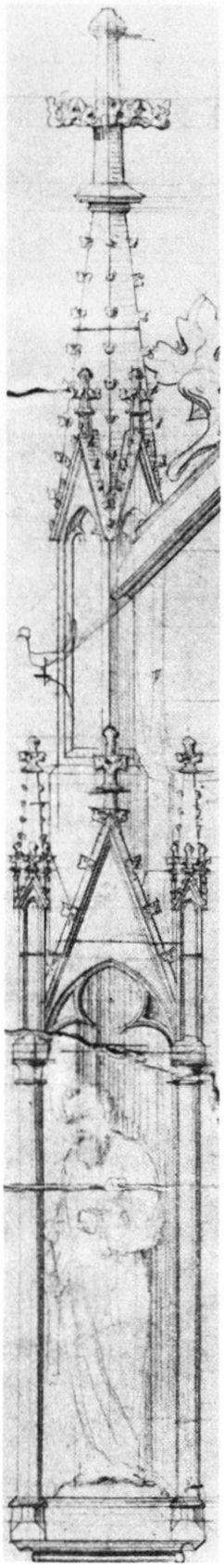


Abb. 10 (links). Zeichnung des erstellten St. Jakobsdenkmals.
Abb. 11 (rechts). Zeichnung des Figurentabernakels von der linken Ecke der Westfassade des Basler Münsters.

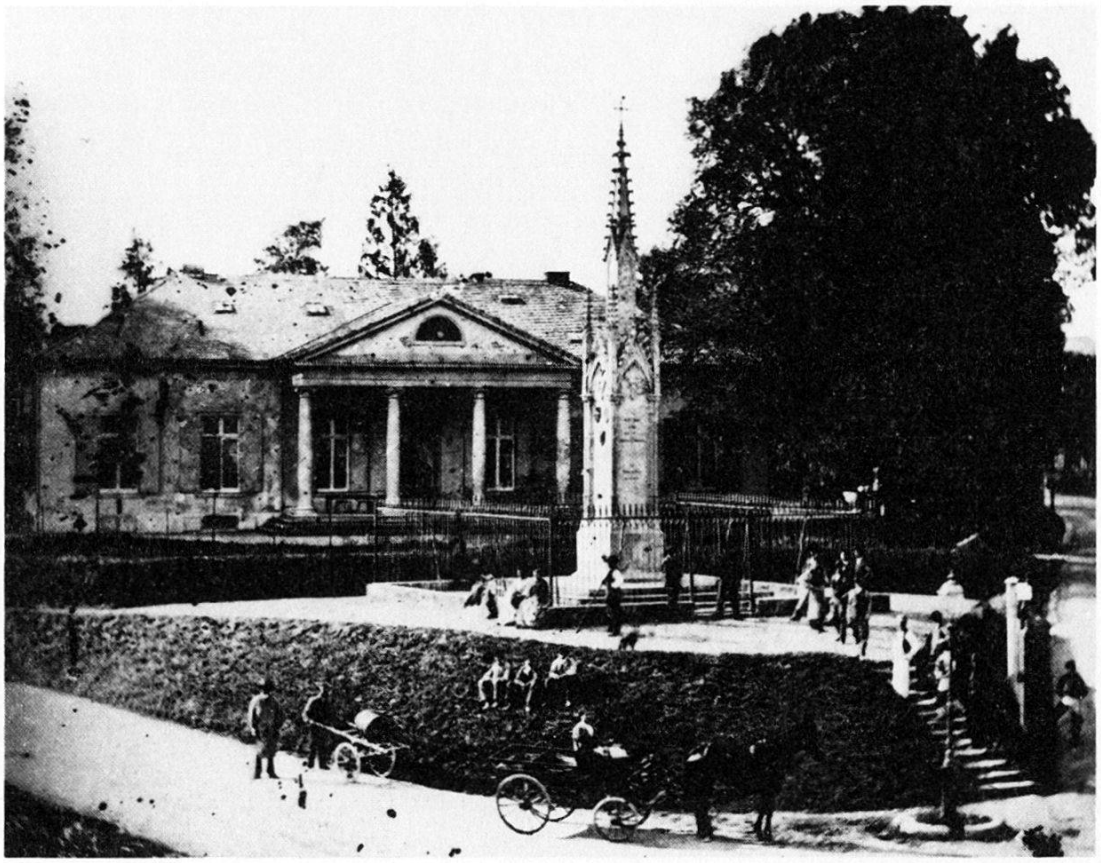


Abb. 12. Fotographie des Denkmals.

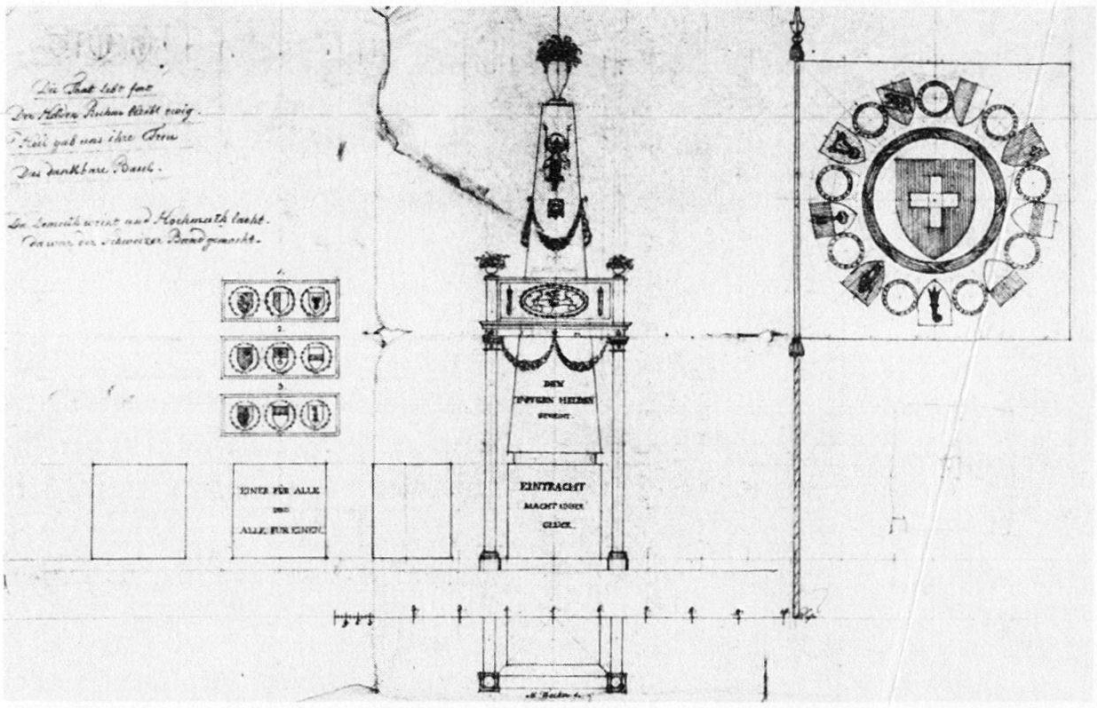


Abb. 13. Zeichnung eines Obelisken zur Erinnerung an St. Jakob.

ner Rechnung «säulenförmige Zeichnung»[66]: Als kostensparende Alternative zu Ziborium und gotischer Turmspitze schlägt der Künstler ein einfaches Säulenmonument vor. Von den Trophäen ist nur der Ritterhelm übrig geblieben. Dieser sitzt, wie der Knauf eines Deckels, auf der achtfach gegliederten schirmartigen Verdachung des Säulenschafts. Als gotischer Zierat umschliesst ein Fries aus genasten Lanzetten den Säulenschaft. Die Bögen werden von Löwenköpfen getragen. Anstatt der Löwenköpfe schlug Wocher als Konsolenträger auch bärtige, behelmte Kriegerköpfe vor. Der Säulenstumpf steht auf einer hohen oktogonalen Basis. Durch Verminderung des Durchmessers und Drehung des Oktogons um 22,5 Grad erreicht Wocher eine Facettierung des Sockels. Wappenschilder zieren die acht Seiten des Sockels.

Als Variante zum oberen Teil schlägt Wocher eine Bekrönung vor, die an einen gotischen Dachreiter erinnert. Kleine Fialen begleiten die Kanten eines hochrechteckigen Aufbaus für eine Masswerkpyramide. Genaste spitzbogige Öffnungen, von kleinen Wimpergen überhöht, rahmen den Durchblick auf den Ritterhelm. Den Übergang vom Rund der Säule zum Quadrat des Aufbaus löst Wocher durch das Ansetzen von vier kleinen gotischen Baldachinen. Über diesen verläuft ein Rankenfries, der die Säule und die Baldachine zusammenfasst. Mit dem Aufsatz erreicht das Denkmal eine Höhe von ca. 8 Meter, ohne den Aufsatz misst es ca. 5,5 Meter.

Wocher bezeichnete den Entwurf als «Zeichnung zu einem aus Stein gehauenen Denkmal. Die Verzierungen wegen Schicklichkeit der Sach von Bronze statt auf gleichem Stein gehauen». «Verzierungen» bezieht sich auf die im Entwurf grün aquarellierten Details wie Wappenschilder, Rankenfriese, Löwenköpfe, den Lorbeerkranz oberhalb der Inschrift und den Ritterhelm.

★

Die unausgeführten Entwürfe zeigen untereinander grosse Abhängigkeit. Der Künstler arbeitet mit gotischen Ornamenten wie Fialen, Kreuzblumen, Krabben, Wimpergen, Masswerk, Fischblasen, Rosen und Spitzbogen, die er spielerisch nach Belieben zusammensetzt. Kein Entwurf versucht ein direktes gotisches Vorbild nachzubilden. Der Altar mit Ziborium, die Turmspitze, der

[66] STAB Bau CC 64, Nr. 22; das entsprechende Skizzenblatt ist abgebildet bei F. Maurer, Der Basler Grossratsaal des frühen 19. Jahrhunderts, in: BZGA 73, 1973, 129 ff. Tafel 8 unten.

Dachreiter, beim Entwurf für Stein in gewisser Weise auch die Totenleuchte und der Brunnenstock geben Anregungen, sind jedoch nicht verbindlich. Gotische Konstruktions- und Dekorationsprinzipien führen zu einer Auflösung der Masse, die Wochers Entwürfen völlig fehlt. Seine Denkmäler setzen sich aus einfachen stereometrischen Körpern zusammen, die in ihrer Massigkeit einen starken Kontrast zur Zierlichkeit der gotischen Ornamentik bilden. Die Verbindung dieser Gegensätze wurde von Wocher bewusst als Stilmittel eingesetzt. Dies zeigt ein Brief, in dem Wocher zu seinem Entwurf für ein Laupenschlachtdenkmal Stellung nimmt[67]. Darin schreibt er: «Um so mehr bedaure ich, dass ich nicht eine minderbeschrenktere Aufgabe eines Denkmals zu bearbeiten hatte, welches in oder nahe einer Stadt dem Unfuge weniger Preis gegeben, im ähnlichen Styl aufgestellt zu werden der Fall gewesen wäre, wodurch eine zierlichere Form, und Verhältnisse, begünstiget mit durchbrochenen Stellen, Pyramiden und Säulen, mit den ausgesuchtesten Spitzbögen und anderen Verzierungen abwechseln, *neben grossen Massen,* dem Ganzen einen wahren Kunstwert zu verschaffen dargeboten hätte.»

Wocher musste also für das Laupenschlachtdenkmal einfache Entwürfe vorlegen, weil die finanziellen Mittel auch dort beschränkt waren. Zwei dieser Entwürfe konnten in Basel ausfindig gemacht werden[68]. Neben einem sechskantigen, turmartigen Monument mit Anklängen an die Gotik schlug er einen schlichten klassizistischen Obelisken vor. Diese Form wurde, nach neuen Plänen von Rudolf Studer, 1866 in Laupen ausgeführt[69].

★

Der ausgeführte Entwurf (vgl. Abb. 10)

Wie die Entwürfe Nummern 1 bis 5, war auch der ausgeführte Entwurf für ein Denkmal aus gegossenem Eisen vorgesehen. Als sich die Künstlergesellschaft für eine Ausführung in Stein entschloss, wurde er unverändert dem speziell für Stein angefertigten vorgezogen. Das Auffälligste ist der Verzicht auf die Schlachttro-

[67] Brief vom 26. Mai 1827 an Herrn Prof. Wyss in Bern, im Besitz von Herrn H. Albert Steiger-Bay, Basel.

[68] STAB Planarchiv, Privatarchiv 319 E 17, Nachlass Christoph Riggenbach.

[69] Vgl. H. A. Michel, Hic lapis positus est . . ., in: Der Achetringeler, Chronik Laupen, Neuenegg und Mühleberg, Nr. 38, 1963. Michel geht nicht auf Wochers Entwürfe ein.

phäe. Darin zeigt sich die Unabhängigkeit dieses Entwurfs von den früheren.

Im definitiven Entwurf verwendet Wocher nicht nur gotische Zierformen, er greift für den gesamten Aufbau des Denkmals auf ein gotisches Vorbild zurück, die gotischen Figurentabernakel des Münsters. Diese befinden sich an den Strebepfeilern des Langhauses, an den Türmen und an den Ecken der Westfassade. Die Figurentabernakel weisen alle den am Oberrhein auch in Colmar und Freiburg vertretenen Typus auf; in Basel haben die Tabernakel der Seitenschiffe gedrungenere Proportionen als diejenigen der Türme und der Westfassade. Die Ecktabernakel der Westfassade verfügen erst seit 1890 über Skulpturenschmuck[70], Wocher sah also nur das leere Gehäuse mit der dahinter liegenden, glatten Wand. Das mag ihm die Idee gegeben haben, den Figurentabernakel zu isolieren und als selbständige Form für das Denkmal zu verwenden. Indem er den Freiraum für die Figur mit Stein ausfüllte, erhielt er die Fläche für die Inschrift und die Wappenschilder.

Der Vergleich von Denkmal und Figurentabernakel (vgl. Abb. 10 und 11) zeigt, dass sich Wocher streng an den Aufbau des gotischen Architekturelements gehalten hat. Im Detail nahm er Veränderungen vor, die eine unaufdringliche Bereicherung der schlichten Vorlage bedeuten. Die einfachen Säulen des Tabernakels werden zu Säulenbündeln, die inneren Säulen tragen den Spitzbogengiebel, die äusseren die Fialen. Auf die identischen Säulenpostamente folgen bei Wocher toskanische Basen und spiralengerillte Säulenmanschetten, während die Basen des Tabernakels nur einen Wulst haben. Die Basler Gotik kennt zwar spiralförmig kannelierte Basen für kleine Säulen[71], jedoch keine Säulenmanschetten.

Die einfachen Tellerkapitelle des Tabernakels umgibt Wocher mit Blättern. Skizzen zeigen, dass er zuerst Versuche mit einer Kapitellform machte, die einen starken Wulst aufweist[72]. Der Künstler kehrt jedoch zur einfachen Form der Vorlage zurück. Er verwendet nicht den klassischen Akanthus sondern einheimisches Eichenlaub und – als Allegorie auf den moralischen Sieg der Helden – Lorbeer. Die Giebelpartie verändert Wocher durch einen gestelzteren Spitzbogen, der das Wimpergfeld verkleinert. Die vier Eckfialen führt er über die Höhe der Wimpergkreuzblume

[70] Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. François Maurer.

[71] Z.B. Leonhardskirche und grosser Münsterkreuzgang.

[72] Skizzen zum St. Jakobsdenkmal von Marquard Wocher, KUKA, Skizzenbuch A 54, Inv. Bi.

hinaus. Die in ihren Proportionen mit dem Tabernakel übereinstimmende Hauptfiale stellt er auf einen niedrigeren Sockel und dreht sie in die Frontalität. Dadurch wird das Denkmal in der Frontalansicht schlanker.

Sehr viel Mühe hat Wocher auf das freischwebende Blendmasswerk der Spitzbogen verwendet. Von der einfachen, im Figurentabernakel vorgegebenen Grundform ausgehend, komponiert er selbständig mit Hilfe von Massstab und Zirkel komplizierte, phantasievolle Formen. Im definitiven Entwurf kehrt er wieder zu einfacheren, «gotischeren» Formen zurück. Für Vorder- und Rückseite des Denkmals sieht er identische Masswerkformen vor, für die Seiten jeweils veränderte. Auf den Hauptseiten wird das freischwebende Blendmasswerk von Löwenköpfen getragen, die Wocher schon im Entwurf für das steinerne Denkmal verwendete. Das verschiedene Masswerk zeigt, wie sorgfältig Wocher gotische Formen studiert hat. Er unterscheidet sich damit wesentlich von späteren Neugotikern, welche die gotischen Ornamente nur schematisch repetieren. Im spärlichen Rahmen, den das Denkmal bot, übernahm Wocher das spätgotische Spiel von Symmetrie im Grossen und Asymmetrie im Kleinen. An die Stelle der Skulptur tritt beim Denkmal auf der Vorderseite die in gotischen Lettern ausgeführte, vergoldete Inschrift: «Den bei St. Jakob im Jahre 1444 gefallenen Schweizern, die Bürger von Basel 1823.» Die Nebenseiten zeigen die Wappen der an der Schlacht beteiligten Orte, rechts Schwyz, Unterwalden und Zug, links Bern, Luzern und Uri, auf der Rückseite Glarus, Solothurn und Basel.

Der Figurentabernakel ist nach oben mit einer Kreuzblume abgeschlossen. Wocher übernimmt diese und setzt eine weitere, kleinere darüber. Den oberen Abschluss bildet ein schmiedeisernes Kreuz. Dieses gibt dem Denkmal einen betont religiösen Charakter, den die anderen Entwürfe nicht aufweisen.

Die Verbindung von Massigkeit mit zierlichen gotischen Formen, das Stilmerkmal der vorausgehenden Entwürfe, fehlt dem ausgeführten Denkmal ganz. Durch die getreue Übernahme des gotischen Figurentabernakels für die Gestalt des Denkmals wurde Massigkeit ausgeschlossen, es entsteht der Eindruck grösster Zierlichkeit trotz einer Höhe von fast 12 Metern.

Der abrupte Stilwechsel legt nahe, dass Wocher empfohlen wurde, ein Denkmal zu entwerfen, das sich direkt an ein gotisches Vorbild anlehne. Als «spiritus rector» dieser Neuorientierung kommt meines Erachtens nur Peter Vischer in Frage. Als Präsident der Künstlergesellschaft besass seine Entscheidung das nötige Gewicht, zudem konnte er sich auf die Autorität «einiger in der

architektonischen Wissenschaft ausgezeichneter Männer Deutschlands» berufen, die er um Rat angegangen hatte[73].

Im schon erwähnten, das Laupenschlachtdenkmal betreffenden Brief beklagt sich Wocher darüber, wie wenig Achtung in Basel einem Künstler gezollt werde: «Ungewohnt meines Ortes, wo man Gelehrte und Künstler, neben so vielen Besitzern von Millionen, immer in einer gewissen Demut zu erhalten weis, Lobeserhebungen einzuernten oder wenigstens auch nur einiger Achtung gewürdigt zu werden, wiederfährt mir nun Ihrerseits so vieles Lob über meine zwei gelieferten Zeichnungen.» Vielleicht spielt Wocher darauf an, dass es ihm nicht ermöglicht worden war, das St. Jakobsdenkmal frei, nach seinem eigenen Ermessen zu gestalten. Seine Äusserung ist umso erstaunlicher, als ihm von offizieller Seite sehr wohl Anerkennung zukam. Peter Vischer versäumte es nicht, in seiner Kostenabrechnung mit der Regierung zu erwähnen, «Herr Wocher» habe sich «durch seine rastlose und uneigennützige Tätigkeit in den Plänen, Berechnungen und der ganzen Errichtung unseres Monuments vorzüglich verdient gemacht»[74].

★

Anlass für die Suche nach einer Vorlage scheint der Wunsch gegeben zu haben, das Denkmal in möglichst korrekten gotischen Formen zu halten. Dass die Wahl Wochers auf einen gotischen Figurentabernakel fiel, ist nicht zufällig: Der bekannteste Typus eines einfachen architektonischen Denkmals ist der Obelisk. Seine markante Form wurde seit der Renaissance immer wieder gewählt[75]. Sogar die denkmalarme Schweiz besass zwischen 1783 und 1796 ein bekanntes Monument in dieser Form. Es stand auf der Altstaad-Insel bei Meggenhorn, Vierwaldstättersee, und hatte nationalen Charakter. Sein Erbauer, der Franzose Abbé G. Thomas-François Raynal (1713–1796), hatte die Schweiz zum politisch vernünftigsten Volk der Neuzeit erklärt[76] und widmete den Obelis-

[73] Vischer äussert dies u.a. im 3. Subscriptions-Aufruf.

[74] STAB Bau CC 64, Nr. 68, Brief vom 26. November 1824.

[75] Vgl. zum Obelisken als Denkmal Hofmann, Handbuch der Architektur, 4. Teil, 8. Halbband II, Stuttgart 1906, 313 ff., bes. 324 f.

[76] G. Thomas-François Raynal, Tableau de l'Europe pour servir de supplément à l'histoire philosophique et politique des Européens dans les deux Indes, Paris 1774.

ken ihrem Freiheitshelden Wilhelm Tell[77]. Entworfen wurde das Monument vom französischen Architekten Pierre Adrien Pâris (1745–1819). In zahlreichen Stichen dargestellt, blieb es auch nach seiner Zerstörung durch einen Blitzschlag bekannt.

Wocher hat die Form des Obelisken mehrfach verwendet. Nur noch fotographisch überliefert ist der Entwurf eines Obelisken, der sich auf St. Jakob bezieht[78] (vgl. Abb. 13). Das Originalblatt war rückseitig von unbestimmter Hand beschriftet: «Zeichnung zu einem Aufsatz mit Sinnbildern und Sprüchen für das Jahresfest der denkwürdigen Schlacht bei St. Jakob am 26. August 1444 im Halbzirkel des St. Jakobervereins aufzustellen, welches bei Nacht illuminiert werden kann[79]». Der Obelisk ist bis auf halbe Höhe von vier Säulen, die ein architravartiger Teil zusammenfasst, ummantelt. Das Monument ist geschmückt mit Blumenvasen, Girlanden und Symbolen von Sieg (Nike mit Fakeln), Stärke (Löwenkopf) und Eintracht (sich reichende Hände). Die Zeichnung ist von Wocher signiert, jedoch nicht datiert. Die Sinnsprüche: «Die Tat lebt fort, der Helden Ruhm bleibt ewig...» und «Da Demut weint und Hochmut lacht, da war der Schweizer Bund gemacht» auf der Vorderseite der Zeichnung stammen nicht von Wochers Hand. Vielleicht war der ca. 6 Meter hohe Obelisk für das Denkmal entworfen worden und fand erst später als Festdekoration Verwendung. Die Inschrift «Den Tapferen Helden geweiht» zeigt auf jeden Fall, dass der Obelisk ein Denkmal darstellen soll.

Den Obelisken verwendet Wocher auch für den Entwurf eines Brunnens[80]. Das Blatt zeigt, wie stark Wocher der klassizistischen Tradition verpflichtet ist. Diese setzt sich auch noch 1827, beim schon erwähnten Obelisken für das Laupenschlachtdenkmal durch.

Charakteristisch für den Obelisken ist hohes, spitzes Aufragen bei geringen Durchmesser. Diese Merkmale fand Wocher im Figurentabernakel wieder. Unter diesem Aspekt kann das St. Jakobsdenkmal als gotische Variante dem Denkmaltypus Obelisk zugeordnet werden.

[77] Vgl. zum Denkmal F. Ernst, Wilhelm Tell, Blätter aus seiner Ruhmesgeschichte, Zürich 1936, 69 ff.

[78] Fotografie im Besitz von Herrn H. Albert Steiger-Bay.

[79] Die Beschriftung ist bei M. Burckhardt in: Gedenkbuch 241 Anm. 4 angegeben. Die Zeichnung befand sich im Besitz von Bürgermeister Ehinger-Burckhardt, der der Basler Freimaurerloge angehörte. Heute ist sie verschollen.

[80] Originalzeichnung in STAB, Privatarchiv 593.

3. Die Gestaltung der Platzanlage

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, als die alten Stadtmauern entfernt wurden, befand sich das Denkmal ausserhalb der Stadt. Die topographischen Gegebenheiten waren sehr günstig. In geradem Verlauf führt die St. Jakobsstrasse direkt auf den kleinen Hügel zu, auf dem ehemals die Katharinenkapelle gestanden hatte. Vor dem Hügel gabelt sich die Strasse durch die Einmündung der Münchensteinerstrasse. Die Anhöhe zwischen den beiden Strassen ergab einen idealen Standort für das Denkmal. Die Hauptansicht war gegen die Stadt gerichtet. Wer Basel durch das Aeschentor verliess, kam direkt auf das schon von weitem sichtbare Monument zu. Eine Treppe in der Achse der St. Jakobsstrasse führte auf einen kleinen Platz. Durch ein ca. 3 Meter hohes schmiedeisernes Gitter wurde das Denkmal von den Beschauern getrennt. In der Strassenachse befand sich die verschliessbare Gittertüre. Diese Einfriedung hatte Wocher nochmals Gelegenheit geboten, sinnbildliche Motive zu zeigen: Rutenbündel mit Streitäxten dienten als Eck- und Türständer[81], spitzige Lanzen bildeten die Staketen des Gitters.

Die Bauarbeiten für das St. Jakobsdenkmal wurden am 26. Juni 1823 aufgenommen. Im gleichen Jahr begannen Maurermeister J. Heimlicher und Zimmermeister J. Stehlin nach den Plänen von J.G. Von der Mühll-Burckhardt mit der Errichtung des klassizistischen Sommerkasinos[82]. «Damit die möglichste Harmonie zwischen beiden Architekturen bezweckt werde», gelangte Peter Vischer an die Sommercasino-Gesellschaft, zu deren Mitglieder er selbst zählte[83]. Von den Bemühungen um ein Abstimmen der beiden Bauten aufeinander zeugen zwei Situationspläne[84]. Die Lage des Denkmals stand früher fest, weil sie durch die Ausrichtung auf die Achse der St. Jakobsstrasse bedingt war. Auffällig ist die genaue Übereinstimmung der Portikusbreite des Sommerkasinos mit den Massen des Gitters um das Denkmal. Auf dem ersten Situationsplan ist der Grundriss des Sommerkasinos drehbar befestigt. Plan sowie Fotografie (Abb. 12) zeigen, dass das Gelände zwischen Denkmal und Sommerkasino durch eine Hecke getrennt war, welche parallel zur hinteren Ansicht des Denkmals verlief. Theoretisch wäre es mög-

[81] Zum Rutenbündel vgl. U. Bischoff, Denkmäler der Befreiungskriege, 1977, 312 ff.

[82] P.-H. Boerlin, Das Basler Sommercasino, in: Basler Jahrbuch 1956, 162 ff.

[83] Ebd. 173 und 164.

[84] STAB Privatarchiv 593.

lich gewesen, die Front des Sommerkasinos dieser Linie anzupassen. Doch eine Anordnung, bei der das Sommerkasino auf die Achse der St. Jakobsstrasse gestellt worden wäre, hätte die beiden Bauten in eine ungünstige Konkurrenzbeziehung gebracht: Die Fassade des Sommerkasinos wäre in zwei Teile zerschnitten, das neugotische Denkmal rechts und links von ionischen Säulen flankiert worden.

Das Problem konnte nur durch eine Verschiebung der Achsen gelöst werden. Die Kasinogesellschaft entschloss sich, ihr Gebäude mit der Gartenseite genau nach Süden auszurichten. Dadurch verschob sich der Portikus auf der Nordseite, vom Denkmal aus gesehen, nach links. Durch die Schrägstellung des Sommerkasinos traten die ungleichen Architekturen in ein Spannungsverhältnis zueinander, das beiden Bauten genügend Raum zur eigenen Wirkung liess. Durch den Abbruch des Denkmals 1872 ist die Harmonie im Sinne des Historismus zerstört worden. Das neuerrichtete Denkmal ist heute durch dichten Baumbestand vom Sommerkasino getrennt, die beiden Bauten nehmen keinen Bezug mehr aufeinander.

4. Die künstlerische Orientierung am Ausland: Karl Friedrich Schinkel

Das Basler St. Jakobsdenkmal ist der früheste schweizerische Bau im neugotischen Stil. Wie es zur Rezeption der Neugotik kam, und warum sie sich zuerst an der Bauaufgabe Denkmal manifestiert, soll in diesem Kapitel erklärt werden[85].

Woher die Basler Künstlergesellschaft die Anregung für das Denkmal holte, drückt Peter Vischer deutlich in seinem dritten Subscriptionsaufruf aus:

«Inzwischen liessen wir es uns eifrigst angelegen sein, dem ehrenvollen Auftrage auf eine der gegenwärtigen Zeit und unserer gesegneten Vaterstadt angemessene Weise zu entsprechen, wobei wir nicht ermangelten, einige in der architektonischen Wissenschaft ausgezeichnete Männer Deutschlands zu Rat und Hilfe zu ziehen; zugleich bestrebten

[85] Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, allgemein auf die Entstehung der Neugotik, über die umfangreiche Literatur vorliegt, einzugehen. Die Untersuchung beschränkt sich deshalb auf die Gattung des neugotischen Denkmals. Als Auswahl zur Neugotik: J. Macaulay, The Gothik Revival 1745–1845, Glasgow 1975, und G. Germann, Gothic Revival, London 1972.

wir uns, genau zu erforschen, ob nicht auch hier, wie es in Preussen und anderwärts geschieht ein Denkmal aus gegossenem Eisen zu errichten wäre, und gelangten endlich zu der Überzeugung, dass solches geschehen könne, jedoch einen bedeutend grösseren Kostenaufwand erfordere[86].»

Die Hinwendung nach Deutschland war vor allem politisch bedingt. Der Sieg der Alliierten über Napoleon hatte auch die Schweiz von der Abhängigkeit von Frankreich befreit. In der Folge entstanden in Deutschland unzählige Denkmäler. Ulrich Bischoff hat diese in seiner umfassenden, 1977 erschienenen Dissertation behandelt[87]. Die Diskussion, auf welche Weise der errungene Sieg gewürdigt werden könnte, setzt unmittelbar nach dem Einzug der Alliierten in Paris, im März 1814, ein[88]. Viele Artikel in deutschen Zeitungen befassen sich mit dem Thema, und es ist anzunehmen, dass die Diskussion auch in Basel aufmerksam verfolgt wurde.

Napoleons Siegesdenkmäler in Paris machten auf die deutschen Berichterstatter grossen Eindruck[89]. Einerseits riefen sie Kritik gegenüber bombastischen Monumenten hervor, andererseits weckten sie den Wunsch, selbst ebenbürtige Denkmäler zu besitzen. Die ersten Vorschläge für ein deutsches Denkmal der Befreiungskriege sind dementsprechend vielfältig. Grundlegend war die Idee, ein gemeinsames deutsches Nationaldenkmal auf dem Schlachtfeld von Leipzig zu errichten[90]. Als folgenreich für das neugotische Denkmal erwies sich der Vorschlag von K. Sieveking. Er wollte 1814 als Befreiungskriegsdenkmal einen «Dom aller Teutschen» errichtet sehen, der in Anlehnung an das Strassburger Münster und den Kölner Dom «Symbol des wiedererwachten Vaterlandes» sein sollte[91]. Im gleichen Jahr setzten sich der bayrische Kronprinz Ludwig, der preussische Kronprinz Friedrich Wilhelm, der Kölner Geistliche Ferdinand Franz Wallraf, Ernst Moritz Arndt und Joseph Görres für die Vollendung des Kölner Domes als Denkmal der Befreiungskriege ein[92].

[86] STAB, Bau CC 64, Nr. 20, S. 3.
[87] U. Bischoff, Denkmäler der Befreiungskriege, Diss. Berlin 1977.
[88] Ebd. 47 f.
[89] Ebd. 47 f.
[90] Ebd. 50.
[91] Ebd. 50.
[92] G. Germann, Der Kölner Dom als Nationaldenkmal, in: Ausstellungskatalog Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Bd. 2, Köln 1980, 164.

Seit Goethes Aufsatz über das Strassburger Münster betrachtete man in Deutschland die Gotik als den eigenen, nationalen Baustil[93]. Die Erkenntnis, dass die Gotik französischen Ursprungs ist, setzte sich erst in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts durch[94].

Die Idee, den Kölner Dom als deutsches Nationaldenkmal zu vollenden, entsprang dem Bedürfnis nach Unverwechselbarkeit mit den französischen Nationalmonumenten. Das klassizistische Formenmaterial war zu sehr mit der Erinnerung an Napoleon verbunden. So sagt Klaus Lankheit über einen von Friedrich Weinbrenner vorgelegten Entwurf: «Es entbehrt nicht der Ironie des Schicksals: Weinbrenners Teutsches National-Denkmal zu Ehren des Sieges über die Grande Armée knüpft in seiner äusseren Gestalt eng an den acht Jahre zuvor entworfenen Ruhmestempel zu Ehren eben dieser Grande Armée an[95].» Mit der Erbauung eines gotischen Doms hätte man sich in zweifacher Hinsicht von der französischen Tradition lösen können. Nach damaliger Erkenntnis enthielt die gotische Bauweise keine französischen Elemente, sie war ein deutscher Baustil. Und ein gotischer Dom war kein protziges Monument, wie Napoleon es zurückgelassen hatte, sondern ein sakraler Versammlungsraum, der für kirchliche und nationale Feiern dienen konnte. Mit der Idee des Domes verbindet sich auch die Vorstellung, Gott zu danken, der den Sieg möglich gemacht hatte[96].

★

Seit 1810 stand Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) im Dienst des preussischen Königs, er war an der preussischen Baubehörde angestellt. 1815 wurde er Geheimer Oberbaurat des neugeschaffenen Staatsbauamts, die Leitung dieser Behörde wurde ihm 1830 übertragen[97]. König Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) beauftragte Schinkel mit Plänen für einen gotischen Dom als Denkmal der Befreiungskriege; der Dom sollte in Berlin erbaut werden. Wie Ulrich Bischoff sich ausdrückt, versuchte der Monarch damit, «sich an die Spitze einer Bewegung zu setzen und sie auf diese

[93] H. Keller, Goethes Hymnus auf das Strassburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert 1772–1972, in Sitzungsberichte Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl., 1974 Heft 4.

[94] G. Germann, Der Kölner Dom ... a.O. 162.

[95] K. Lankheit, Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800, Basel 1979, 20 Abb. 16, 17 und 14.

[96] G. Germann, Der Kölner Dom ... a.O. 164.

[97] Lexikon der Weltarchitektur, München 1966, s.v. Schinkel.

Weise zu kontrollieren und auf eine für ihn günstige Weise zu Ende zu bringen»[98]. Mit der Errichtung des Denkmals in Berlin wäre der Anschein erweckt worden, die Befreiungskriege seien vor allem ein preussisches Verdienst gewesen. Schinkels Entwurf war von so gigantischen Ausmassen, dass schon 1815 in einem Artikel des Rheinischen Merkur die Ausführbarkeit bezweifelt wurde[99].

Im Anschluss an den Wiener Kongress kamen die Rheinlande und damit Köln in preussischen Besitz. Nun wurde ein Ausbau des Kölner Domes zum Nationalheiligtum unter preussischem Patronat möglich. Die Bauarbeiten konnten jedoch nicht sofort aufgenommen werden. Die rechtliche Grundlage dazu gab erst ein Konkordat, das 1821 mit dem Vatikan abgeschlossen wurde[100]. Nach einer für das riesige Projekt raschen Bauzeit gelang dann 1880 die Vollendung des Werkes.

Friedrich Wilhelm III. wünschte aber trotzdem ein Monument in Berlin. Vorerst gab er 1816 den Auftrag, den Gefallenen auf den einzelnen Schlachtfeldern Denkmäler zu errichten. Diese sollten, wohl aus ökonomischen Erwägungen, alle nach derselben Form in der königlichen Eisengiesserei in Berlin hergestellt werden. Der von Schinkel vorgelegte Entwurf wurde ausgeführt[101] (vgl. Abb. 8).

Das Denkmal hat die Form eines gotisch ausstaffierten Obelisken. Schinkel selbst hat diese Bezeichnung verwendet: «Bei der geringen Ausdehnung der Monumente auf den verschiedenen Schlachtfeldern reicht die Form eines etwas verzierten Obelisken, an welchem auch hauptsächlich Raum für die Inschrift gefunden wurde, vollkommen hin, den Gedanken auszudrücken und zugleich dem Auge einen nicht unwürdigen Gegenstand zu zeigen . . .[102]» Es ist möglich, dass Schinkel Anregung für die Form aus einem englischen Musterbuch für Gartenarchitektur bezog, das einen gotisch dekorierten Obelisken zeigt[103]. Schinkel wählte für die Form keine direkte gotische Vorlage, sondern den als einfaches Denkmal beliebten Obelisken, den er mit gotischen Ornamenten

[98] U. Bischoff a.O. 57.

[99] Ebd.

[100] G. Germann, Der Kölner Dom . . . a.O. 164.

[101] Vgl. H. Kania u. H. H. Möller, Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk: Mark Brandenburg, Berlin 1960, 86 f.

[102] Zit. nach A. Freiherr von Wolzogen, Aus Schinkels Nachlass 1, Berlin 1862, 166.

[103] P. Decker, Gothic Architecture, London 1759, rep. 1968, Tafel 8.

verzierte. Der Obelisk steht auf einem hochrechteckigen Würfel, dessen vier Kanten fialenbekrönte Türmchen begleiten. Über der Inschrift, zwischen den Türmchen, sitzt ein Spitzbogen, der von einem masswerkgefüllten Giebel überdacht wird. Der darüber aufragende Obelisk ist mit Krabben besetzt, ein Eisernes Kreuz bildet den Abschluss. Das Kreuz hat die Form des von Schinkel für die Befreiungskriege entworfenen Ordens[104].

Wieviele solcher Denkmäler aufgestellt wurden, ist ungewiss. In einer ersten Lieferung verliessen vier Exemplare die Königliche Eisengiesserei. Die Denkmäler von Dennewitz und Grossbeeren stehen heute noch an ihrem ursprünglichen Ort[105].

Es besteht die Möglichkeit, dass Wocher diese Denkmäler gekannt hat, da sie im Magazin von Abbildungen der Gusswaren aus der Königlichen Eisengiesserei zu Berlin von 1819 aufgenommen sind. Das Werkmaterial Gusseisen und der neugotische Stil legen einen Einfluss auf Wochers Entwürfe nahe.

Neben diesen bescheidenen deutschen Denkmälern hat unzweifelhaft das berühmte Berliner Kreuzbergdenkmal (Abb. 9), ebenfalls von Karl Friedrich Schinkel entworfen, seinen Einfluss auf Basel ausgeübt. Es wurde von Friedrich Wilhelm III. als Muttermonument der auf den Schlachtfeldern verstreuten Denkmäler, ebenfalls aus Gusseisen, errichtet. Nach eigenen Aussagen entwarf Schinkel «ein turmartiges Gebäude, nach den Verhältnissen derer, die in den Details am Dom zu Köln gefunden werden»[106].

Die pompöse Grundsteinlegung von 1818 sorgte dafür, dass das Denkmal lange vor seiner Einweihung, am 30. März 1822, bekannt wurde. Als Andenken an die Feierlichkeit bei der Grundsteinlegung wurde eine Lithographie verteilt, auf der es abgebildet war. Zusätzlich wurde eine Gedenkmedaille mit der Büste der beiden Monarchen auf der Vorder- und dem Denkmal auf der Rückseite geprägt. In den Zeitschriften wurde über die Grundsteinlegung ausführlich Bericht erstattet[107].

Marquard Wochers früheste Pläne für ein gusseisernes, neugotisches St. Jakobsdenkmal datieren von 1819. Es kann deshalb mit Sicherheit gefolgert werden, dass sich Peter Vischer-Passavant im 3. Subscriptions-Aufruf direkt auf Schinkels Befreiungskriegsdenkmäler bezieht.

[104] U. Bischoff, a.O. 67 ff.

[105] Ebd. 57.

[106] Zit. nach P. Bloch, Das Kreuzbergdenkmal und patriotische Kunst, in: Jahrbuch preussischer Kulturbesitz 1973, 142.

[107] U. Bischoff a.O. 78 f.

Schinkel hat mit den Denkmälern für die Befreiungskriege einen neuen Denkmaltypus geprägt, indem er den gotischen Baustil auf Denkmäler übertrug, wie es der preussische König gewünscht hatte. Wie weit die ideologische Bedeutung des gotischen Stils im Bewusstsein der Basler vorhanden war, lässt sich schwer bestimmen. Peter Vischers Begründung der Stilwahl, die Gotik sei der Stil der Väter gewesen, ist unverfänglich.

Der Vergleich der Denkmäler der Befreiungskriege mit den Entwürfen zum St. Jakobsdenkmal zeigt, dass Wocher von Schinkel die Idee des neugotischen Schlachtdenkmals aus Gusseisen übernommen hat. Die Übereinstimmung der Monumente ist jedoch nicht so gross, dass von einer Imitation gesprochen werden könnte. Wocher hat sich selbständig mit der Gotik auseinandergesetzt und ist zu eigenen Formulierungen gekommen.

Eine Vorstellung von Literatur, Abbildungswerken und Kenntnis der Gotik im deutschen Sprachraum jener Zeit vermittelt das 1820 in Leipzig erschienene Buch «Von altdeutscher Baukunst» von Christian Ludwig Stieglitz. Ein Tafelband mit 34 von Stieglitz selbst gezeichneten Kupferstichen begleitet das Werk. Die sehr schematischen Zeichnungen von gotischen Bauwerken konnten zu einem Studium von Detailformen keine Hilfe bieten. Stieglitz erwähnt aber, neben vielen kleineren, das wohl wichtigste Abbildungswerk jener Zeit, die «Denkmäler der deutschen Baukunst» von Georg Moller (1784–1852). Der erste Band dieses Werkes erschien in Lieferungen von 1815–1821. Obwohl von Moller keineswegs so gedacht, wurden die äusserst exakten, sauber gestochenen Kupfertafeln zu unentbehrlichen Musterbüchern für Neugotiker[108].

Es ist möglich, dass Wocher Mollers Kupferstiche kannte und von diesen beeinflusst wurde, es liess sich jedoch nicht feststellen, dass er aus ihnen abgezeichnet hat. Dies scheint jedoch bei einer anderen Publikation der Fall gewesen zu sein. Die Königliche Eisengiesserei in Berlin stellte ihre Erzeugnisse seit 1815 im «Magazin von Abbildungen der Gusswaren» vor. Auf einer Skizze von Wocher befindet sich neben anderen Details ein Denkmalsentwurf, der erstaunliche Ähnlichkeit mit dem Luisen-Denkmal von Schinkel zeigt[109], das im Magazin abgebildet ist.

[108] Moller war Architekt und als solcher überzeugter Klassizist. Er publizierte mittelalterliche Bauten aus archäologisch-denkmalpflegerischem Interesse. Vgl. B. Sack, Georg Moller, Leben und Wirken, Diss. München 1908.

[109] Abbildung aus dem Magazin für Gusswaren, 1819 Berlin in: H. Kania u. H.H. Möller a.O. 78, Abb. 83.

Wie weit Schinkel direkt auf Wocher gewirkt hat, bleibt ungewiss. Die Parallelen in den Arbeiten beider Künstler lassen jedoch darauf schliessen, dass Wocher mindestens einige Abbildungen von Schinkels Arbeiten kannte.

5. Gusseisen als künstlerisches Werkmaterial

Eisenguss wurde als technisches Verfahren zur Verarbeitung von Roheisen schon im Spätmittelalter angewendet. Kanonen, Kugeln, Küchengeräte und Kirchenglocken wurden aus Gusseisen hergestellt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde in England die Technik des Eisengiessens wesentlich verbessert. Die Erfindung der Dampfmaschine, die Entwicklung neuer Öfen und grösserer Gebläse sowie die Verwendung von Steinkohle und Koks anstatt von Holzkohle ermöglichten ein Giessen bei höchsten Temperaturen. Dies erlaubte einen viel feineren Guss, und es ergaben sich neue Verwendungsmöglichkeiten im technischen wie im künstlerischen Bereich[110].

1753 hatte Friedrich der Grosse (1712–1786) in Schlesien (Malapane) die erste preussische Eisenhütte eröffnet, um sich von ausländischen Waffenimporten unabhängig zu machen. Sein Neffe Friedrich Wilhelm II. (1744–1797) richtet 1796 eine grosse Eisengiesserei mit modernen englischen Öfen in Gleiwitz ein. Hier wurden neben militärischen und technischen Produkten in grosser Masse «Kunstgüsse» hergestellt. Unter Kunstgüssen verstand man Reliefporträts, Büsten, Statuetten und Geräte wie Briefbeschwerer, Kerzenständer, Räuchergefässe und Schmuckstücke[111].1804 gründete Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) nach dem Vorbild von Gleiwitz die Königliche Eisengiesserei von Berlin. Aus dieser Fabrik gingen die künstlerisch wertvollsten Gusserzeugnisse hervor[112]. Dank der Förderung durch den Monarchen zeichneten die besten Künstler Berlins, allen voran Karl Friedrich Schinkel, dann aber auch Johann Gottfried von Schadow (1764–1850), Christian Daniel Rauch (1777–1857) und Christian Friedrich Tieck (1776–1851) Modelle für die Gussformen.

Während den Befreiungskriegen wurde Gusseisen zu einem patriotischen Material. Zur Rüstung gegen Frankreich waren die

[110] Zum Gussverfahren s. Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte 4, 1130 ff.

[111] E. Hintze, Gleiwitzer Kunstguss, Breslau 1928.

[112] H. Schmitz, Berliner Eisenkunstguss, München 1917.

deutschen Staaten auf die Hilfe der Bevölkerung angewiesen. Als Ersatz für gestifteten Goldschmuck erhielten die Spender gusseiserne Broschen und Ringe mit der Inschrift «Gold gab ich für Eisen»[113]. Eisenschmuck ehrte seinen Träger mehr als goldener, er diente als Ausweis seiner Opferbereitschaft für das Vaterland. Für besondere Verdienste in den Befreiungskriegen stiftete Friedrich Wilhelm III. das «Eiserne Kreuz». Die königliche Giesserei stellte den Orden nach Schinkels Entwurf aus Gusseisen her[114]. Allein an Schinkels Kreuzbergdenkmal ist der Orden vierzehnmal angebracht. Er wurde, erstmals in Deutschland, ungeachtet des militärischen Ranges nur dem Verdienst nach verliehen. Damit symbolisierte das Eisen für die Bevölkerung die demokratische Gesinnung des preussischen Königs und die – wenn auch vergebliche – Hoffnung auf eine entsprechende Verfassung.

Wie für den gotischen Stil lässt sich auch für das Gusseisen schwer bestimmen, wieweit die ideologische Bedeutung im Bewusstsein der Basler lebte. Peter Vischer nennt es unvergänglich, dem Nationalruhm angemessen und dem Zeitalter entsprechend. Dies deutet darauf hin, dass er es als Symbol der Aufopferungsbereitschaft für das Vaterland kannte und auf die Schweiz übertragen wollte.

Um das Denkmal in Gusseisen herstellen zu lassen, hatte sich die Künstlergesellschaft mit der Eisengiesserei Paravicini in Lützel in Verbindung gesetzt. Ob die Firma Erfahrung im Herstellen von Kunstgüssen besass, ist nicht bekannt[115]. Es gibt bisher noch keine Untersuchungen über die schweizerische Kunstgussproduktion des 19. Jahrhunderts. Die wenigen Hinweise in den «Beiträgen zur Geschichte der schweizerischen Eisengiessereien» deuten darauf hin, dass in der Schweiz erst nach 1840 eine Tradition im Kunstgiessen bestand[116].

Die Eisengiesserei Paravicini scheint jedoch in der Lage gewesen zu sein, den Auftrag auszuführen. Die Kostenberechnung bezieht sich auf das Lützeler Werk. Sie zeigt den Herstellungsvorgang und

[113] Vgl. Abb. 47 und 48 im Ausstellungskatalog Der Kölner Dom, 1980, S. 75.

[114] U. Bischoff a.O. 69.

[115] E. A. Meyer, Basler Erzgräber, Bergwerksbesitzer und Eisenhändler, 143. Neujahrsblatt GGG, Basel 1965, 79 ff.

[116] Beiträge zur Geschichte der schweizerischen Eisengiessereien, Schaffhausen 1960, S. 100, 102, 173 und 179; G. Germann, Baukultur im alten Basel 1770–1920, Vorabdruck in: Unsere Kunstdenkmäler 28, 1977, 155 ff., Kapitel über Strassenmobiliar, und H. Fehlmann, Die schweizerische Eisenerzeugung, ihre Geschichte und wirtschaftliche Bedeutung, Bern 1932, in: Beiträge zur Geologie der Schweiz, Geotechnische Serie, 13. Lieferung, 3. Band, 1962, 153 ff.

die Verteilung der Kosten. 640 Franken wurden für das Holzmodell in Originalgrösse berechnet, 9600 Franken für 400 Zentner Gusseisen und 640 Franken für die Schlosserarbeit beim Zusammensetzen der einzelnen Teile. Die Gesamtsumme für das Monument belief sich auf 10 880 Franken (ohne Transport, Aufstellung usw.). Den Löwenanteil der Kosten forderte das Gusseisen. Für das ausgeführte Denkmal in Stein verlangten die Architekten Achilles Huber und Abraham Stähelin ein Honorar von 5200 Franken. Der Vergleich zeigt, dass das Gusseisen fast doppelt so teuer war wie der bearbeitete Stein. Dagegen scheinen die preussischen Giessereien sehr viel günstiger gearbeitet zu haben, vor allem die grosse Zahl der gusseisernen Grabmonumente deutet darauf hin.

6. Die Bedeutung des Denkmals für die Neugotik in der Schweiz und ein Vergleich mit dem Löwendenkmal in Luzern

In seinem Buch «Neugotik und Neuromanik in der Schweiz» hat sich André Meyer mit den Anfängen des historisierenden Bauens in unserem Land auseinandergesetzt[117]. Als frühe Beispiele neugotischer Architektur nennt er die Turmaufbauten des Grossmünsters in Zürich, 1781–1787 durch Johann Caspar Voegeli (1754–1784)[118] und das Projekt Niklaus Sprünglis (1725–1802) für den Aufbau des Berner Münsterturms von 1796[119]. In beiden Fällen handelt es sich weniger um Neugotik als vielmehr um sogenannte Nachgotik. Aus denkmalpflegerischen Erwägungen sollte der ursprüngliche Stil der Gebäude nicht verändert werden. Viele mittelalterliche Bauten wurden in späteren Jahrhunderten gotisch vollendet, um die Einheit zu wahren[120].

Als ersten neugotischen Bau der Schweiz nennt Meyer das Haus der Basler Lesegesellschaft, Münsterplatz 8, 1831/32 von Achilles Huber erbaut. Er schreibt damit diesem Architekten das Verdienst zu, die Neugotik in der Schweiz bekannt gemacht zu haben[121]. Dem muss widersprochen werden, weil in Basel schon vor der Lesegesellschaft zweimal neugotisch gebaut wurde. In beiden Fäl-

[117] A. Meyer, Neugotik und Neuromantik in der Schweiz, Die Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts, Zürich 1973, 11 ff.

[118] Ebd. 17 f.

[119] Ebd. 22 f.

[120] G. Germann, Gothic Revival, London 1972, 17 ff., und J. Macaulay, The Gothic Revival, London 1975, 31 ff.

[121] A. Meyer a.O. 30.

len war Achilles Huber beteiligt, er war jedoch nicht der ideenspendende Entwerfer.

Der erste erfassbare neugotische Bau in Basel ist das St. Jakobsdenkmal. Seine Planung setzt 1819 ein, 1824 wird es eingeweiht. Es steht damit am Anfang einer Reihe neugotischer Bauten Basels und wirkte bahnbrechend für die Rezeption dieses Stils. Achilles Huber hat gemeinsam mit Abraham Staehelin das Denkmal nach originalgrossen Plänen Marquardt Wochers ausgeführt, an der Planung war er nicht beteiligt.

Die zweite neugotisch gelöste Bauaufgabe ist die Umgestaltung des Grossratssaales des Basler Rathauses von 1824/25[122]. Anlass gab die schlechte Akustik des Saales. Die baulichen Veränderungen zogen eine Neugestaltung der Westfassade des hinteren Rathauses mit seiner Aussentreppe nach sich. Die Regierung setzte eine Umbaukommission ein, deren Vorsitz Hans Georg Stehlin (1760–1832) innehatte. Johann Friedrich Huber (1767–1832) war als Deputat für Baslerisches Bauwesen Mitglied der Kommission. Er besass als Vertrauensperson der Regierung die nötigen Vollmachten, um den Umbau nach seinem künstlerischen Empfinden zu lenken[123]. Die Bauausführung wurde wieder Achilles Huber, nun mit Johann Jacob Stehlin zusammen, übertragen[124]. Sowohl für die Fassadengestaltung wie für die Ausstattung des Saales wurde Marquard Wocher beigezogen. François Maurer schreibt dies der Initiative Johann Friedrich Hubers zu, der, ebenfalls ein Mitglied der Künstlergesellschaft, um die lange künstlerische Auseinandersetzung Wochers mit dem neugotischen St. Jakobsdenkmal wusste[125]. Durch das St. Jakobsdenkmal war Wocher zum Experten für Neugotik geworden.

Johann Friedrich Huber wird verschiedentlich auch als Initiator des St. Jakobsdenkmals genannt[126]. Die Quellen zur Baugeschichte geben diese Rolle Peter Vischer-Passavant, Hubers Name tritt nur einmal in Erscheinung. Neben anderen Vertretern der Künstlergesellschaft ist er als Deputat auf der Zinnplatte, die bei der Grundsteinlegung des Denkmals eingemauert wurde, erwähnt.

Ein grosser Teil von Wochers Zeichnungen zum St. Jakobsdenkmal und zum Umbau des Rathauses gelangten in den Besitz des

[122] F. Maurer, Der Basler Grossratsaal des frühen 19. Jahrhunderts, in: BZGA 73, 1973, 129 ff.

[123] Ebd. 154.

[124] Ebd. 133.

[125] Ebd. 138 f. u. 146 f.

[126] Ebd., 129 f. und C. Brun, Schweizerisches Künstler-Lexikon 2, Frauenfeld 1908, 95.

Architekten Christoph Riggenbach (1810–1863)[127], der sich viel mit gotischer Architektur auseinandergesetzt hat. Unter anderem war er beteiligt an der Umgestaltung des Münster-Innern von 1852/57; er erbaute nach Plänen von Ferdinand Stadler zwischen 1856 und 1864 die Elisabethenkirche. Dass sich in seinem Nachlass so viele und vor allem neugotische Zeichnungen Wochers befinden, darf als Zeichen dafür verstanden werden, wie sehr Riggenbach Wochers Arbeiten geschätzt hat, und welchen Einfluss sie auf ihn hatten.

★

Die künstlerischen Impulse für das St. Jakobsdenkmal sind von Schinkels Befreiungskriegsdenkmälern ausgegangen. Das ehrgeizige Projekt der Basler Künstlergesellschaft hätte sich jedoch im konservativen Basel wohl kaum realisieren lassen, wenn nicht eine andere Schweizer Stadt in beispielhafter Weise den Weg für Heldenmonumente geebnet hätte.

Am 11. Mai 1819 wurde in Luzern nach dem Vorbild von Zürich, Bern und Basel eine Kunstgesellschaft gegründet. Sie ging hervor aus einer älteren Organisation, der plastischen Sektion der «Grossen Gesellschaft aus Freunden der Wissenschaft und Künste», die 1817 gegründet woren war[128]. Präsident der neuen wie der alten Vereinigung war Oberst Karl Pfyffer von Altishofen (1771–1835). Pfyffer war seit 1787 Leutnant im Regiment d'Affry der Schweizergarde des französischen Königs gewesen. Als am 10. August 1792 im Tuileriensturm die gesamte Schweizergarde fiel, befand sich Pfyffer auf Urlaub in Luzern. Mit seinen Kameraden verlor er auch seinen Onkel Karl von Bachmann, der in Paris auf dem Schafott hingerichtet wurde. Unter den Eindruck des Verlustes beschloss Pfyffer, seinen gefallenen Kameraden ein Denkmal zu setzen.

Als Royalist kämpfte Pfyffer 1793–1798 für Sardinien und dann für kurze Zeit in österreichischen Diensten gegen das revolutionäre Frankreich. 1801 kehrte er nach Luzern zurück. Nach seiner persönlichen Rehabilitierung begann er 1802 als kantonaler Oberst im eidgenössischen Kriegsrat eine politische Laufbahn. 1805 erwarb er Land an der unteren Zürichstrasse mit der Absicht, dort das Denkmal zu errichten. Von verschiedenen Künstlern liess

[127] STAB Planarchiv, Privatarchiv 319: Nachlass Christoph Riggenbach, und KUKA ZUU, Inv. Nr. 1961, ex. Slg. Chr. Riggenbach.

[128] L. Marfurt-Elmiger, Die Luzerner Kunstgesellschaft 1819–1933, in: Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte 4, Luzern 1978, 22 ff.

er sich Entwürfe vorlegen, die sich an antiken Löwenmonumenten orientierten[129].

Bis zum Zusammenbruch der napoleonischen Herrschaft musste das Denkmal Pfyffers Privatsache bleiben. Erst in der Restauration war es möglich, das Monument zu einem Projekt von nationalem Interesse werden zu lassen. Am 7. August 1817 beschloss die Tagsatzung in Bern, die gefallenen Schweizergardisten anzuerkennen und in aller Form zu ehren[130]. Nun konnte Pfyffer mit einer öffentlichen Subscriptions-Einladung an alle Sympathisanten der Gefallenen herantreten. Mit einem Ertrag von 28 000 Schweizer Franken wurde die Subscriptions-Einladung ein voller Erfolg. Die grossangelegten Denkmalspläne Pfyffers führten jedoch vor allem in liberalen Kreisen zu heftiger Kritik. In der Presse konnte man lesen: «Die Schweizer haben in Paris nichts anderes getan als ihre Pflicht. Wenn solchen, die für das Vaterland gestorben sind, noch kein Denkmal errichtet worden ist, wie z.B. einem Winkelried, den Helden von St. Jakob u.a., so braucht man Söldnern, die in der Fremde und für fremde Sache gefallen sind, auch keine solche Auszeichnung zu Teil werden lassen[131].» Solche Stimmen gegen das Luzerner Denkmal setzten sich indirekt für das der Basler ein. Auch an der Form des Monuments wurde Kritik geübt. So schrieb der Maler Johann Heinrich Füssli (1741–1825) an Pfyffer: «Ich muss Ihnen sagen, dass Ihr Plan im allgemeinen hier keinen Beifall findet; man schätzt hier keine langweiligen Monumente, am wenigsten einen Löwen. Viel lieber sähe man eine Kapelle oder irgendein schlichtes Monument an einem besser gewählten Ort . . .[132].» Ebenso ablehnend verhielt sich die Zürcher Künstlergesellschaft, die «etwas ächt Schweizerisches ohne Prunk» verlangte, das keine Anklänge an «monarchisch Grosses» enthalte[133].

Oberst Pfyffer liess sich durch diese Stimmen nicht von seinem Projekt abbringen. Dem Wunsch nach einer Kapelle entsprach er, durch Louis Pfyffer von Wyher (1783–1845) liess er auf dem Denkmalsgelände eine schlichte klassizistische Kapelle errichten. Im übrigen gelangte er immer mehr zur Überzeugung, dass nur ein ganz grosser Künstler fähig wäre, dem Löwen eine dem Ereig-

[129] P. Felder, Das Löwendenkmal von Luzern, in: Luzern im Wandel der Zeiten 31, Luzern 1961, 20 ff.

[130] L. Marfurt-Elmiger a.O. 46.

[131] Ebd. 13.

[132] Ebd. 14.

[133] Ebd.

nis entsprechende grossartige Gestalt zu geben. Durch den Luzerner Schultheiss Vinzenz Rüttimann gelang es 1818, den in Rom weilenden Bildhauer Berthel Thorwaldsen (1768/70–1844) für das Projekt zu gewinnen. Im Sommer 1819 kam der berühmte Mann persönlich nach Luzern, um die Felswand, in die der Löwe gehauen werden sollte, zu besichtigen. Bald darauf schickte Thorwaldsen das zur Ausführung bestimmte Modell nach Luzern. Der Solothurner Künstler Urs Pankraz Eggenschwiler (1756–1821) erhielt den Auftrag, den Löwen nach dem Modell Thorwaldsens in die Felswand zu hauen. Da Eggenschwiler wenige Wochen nach der Arbeitsaufnahme vom Gerüst stürzte und kurz darauf an den erlittenen Verletzungen starb, führte der Konstanzer Bildhauer Lukas Ahorn (1789–1856) die Arbeiten weiter. 1821, am Jahrestag des Tuileriensturms, konnte das Denkmal feierlich eingeweiht werden.

Lisbeth Marfurt-Elmiger hat die Bedeutung des Löwendenkmals für die Kunstgesellschaft Luzern untersucht[134]. Die Denkmalspläne bestanden schon lange vor der Gründung des Vereins. Karl Pfyffer von Altishofen sah in der Grossen Gesellschaft ein Podium für ihre Verwirklichung. Doch die Kritik am Projekt löste innerhalb der plastischen Sektion eine ernste Krise aus. Es kam zur Auflösung der für das Denkmal eingesetzten Kommission und zum Austritt von Mitgliedern. Durch die Umwandlung der plastischen Sektion in die Kunstgesellschaft wurden die Mitglieder ausgeschlossen, welche dem Projekt gegenüber negativ eingestellt waren. Die Mitarbeit der Kunstgesellschaft an dem Denkmal war rein organisatorischer Natur, die künstlerischen Entscheidungen traf Pfyffer allein. Nach der Einweihung überliess Pfyffer die Kunstgesellschaft ihrem Schicksal, er griff nicht mehr in das Vereinsleben ein, obwohl er bis 1835 Präsident blieb.

Welche Bedeutung das St. Jakobsdenkmal für die Basler Künstlergesellschaft hatte, ist schwer zu beurteilen, da die Akten über die frühe Zeit der Gesellschaft verloren gegangen sind. Die grosse Achtung, die Peter Vischer-Passavant als Förderer der Gesellschaft über seinen Tod hinaus genoss, lässt darauf schliessen, dass das Denkmal als zentrale gemeinsame Aufgabe betrachtet und bewältigt wurde.

Der verwundete, auf seinen Waffen ausruhende Luzerner Löwe war für die liberalen Schweizer ein Symbol der restaurierten alten Machtverhältnisse. Deutlich spricht der Versuch junger Luzerner

[134] Ebd. 50–56.

Radikaler, dem Denkmal am Tag seiner Einweihung mit Hammer und Meissel zu Leibe zu rücken[135].

Lisbeth Marfurt hat die Frage aufgeworfen, ob das Luzerner Löwendenkmal ein Nationaldenkmal sei. Sie glaubt dies von den Absichten des Initianten her bejahen zu können. Pfyffer selbst sagte darüber: «Und so prangt es nun, über mannigfache Hindernisse siegend, dieses Nationaldenkmal, auf Schweizerboden errichtet (für) jene, die in fremden Landen fielen, aber mit dem nämlichen Mute auch dem Vaterlande ihre Leichen zum Walle aufgeworfen haben würden, wenn es damals desselben bedurft hätte. Denn wenn je ein uneigennütziges Opfer war, so ist es das ihre[136].» Die Aussage entbehrt nicht einer gewissen Ironie, denn gerade in der Napoleonischen Zeit hatte sich gezeigt, wie uneinig und machtlos die Schweiz gegenüber fremden Ansprüchen war.

In Basel bestreitet die Kritik den allgemeinen nationalen Charakter des Denkmals nicht. Was sie bemängelt, ist die nationale Uneinigkeit der Schweizer. Der Grossrat Emanuel Burckhardt-Sarasin (1776–1844) hat sich dazu folgendermassen geäussert:

«Zur Weihe des Denkmals bei St. Jakob wurde vom Stadtrat auf den heutigen Tag ein grosses Fest angeordnet, im Kantonsrat waren die Ansichten hierüber geteilt, die Majora entschied, dass der Kantonsrat nicht in corpore, wie dies gewünscht wurde, dabei erscheinen solle, so dass sich beide Consulti und mehr als die Hälfte der Ratsherren nicht dabei eingefunden. Für meine Person muss ich gestehen, dass ich es ebenfalls etwas lächerlich finde, dass wir uns einbilden sollten, jetzt auf einmal Helden gewesen zu sein, während die Erfahrung sattsam gezeigt hat, dass in Tagen der Gefahr nirgends Einigkeit in der Schweiz vorherrscht, man sich also um zu glänzen mit dem Ruhm der Väter, die vor bald 400 Jahren gelebt haben, bedecken muss[137].»

Gerade diese Schwäche aber sollte durch die Wirkung des Denkmals beseitigt werden. Die Funktion des Denkmals bestand nach Peter Vischer darin,

«in unsern Tagen, wo über die Ausrüstung unseres Bundesheeres so vieles verhandelt wird, wo man so oft in Versuchung gerät, die Verteidigungsmittel nicht im vaterländischen Sinne des Schweizers, nicht in der – Gott sei Dank! noch sehr grossen moralischen Kraft des Volkes zu suchen, die durch Erinnerung an die Vorzeit noch ausserordentlich

[135] Ebd. 55.
[136] ebd. 65.
[137] Universitätsbibliothek Basel, Handschriftenabteilung, Ratsherrenkasten, Supplement zum Burckhardtschen Stammbaum 2. Band, 21v–22r.

erhöht werden kann, sondern die Wirksamkeit der Streitkräfte nach der Zahl der Flinten und Kanonen zu schätzen, vergessend der alten Zeit und der grossen Tage bei Neueneck, Schindellegi, Stanz, im Jahre 1798. – Da tut es wohl Not, durch ein würdiges Denkmal auf einer dem Vaterlandsfreunde heiligen Stätte die Kleinmütigkeit zu beschämen, und ihr zu Gemüte zu führen: *was eine kleine Zahl wackerer Schweizer vermag, wenn sie das Höchste will, und das Niedrige, das Kapitulieren mit der Übermacht verschmäht*[138].»

Von der Intention her kann das erste St. Jakobsdenkmal mit sehr viel mehr Berechtigung ein Nationaldenkmal genannt werden als das Luzerner Löwendenkmal.

Wirkungsgeschichtlich ereilt beide Monumente dasselbe Schicksal: In der Diskussion um nationale Denkmäler, die den Schweizerischen Kunstverein seit 1830 beschäftigt, spielen sie keine Rolle. Für das Löwendenkmal ist das verständlich, die restaurativen Grundtendenzen in Form wie in Inhalt konnten es nicht zu einem Vorbild für ein Nationaldenkmal werden lassen. Im Falle des St. Jakobsdenkmals liegen die Dinge anders, denn es erfüllt in erstaunlicher Weise die Anforderungen, die nach 1830 an ein Nationaldenkmal gestellt wurden. In seiner Einladung zur Mitwirkung für die Errichtung von Nationaldenkmälern in Werken der bildenen Künste, Zürich 1830, fordert der schweizerische Kunstverein, dass durch die Wahl von «Gegenständen aus der klassischen Geschichte des Vaterlandes» und «durch Erinnerung an die grossen Taten der Vorfahren» der eidgenössische Sinn gestärkt und erhoben werden solle[139]. Genau dieses Ziel wurde mit dem St. Jakobsdenkmal verfolgt. Doch die eigentliche Diskussion über die Errichtung von schweizerischen Nationaldenkmälern setzt erst nach der Gründung des Bundesstaates (1848) ein[140]. Zu diesem Zeitpunkt haben Projekte, die ein Nationaldenkmal darstellen könnten, sehr viel grössere Dimensionen als das bescheidene neugotische Monument Wochers angenommen.

Ein weiterer Grund für die Missachtung des St. Jakobsdenkmals als schweizerisches Nationaldenkmal liegt im Verhalten der Basler Regierung. Die zaghafte Anfrage der Künstlergesellschaft, ob nicht Delegationen der acht an der Schlacht beteiligten Orte zur Einweihungsfeier eingeladen werden sollten, fand kein Gehör. Die Regierung wünschte, dass die Feierlichkeit in einem bescheidenen,

[138] STAB Bau CC 64, Nr. 20, S. 9.

[139] L. Marfurt-Elmiger, a.O. 59.

[140] W. Bucher, Zum Projekt des Nationaldenkmals in Schwyz, Liz. Arbeit, Basel 1977, 20.

lokalen Rahmen vor sich gehen solle[141]. Neben einer Abordnung der Regierung nahmen nur Delegationen der Landschaft, aus Liestal und Waldenburg, an der Einweihung teil. Die konservative Basler Regierung verhinderte damit bewusst, dass das Denkmal eine gesamtschweizerische Wirkung erhielt. In der Restauration, als jeder Kanton versuchte, die alten vorrevolutionären Machtverhältnisse wieder herzustellen, lag es nicht in ihrem Interesse, ein gesamtschweizerisches Nationalbewusstsein zu fördern.

Nicht zuletzt hat der rasche Verfall die Wirkung des Denkmals beschränkt. 1844 wurde in Basel ein grosses Fest gefeiert: der 400. Jahrestag der Schlacht war mit dem jährlichen eidgenössischen Freischiessen zusammengelegt worden. Zum Fest erschien ein kleiner Stadtführer[142]. Im geschichtlichen Teil wurde natürlich die Schlacht von St. Jakob gewürdigt. Ironisch ist im Führer vermerkt: «380 Jahre später hat Basel durch ein Denkmal bei St. Jakob bewiesen, dass es die Helden seiner Geschichte nicht vergessen hat, aber eine weit schönere und festere Säule möge die jetzt gefeierte vierte Säkularfeier in den Herzen der in diesen Tagen hier vereinigten Eidgenossen setzen[143].» Der Besuch des Denkmals wird im Führer nicht als absolut notwendig erachtet[144]. Trotzdem war das Denkmal eine der Sehenswürdigkeiten von Basel, davon zeugen viele Stiche und Johann Friedrich Mählys (1805–1848) Vogelschauplan der Stadt von 1847. Er bildete das Denkmal in der Randverzierung des Plans ab[145]. Dort steht es stolz in der Reihe der wichtigen Bauten Basels.

Als 1860 eine Regierungskommission den Wettbewerb für ein neues St. Jakobsdenkmal veranstaltete, wurden nochmals Entwürfe für einen neugotischen Pfeiler eingereicht[146]. Doch nun setzte man sich mit Vehemenz für ein plastisches Denkmal ein. Dem für das 19. Jahrhundert typisch raschen Bedeutungswandel der Stile entsprechend, war die Neugotik für ein Nationaldenkmal nicht mehr gefragt.

★

[141] M. Burckhardt in: Gedenkbuch 246 f.

[142] Führer durch Basel und dessen Umgebung, den Besuchern des Eidgenössischen Schützenfests gewidmet, Basel 1844.

[143] Ebd. 10.

[144] Ebd. 41: Beschreibung des St. Jakobsdenkmals.

[145] E. A. Meier, Johann Friedrich Mähly und sein Vogelschauplan der Stadt Basel, Beilage zum Jahresbericht des Staatsarchivs Basel-Stadt, Basel 1967, 21 ff.

[146] M. Burckhardt a.O. 110 ff.

In einer 1980 erschienenen Publikation ist das St. Jakobsdenkmal ein kärgliches Gebilde genannt worden[147]. So urteilte auch schon ein Zeitgenosse. Der später bekannte Ratsherr Andreas Heusler (1802–1868) schrieb 1824 an seinen Schwager Carl Sarasin:

«Freilich ist das Denkmal so ausgefallen, dass man nicht eben viele Fremde dazu einladen darf, damit nicht das parturiunt montes gar zu offenkundig würde! Wahrlich, das Monument ist doch ein wenig zu mesquin, es will etwas seyn, und ist doch nichts, und ein grosser, roher Sandsteinblock mit einer bescheidenen Inschrift wäre gewiss von besserem Effect gewesen als diese gothische mignature (sic). Ich spreche hier vielleicht recht unverständig und wie ein Blinder von den Farben, aber ich muss doch gestehen dass ich, als ich dieses Zwergdenkmal für eine solche Riesenthat sah, ich mich des Lachens kaum erwehren konnte. Vielleicht kam es mir auch so klein vor, weil das Rüstwerk noch ringsum war. Sage mir aber doch, ob ich unrecht habe, und ob es nach dem Urtheile Kunstverständiger unserer Stadt Ehre macht, oder doch wenigstens keine Schande?[148]»

Auch nach unserer Arbeit ist das verschwundene Denkmal kein Kunstwerk von alles überragender Bedeutung. Schande hat es Basel sicher nicht gemacht. Bei näherem Hinsehen stellte sich heraus, dass Marquard Wocher und die Basler Künstlergesellschaft mit ihrem Werk zur künstlerischen Avantgarde der Schweiz gehörten. Unbeirrt und allen Widerständen zum Trotz ist es ihnen gelungen, eine neue künstlerische Aufgabe mit neuen künstlerischen Mitteln zu verwirklichen. Erst gute zwanzig Jahre später wurde die Neugotik als Baustil in der Schweiz wirklich populär, erst dann erhielt die Idee der Errichtung von Nationaldenkmälern in weiten Kreisen Fürsprecher. Das neugotische St. Jakobsdenkmal mit dem Kreuz auf seiner Spitze war ein typisches Beispiel für die evokative Architektur des 19. Jahrhunderts. Es ist bedauerlich, dass das Material des Monuments den Zeiten nicht Stand gehalten hat, denn Basel verlor mit ihm einen seiner originellsten frühen Zeugen des Historismus.

Veronika Hänggi-Gampp,
Giersenstrasse 439,
CH-5322 Koblenz

[147] D. Christ in: Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, Die Basler Künstlergesellschaft 1850–1950, Basel 1980, 7.

[148] Den Hinweis auf Heuslers Äusserungen zum St. Jakobsdenkmal im Briefband G IV 14 der Universitätsbibliothek verdanke ich Herrn Dr. Max Burckhardt.