

Carl Sarasin(-Vischer)-Sauvain (1815-1886) : Industriepatriarch, Politiker und Auftraggeber Arnold Böcklins

Autor(en): **Meier, Nikolaus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **47 (1990)**

Heft 1: **Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller-Stiftung**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169064>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Carl Sarasin(-Vischer)-Sauvain (1815–1886) Industriepatriarch, Politiker und Auftraggeber Arnold Böcklins

von NIKOLAUS MEIER

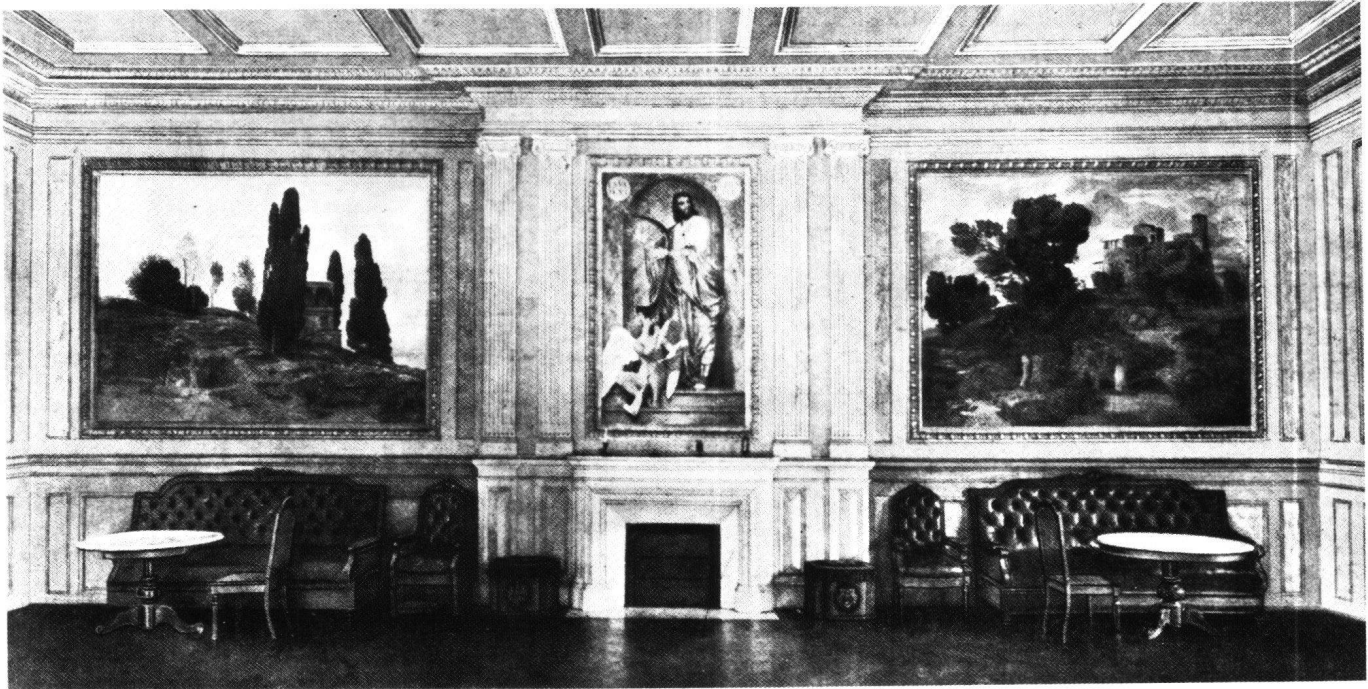


Abb.1 Der Sarasinsche Gartensaal mit den Fresken von Arnold Böcklin.

I

Carl Sarasin(-Vischer)-Sauvain ist in der schweizerischen Kunstgeschichte als Auftraggeber Arnold Böcklins bekannt. 1868 bat er ihn, seinen eben erbauten Gartensaal an der St. Alban-Vorstadt mit Fresken auszumalen.¹ Es entstanden schliesslich drei: «Rast auf der Flucht nach Ägypten», «König David mit der Harfe» und «Der Gang nach Emmaus» (Abb. 1). Das letzte erwarb die Gottfried Keller-Stiftung 1943 und beliess es seither als Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, die ihrerseits mit Beiträgen dritter die beiden anderen kaufte.

In dieser Schrift, deren Aufsätze in einem nahen Zusammenhang mit der Gottfried Keller-Stiftung stehen sollen, vor allem auf den Auftraggeber dieser Werke zu sprechen zu kommen, ist berechtigt, weil er selbst in wirtschaftlichem Kontakt mit dem Vater der Stifterin, Alfred Escher, stand und sein Schwager, Johann Jacob II. Stehlin, immerhin in einem so nahen familiären Verhältnis, dass die kleine Lydia einst dessen Photographie in ihr Album eingeklebt hatte.

Der Auftraggeber Böcklins, Carl Sarasin, und die Stifterin Lydia Escher gehörten also zur gleichen sozialen Schicht.

Der Künstler selbst sah sich dank Sarasins Auftrag in eine neue Richtung gewiesen; jedenfalls erinnerte sich sein Schüler Rudolf Schick so in seinem Tagebuch: «Jetzt, äusserte Böcklin, hätte er nicht mehr wie früher Freude an dem blossen organischen Herausbilden eines Bildes, er fühle nur das Verlangen, durch grosse Erscheinung in seinen Bildern zu sprechen und Bilder in Beziehung zur Bestimmung von Architekturen herauszubilden, wie die Aufgabe gewesen sei, die er in der Sarasin'schen Villa gehabt hätte.»² Sarasins Auftrag hat offensichtlich Böcklins Bedürfnis nach grossen Erscheinungen befördert, und die Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung wird deutlich, wenn man bedenkt, wie er noch im Juli des gleichen Jahres sich beim Malen seines Bildes die «Quelle» bemühte, nicht mehr «kleinlich und französisch» zu sein, denn «alles kleinliche und flüchtige Zeug sieht modern aus».³ Die Gartensaal Fresken stehen also am Anfang jener künstlerischen Entwicklung Böcklins, die über die Fresken



Abb. 2 Das Gartenhaus des Carl Sarasin-Sauvin an der St. Alban-Vorstadt 92 in Basel, erbaut von Johann Jacob II. Stehlin, 1868.

des Treppenhauses im Museum an der Augustinergasse zu den Bildern wie «Toteninsel» und die «Pest», beide Werke ebenfalls im Besitz der Gottfried Keller-Stiftung, führte.

In diesem Aufsatz sollen sie zum Anlass genommen werden, jenen Auftraggeber in den Blick zu nehmen, dem sie ihre Entstehung verdanken; dieses Thema mag angemessen sein einer Schrift, welche Werken einer Stiftung, neben der Auftraggeberschaft eine andere Form des Mäzenatentums, gewidmet ist. Bis heute ist nicht geklärt, wie Böcklin zu diesem Auftrag gekommen ist. Einen Anspruch erhob Johann Jacob II. Stehlin, der Architekt des Gartenhauses.

In seinen «Architectonischen Mittheilungen aus Basel» schrieb er zwar, dass «dem Wunsche des kunstsinnigen Besitzers entsprechend (...) das kleine Gebäude in den strengsten Formen der italienischen Renaissance gedacht und durchgeführt» sei.⁴ Tatsächlich ist die Fassade des Gartenhauses derjenigen der Vorhalle von Sta. Maria in Domnica in Rom, entworfen von Raffael oder Sansovino, vergleichbar⁵ (Abb. 2), und es ist bekannt, dass Carl Sarasin eine Vorliebe für die Baukunst der italienischen Renaissance pflegte. Johann Jacob Stehlin, dem Vertreter neubarocker Architektur in der Schweiz, musste es wichtig sein, zur Begründung seiner anderen Stilwahl den Auftraggeber namhaft zu machen. Was jedoch die Ausschmückung des Gartensaales betraf, da pochte er in seinem Text darauf, selbst Böcklin veranlasst zu haben, hier sich zum ersten Mal in der Fresko-Malerei zu versuchen. Wie glaubwürdig ist dieser Anspruch? Stehlins Buch erschien nach dem Tode Sarasins, und er zeigt sich in dieser Sache auffallend schlecht informiert, schrieb er doch von Böcklins «orientalischen Landschaften».

Hartnäckig hält sich dagegen eine andere Tradition: Jacob Burckhardt habe Sarasin dazu gebracht, Arnold Böcklin zu engagieren. Das ist um so plausibler, als er zusammen mit dem Kupferstecher Weber die Idee hatte, das Treppenhaus des seit 1849 eröffneten Museums durch Böcklin mit

Fresken ausmalen zu lassen.⁶ Deshalb kann man mit gutem Recht annehmen, Burckhardt habe Sarasin dazu bringen wollen, Böcklin an den Wänden des Gartenhauses sozusagen sein Gesellenstück in Fresko-Malerei zu geben, um die anderen Mitglieder der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung für seine Idee einzunehmen.

Man darf allerdings nicht vergessen, dass Carl Sarasin selbst, zusammen mit seinem Schwager Wilhelm Wackernagel und Jacob Burckhardt, zu Böcklins frühesten Gönnern gehörte. Schon 1846, Sarasin zählte einunddreissig Jahre, hatte er dem damals neunzehnjährigen Böcklin einen Raum als Atelier zur Verfügung gestellt, in dem er seine Verwandten portraitierte.⁷ Ob Sarasin damals, wie etwa der junge Jacob Burckhardt, auch mit einem Kauf von Zeichnungen oder gar kleinen Ölbildern Böcklin unterstützt hat, ist bis jetzt nicht wahrscheinlich zu machen. Es sollte bis in den Sommer 1864 dauern, so scheint es wenigstens auf Grund von Sarasins Nachlass, bis er beim Kunsthändler Lang in Basel das Bild «Sappho» erwarb.⁸ Vor dem Entschluss zum Kauf hatte er seinen Schwager Wilhelm Wackernagel um seine Meinung gefragt; dieser antwortete ihm: «Es ist dieser in fremder Grossartigkeit schöne Kopf (natürlich nur das Bild einer lebenden Italienerin) allerdings in der genialen Weise aufgefasst und dargestellt und bis auf die etwas totenfarbige Hand, mit einer Virtuosität gemalt, die jetzt nur Wenige besitzen. Wenn Du es, was ich an Deiner Stelle thäte, kaufst, so möchte ich Dir nur raten es so aufzuhängen, dass es möglichst weit weg von Deinen übrigen Bildern bleibt: Böcklin ist allemal ein Todtschläger.»⁹

Sarasin war also nicht der begeistert zugreifende Kunstenthusiast; sein Vetter Felix Sarasin (Burckhardt)-Brunner hatte schon 1851 allerdings auf Vermittlung Burckhardts eine «Landschaft aus dem Albanergebirge»¹⁰ gekauft, Johannes de Bary-Burckhardt 1855/56 einen «Ziegenhirt in der Campagna»¹¹ und Johann Jacob Im Hof-Rüsch 1863 die zwei Werke «Kopf eines Römers» und «Römische Landschaft».¹² Nachdem auch die Öffentliche Kunstsammlung und der Kunstverein Basel Werke von Böcklin erworben hatten¹³, lag Sarasins Kauf sozusagen im beginnenden, sich abzeichnenden Trend. Sarasin, so viel steht fest, gehörte nicht zu den bedeutenden, wegweisenden Kunstsammlern; aber er war bereit, wie schon 1846 so auch 1868, dem Maler für sein künstlerisches Schaffen Hand zu bieten.

II

Carl Sarasin ist denn in Basel auch nicht als Kunstsammler in lebendiger Erinnerung geblieben, sondern als Herrscher, als Leiter des städtischen Bauwesens und als überaus aktives Mitglied der protestantischen Kirche.¹⁴ 1815 in eine von Hugenotten abstammende Familie hineingeboren, wollte er zuerst Theologie studieren, schickte sich aber in den Willen seines Vaters und absolvierte eine Lehre in einer Basler Seidenhandelsfirma. 1837 gründete er eine eigene Firma und liess 1844 durch Johann Jacob I. Stehlin,

den Vater des schon genannten gleichnamigen Architekten, die «Rote Fabrik», Basels erste Bandfabrik grossen Stils, erbauen.¹⁵ 1845 als Konservativer in den Grossen Rat gewählt, trat er, um seine Ideen sozialer Verbesserungen verwirklichen zu können, in den Kleinen Rat ein und blieb, mit einem Unterbruch von 1867 bis 1869, dessen Mitglied bis 1875. Seine Vorliebe für Architektur und Städtebau zeigt sich darin, dass er 1858 an die Spitze des Baukollegiums trat: in seine Regierungszeit fiel die bauliche Expansion der Stadt. Auf den abgetragenen Stadtumwallungen entstanden nach Ratschlägen des Münchner Gartenarchitekten von Erffa Parkanlagen, neue Strassenzüge wurden gebaut, Eisenbahnlinien gelegt. Sarasin beschleunigte die Modernisierung der Basler Wasserversorgung und zeigte sich da als aufgeklärter Hygienereformer.¹⁶ Aus seiner sozialen Überzeugung heraus unterstützte er den gemeinnützigen Wohnungsbau. Als Vorsitzender der Kommission für Fabrikarbeiterverhältnisse forderte er, nach einem Besuch Englands, den Bau von Arbeiterhäusern. Für dieses Postulat fand er in der Stadt allerdings keine Unterstützung; man zog es vor, Broschüren drucken zu lassen, die das Problem erörterten. Pragmatiker, der Sarasin war, gelang es ihm indessen wenigstens in der Breite einige kleine Häuser, auch für Angehörige seines Unternehmens, bauen zu lassen.¹⁷

Den Grundsatz seines Handelns fasste er in seiner Jubiläumsrede der Guten und Gemeinnützigen Gesellschaft zusammen: «Erst wenn der Mensch materiell gesichert, wenn seine schreiendste Not befriedigt ist, kann er edlerer Genüsse fähig werden.»¹⁸ Sarasin legte eine bestimmte Rangfolge fest: Arbeit, Wohlfahrt und darauf bauend: Kultur. Entscheidend ist, dass nach seiner partriarchalischen Auffassung der Geschäftsherr für alle Bereiche Sorge tragen muss.

In diesem Aufsatz interessiert Carl Sarasin aber lediglich als Förderer der Kunst. Seine Art von Kunstverständnis mag ein Beispiel illustrieren: 1849 wurde er von seinen Londoner Geschäftspartnern daraufhin angesprochen, ob die Schweizer Handelsherren sich nicht an der Weltausstellung beteiligen wollten. Sarasin gelangte in dieser Sache an den Bundesrat, dass die Schweiz an diesem internationalen Unternehmen sich beteiligen sollte. Dieser entschloss sich zwar nur zögernd zu einer Teilnahme; indes wurden die Basler Industriellen so initiativ, dass schliesslich 350 Fabrikanten ihre Produkte ausstellen wollten und dafür eine Fläche von 8000 m² benötigten. Carl Sarasin wurde in der Folge zum Mitglied der Eidgenössischen Industriekommission gewählt.¹⁹ Am 30. Januar 1851 berichtet er im Bürgerverein über das Ausstellungsprojekt. Jedoch weder die politischen Ziele der Ausstellung, nämlich die Förderung der Friedensbemühungen durch Produktaustausch, noch der wirtschaftliche Nutzen dieser Leistungsschau standen im Zentrum seiner Ausführungen, sondern das neue Ausstellungsgebäude, das Paxton allein aus Guss-eisen und Glas erbaue. Er bewunderte, wie das gestellte Problem, rasch ein mächtiges Gebäude zu errichten, ohne den Hyde-Park zu schänden, gelöst wurde. An diesem Bei-

spiel moderner Architektur konnte er seine Überzeugung exemplifizieren: «Nicht das physische, auch das geistige Wohl des Menschen zu heben, zu fördern und zu pflegen ist auch die Industrie bestimmt, und sie verkennt ihre Mission, wenn sie nur Vorteile beachtet, die sich mit Zahlen ausdrücken lässt.»²⁰

Gerade damals bestand in Basel die Gefahr, dass das materielle das ideelle Denken immer mehr verdrängte: die 1460 gegründete Universität sollte aufgehoben werden, da die Gewerbetreibenden an ihrem Nutzen zweifelten. Deshalb beschloss Sarasin seinen Vortrag mit einem Aufruf, die Universität zu erhalten. Nur wenige Tage später, am 3. Februar, sollte im Grossen Rat darüber abgestimmt werden, ob die Universität weitergeführt werden sollte. In der Debatte des Grossen Rates plädierten Johannes Schnell, Friedrich Schönbein, Wilhelm Vischer und Adolf Christ dafür mit dem Appell an die gewohnten humanistischen Ideale.²¹ Sarasin dagegen, und das ist für ihn bezeichnend, argumentierte, dass jene Werte, welche die Universität vermittele, nämlich Humanität und nützliches Wissen, ebenfalls Handel und Gewerbe bestimmen müssten. Übertragen auf die Architektur: praktischer Nutzen und Schönheit sind nicht zwei sich ausschliessende Werte. Paxtons Bau diene ihm dafür als ausgezeichnetes Beispiel.

In dieser Argumentation fehlt das Sarasin sonst so wichtige fromme Element. Man findet es an einem andern Ort: In der Offizin von Felix Schneider in Basel erschien 1852 eine aus dem Englischen übersetzte Schrift: «Der Krystall-Palast in Hyde-Park. Merkwürdige Aufschlüsse über die Entstehung und Einrichtung des grossen Glasgebäudes für die Industrieausstellung in London.»²² Auf der Rückseite des Titelblattes liest man: «Der Ertrag dieses Büchleins ist bestimmt, den vielen hungernden Armen der Gemeinde Wattenwyl, im Kanton Bern, zu helfen, die durch den Verlust ihrer Kartoffelpflanzungen in grosser Bedrängnis sind.» Dem Text vorgeklebt ist das Gedicht

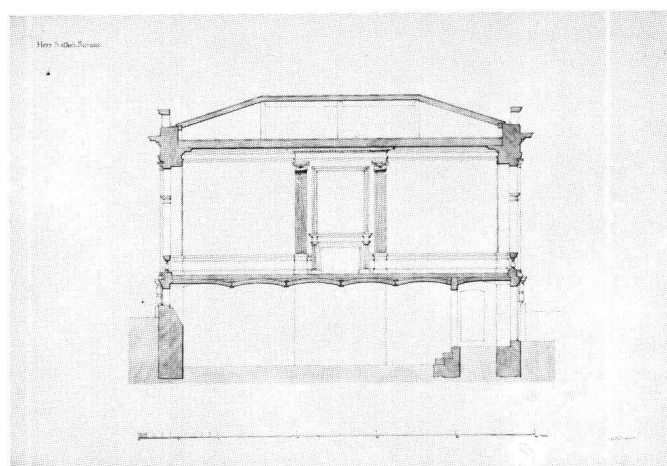


Abb.3 Aufriss des Sarasinschen Gartenhauses, von Johann Jacob II. Stehlin, 1868. Feder laviert, 34,5 × 51 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Bibliothek (S Tfl. 1100).



Abb. 4 Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, von Arnold Böcklin, 1868. Fresko aus dem Sarasinschen Gartensaal, 231 × 301,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

«Zum neuen Jahr», das den Kristallpalast als Zeichen menschlichen Arbeitseifers preist:

«Was menschlicher Verstand ersonnen
Was Fleiss der Menschen ernst vollbracht,
Es glänzte hier im Licht der Sonnen,
Es strahlte hier in stolzer Pracht.»

und ihn schliesslich als Präfiguration des Himmels darstellt:

«Doch der Palast ist abgetragen,
Die Schätze in die Welt zerstreut,
Von Einem Bau nur kann man sagen,
Dass er noch glänzt in Ewigkeit.»

Wenn es dem Architekten auch fern war, seinen Bau als Allegorie des ewigen Jerusalem zu sehen, eine Allegorie, die in ihrer Vergänglichkeit erst recht die Ewigkeit predigt, so gab es desungeachtet Betrachter, die es so sehen mussten, um den Bau würdigen zu können. Es ist nicht auszumachen, wie und ob überhaupt Carl Sarasin, engagiert für die Basler Mission und, betraut mit der Oberleitung der Industriewerkstätten der indischen Missionsstationen, an der Publikation dieser Schrift beteiligt war. Wie dem genau

auch sei: sie findet sich in seinem Nachlass, und sie entspricht ganz seinen Überzeugungen.

Die Kunst hatte für ihn im Dienst der Frömmigkeit zu stehen. Das lässt sich auch bei seiner ersten Kunstreise, sie führte ihn 1859 nach Dresden, beobachten. Den grössten Eindruck machte ihm dort nicht Holbeins «Familienbild des Bürgermeisters Meyer», das damals noch als Original galt und das er in Kopie zum Universitätsjubiläum 1860 der Öffentlichen Kunstsammlung seiner Stadt schenkte,²³ und auch nicht Raffaels «Sixtinische Madonna», die anderen Besuchern sonst das Dresdener Galerieerlebnis par excellence war, sondern Tizians «Zinsgroschen» als Ausdruck des bedachten frommen, richtigen Umganges mit Geld und materiellem Gut.

Die Kunst stand also nicht im Zentrum seines Lebens, und seine Kontakte zu Künstlern waren zufällig, bisweilen bedingt durch sein öffentliches Amt: So beriet ihn Ferdinand Schlöth bei der Errichtung des zweiten St. Jakobsdenkmals, und der Handelsherr gab dem Bildhauer Aufträge.²⁴ Sein Interesse galt ohnehin weniger der bildenden Kunst als der Architektur, und er besuchte denn auch archi-

tekturgeschichtliche Vorlesungen bei Jacob Burckhardt.²⁵ Er zog den Kunsthistoriker auch bei der Renovation des Münsterkreuzganges zu Rate, und beide bemühten sich, wenn auch vergeblich, um die Gründung eines Münsterbauvereins.²⁶

III

Wenn es also auch immer wahrscheinlicher wird, dass Burckhardt, vielleicht unabgesprochen, aber zeitlich parallel mit Stehelin, Sarasin geraten hat, Böcklin seinen Gartensaal ausmalen zu lassen, so bleibt immer noch die Frage, ob und wie weit Sarasin Einfluss auf die dargestellten Themen genommen, oder ob er sie überhaupt gestellt hat. Böcklins treuer Schüler Schick, der über jene Schaffenszeit ausführlich berichtet, schweigt darüber, so dass man daraus schliessen muss, dass Sarasin keine entscheidende Rolle bei der Findung und Entwicklung der Bildidee zukommt. Man weiss nur, dass für das mittlere Feld zuerst ein Spiegel geplant war (Abb. 3), was Böcklin jedoch ablehnte und dafür die Darstellung zweier allegorischer Figuren, der

«Architektur» und der «Malerei», vorschlug, womit er aber seinerseits beim Auftraggeber keinen Gefallen fand. Böcklins zweiter Vorschlag, die Darstellung von «Christus im Garten Gethsemane», war zum Schmucke eines Gartensaales mit seinen Festlichkeiten wohl selbst Sarasin zu fromm. Endlich konnten sich beide auf die Darstellung des Königs David einigen.²⁷ Sarasin scheint also vor allem das Vetorecht in Anspruch genommen zu haben,²⁸ und man kann annehmen, dass Böcklin die Themen der beiden Felder «Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten» (Abb. 4) und «Der Gang nach Emmaus» (Abb. 5) vorgeschlagen hat, ohne beim Auftraggeber auf Widerspruch zu stossen.

Das Vorherrschen der ikonographischen Methode hat in der Historiographie des Auftraggebertums dazu geführt, dass man Bildthemen mit den literarischen Kenntnissen und der Bildungswelt des einzelnen Auftraggebers verglichen hat und dann am glücklichsten war, wenn man für ein Werk ein ganz präzises literarisches Programm ausfindig machen konnte. Was hatte man in solchen Fällen aber mehr gewonnen als einen literarischen Zusammenhang? Unser Fall liegt anders: Carl Sarasin verfügte über so viel eigenständiges Urteil und so viel Entscheidungswillen,



Abb. 5 Der Gang nach Emmaus, von Arnold Böcklin, 1868. Fresko aus dem Sarasinschen Gartensaal, 230,5 × 301,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Depositum der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung.

dass ihn wohl nicht allein die Wahl religiöser Motive zufriedengestellt hat. Und tatsächlich, Böcklin ist auf den Geschmack seines Herrn eingegangen.

Sarasin hatte 1866 eine Reise in den Süden unternommen. Er besuchte die Städte Mailand, Genua, Pisa, Florenz und Rom und berichtet über seine Eindrücke in der Form von Briefen im «Christlichen Volksboten». Ein Jahr später erschienen sie als selbständige Publikation unter dem Titel «Von einer Reise nach Italien.»²⁹ Einzelne Briefe widmete der Handelsherr allein den wirtschaftlichen und sozialen Zuständen, der Feldbebauung und der Landnutzung. Meistens berichtet er aber als Kunstfreund und Liebhaber der Architektur. Er liess sich dann gerne leiten von Burckhardts «Cicerone», zitierte auch verschiedentlich daraus, urteilte aber durchaus aus eigenem Erleben. Seine Vorliebe galt der Architektur der Renaissance, etwa der Loggia dei Lanzi in Florenz, den Stadtpalästen in Genua, der Lateranfassade in Rom. Er war der Überzeugung, dass der Renaissance-Stil den aktuellen Baubedürfnissen am meisten entspreche.

Böcklin setzte diese Vorliebe sozusagen ins Bild: Zum ersten Mal malte er eine Villa in reinem Renaissance-Stil, und vor dem Fresko mit der «Ruhe auf der Flucht nach Ägypten» glaubt man sich in einer toskanischen Landschaft zu befinden. Böcklins «Villen am Meer», entstanden seit 1863, waren schwere Gebäude mit reichen ionischen und korinthischen Säulen und als Bauwerke schon des melancholischen Themas wegen nie klar und übersichtlich, sondern in dunklem Baum- und Buschwerk verborgen.³⁰ Auffallend ist, dass in den siebziger Jahren diese Villen nun den klassischen Rundbogenstil zeigen, wie auf den beiden Bildern mit dem Titel «Italienische Villa im Frühling» von 1870 und aus der ersten Hälfte der achtziger Jahre.³¹ Dieses Rundbogenmotiv folgt aus dem Auftrag der Sarasinschen Fresken, wo der Maler sich dem Geschmack des Hausherrn ebenso gefügt hat wie der Architekt bei der Gestaltung der Fassade.

IV

Neben diesem Detail viel auffallender ist die Übereinstimmung von Sarasins Italienerlebnis und von Böcklins Art der Landschaftsvorstellung selbst. Sarasin setzte sich in seinem Reisebericht ausdrücklich vom romantischen Italienerlebnis ab, von Goethes Auffassung eines Landes, wo die Zitronen blühen, vom Erlebnis eines mondbeglänzten Südens mit seinem geheimnisvoll flüsternden Buschwerk, wohin Eichendorff noch einst geflohen war.³² Er erlebte die südliche Landschaft, strukturiert durch Pinien und Zypressen, durch Olivenbäume und immergrüne Eichen. Böcklin hatte bei seinem Thema «Villa am Meer» seine Naturdarstellung gewandelt: die licht- und schattendurchlebte Landschaft seiner Bilder, die seine frühe Italienerfahrung zeigen, wo romantisch-heiteres Geschehen mythologischer Figuren spielt, weicht pathetisch-dramatischen, düster-elegischen Szenen, die durch Zypressen

strukturiert sind. Auch im helleren Fresko «Die Flucht nach Ägypten» wird die ruhige, windstille Landschaft durch jene Vegetation, welche Sarasin als typisch italienisch beschrieb, gestaltet. Die klare Tektonik der Vegetation scheint der Renaissance-Architektur zu entsprechen. Just diese Gleichartigkeit von Landschaft und Architektur sah Sarasin auf seiner Reise, ja er empfand, dass die Architektur des Südens das Südliche der Landschaft erst recht deutlich mache. «Wie die hellen Farben der Häuser mit dem umgebenden Grün und Braun besser kontrastieren, so auch diese geraden Linien mit den senkrechten der Bäume und Pflanzungen.»³³ Sarasin erlebte Architektur und Landschaft als eine physiognomische Einheit so, wie Böcklin sie darstellte: kein naturalistisches Abbild, sondern ein Sinnbild südlicher Daseinsweise in Kunst und Natur. Die Szene der Ruhe auf der Flucht ist so still gehalten, dass sie diese Aussage nicht stört und sie ist so wenig ein religiöses Historienbild wie ihr Gegenstück, der «Gang nach Emmaus».

Natürlich mag die Architektur des Gartenhauses Böcklin bestimmt haben, an der Seite, wo das Fenster gegen die Strasse geschlossen blieb, eine helle, hinten offene Szene zu geben und rechts, wo das offene Fenster den Blick freigab in den stillen Garten, eine dunkel düstere.³⁴

Indessen mag es nicht genügen, allein aus einer besonderen architektonischen Situation zu erklären, weshalb die beiden Fresken sozusagen nach Wölfflinschen künstlerischen Grundbegriffen gestaltet sind: die Ruhe gegen die Bewegung in Wolken und Geäst, die klaren übersichtlichen Linien des Hauses da, das mit dem Boden verwachsene Bergdorf Formello dort; der heitere Sonnenschein, die hellen, leichten Frühlingsblumen gegen das gewitterdrohende Wetter, die unruhigen Licht- und Schattenflecken; man könnte der Gegensätze noch mehr sammeln, und es würde immer deutlicher, wie die beiden Fresken, ganz unabhängig von den Themen, Gegensätze des Erlebens und Empfindens darstellen.³⁵

Diese Gegensätzlichkeit findet man auch in Sarasins Reisebericht. Man glaubt, schon von Heinrich Wölfflins Begriffspaaren zu hören, wenn man liest, wie Sarasin nordische und südliche Architektur miteinander vergleicht: Die unregelmässigen Häuserfronten der heimeligen deutschen Städte mit der hellen, reinlichen, regelmässigen Gliederung selbst eines Bergdörfleins; die Vorliebe des Südens für Vereinzelung, wogegen im Norden alles aneinander verwachsen ist.³⁶

Diese physiognomische Sehweise, die Architektur und Landschaft auf charakteristische Konstanten reduziert, ist letztlich – man weiss das aus der Kritik an Wölfflin – unhistorisch; das höchste Interesse gilt nicht mehr dem Einmaligen und Geschichtlichen. Die Wandlung vom Historischen zum Typischen und damit Grossen lässt sich auch in Böcklins Themen beobachten: Noch 1865 hatte Böcklin das Bild «Altrömische Weinschenke»³⁷ als ein Historienbild, als eine Bacchantische Szene aus der Antike gemalt; die Architektur des antiken Tempels dient in diesem Kontext als historisches Versatzstück. Das historische Geschehen, wenn auch genrehaft dargestellt, lenkt von jedem bedeu-

tenden Gedanken ab. In den Sarasinschen Fresken hat Böcklin die historische Bindung überwunden: die Ruhenden auf der Flucht und die Wanderer haben gerade keine erzählerische, historische Bedeutung, sondern nehmen als ruhend und sich bewegend die in dem jeweiligen Bilde gezeigte Daseinsweise auf und stellen sie wieder dar.

Die südliche Landschaft in dieser Art physiognomisch zu sehen und die Architektur dazu, war damals durchaus neu, und Sarasins italienische Briefe sind ebenso ohne historische Reminiszenzen wie Böcklins Fresken oder etwa das gerade 1864 zum ersten Male erschienene Buch «Italien» von Victor Hehn. Mode war damals noch, Ferdinand Gregorovius' «Wanderjahre in Italien» zu lesen, weil man wie er eine Landschaft und eine Architektur vornehmlich historisch erleben wollte. Noch für Carl Justi, 1867 in Italien, sind Gebäude anregend zu historischen Erinnerungen; und auch Jacob Burckhardt wünscht von der römischen Landschaft eben noch römische Geschichte erzählen zu hören. Die moderne Erlebnisweise findet sich später etwa bei Adolf von Hildebrand und Heinrich Wölfflin.³⁸ Und deshalb ist es mehr als ein schöner Zufall, dass 1943, als die Gottfried Keller-Stiftung das Fresko «Der Gang nach Emmaus» erwarb, unter den Kunstfreunden, welche gleichzeitig zusammen mit der Basler Regierung und dem Freiwilligen Museumsverein das andere Fresko «Ruhe auf der Flucht nach Ägypten» für die Öffentliche Kunstsammlung Basel kauften, sich auch Heinrich Wölfflin befand. Georg Schmidt dankte ihm die Zusage eines Beitrages, «dass uns diese Kunde mehr als nur Geldes Wert besitzt!»³⁹

V

Es ist genug Material ausgebreitet. Auf welche Art Carl Sarasin-Sauvin am Entstehen von Arnold Böcklins Fresken

in seinem Gartenhause beteiligt war, lässt sich, wie schon anfangs gesagt, nun einmal nicht genau bestimmen. Immerhin darf man zwischen Auftraggeber und Künstler eine tiefere Übereinstimmung annehmen, als man bisher vermutet hat, und beim genaueren Hinsehen zeigt Carl Sarasin-Sauvin sich als ein Mann von eigenständigem künstlerischem Urteil. Es mochte seinem bürgerlichen Verantwortungsgefühl zudem besonders entsprechen, mit seinem Auftrag eine Verschönerung seines Gartenhauses zu erzielen und zugleich dem Künstler ein Experimentierfeld anzubieten für seinen späteren, bedeutenderen Auftrag, den die Polis ihm stellen wird. Es ist bezeichnend, dass Carl Sarasin sich nicht als Sammler hervortat. Er stand noch in der Tradition jener Mäzene, die mit ihren Aufträgen die Monumentalmalerei und damit die Kunst wiederbeleben wollten, wie etwa Jacob Salomon Bartholdi. Er unterscheidet sich damit vom modernen Kunstsammler, der nicht mehr als Auftraggeber auf Künstler und Kunst wirken, sondern mit dem Kauf eine eigene, individuelle Galerie beweglicher, auch wiederverkäuflicher Bilder aufbauen will. Jacob Burckhardt beklagte in seiner «Einleitung in die Ästhetik» diesen Zustand der Kunst, die nur noch «herumreist», «den Bestellern nachläuft» und nicht mehr an einen Auftrag gebunden ist.⁴⁰ Nach seiner Ansicht konnte grosse, bedeutende Kunst nur im Zusammenspiel von Auftraggeber und Künstler entstehen, wozu seine «Kunstgeschichte nach Aufgaben» ausgezeichnete Beispiele sammeln sollte. Freilich unterschätzte er dabei die moderne Künstlerindividualität. Beim Auftrag der Polis, den Fresken im Treppenhaus des Museums an der Augustinergasse, kam es bekanntlich zum Zerwürfnis zwischen dem Auftraggeber, der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung, und dem Künstler. Dass Carl Sarasin dagegen im künstlerischen Urteil sich Zurückhaltung auferlegte, war seinem Auftrag so förderlich, dass immerhin der Künstler selbst den Fresken im Sarasinschen Gartensaal einen bedeutenden Rang in seinem Werk zuerkannte.

ANMERKUNGEN

- ¹ ROLF ANDREE, *Arnold Böcklin. Die Gemälde* (= Œuvre-Kataloge Schweizer Künstler 6), Basel/München 1977, Nrn. 208–210.
- ² RUDOLF SCHICK, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, Berlin 1901, S. 190.
- ³ WINFRIED RANKE, *Graf Schack und die «Deutschrömer». Nachträge zu einer undeutlichen Überlieferung*, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 39, 1988, S. 175–199. Brief Böcklins an Lenbach vom 5. Juli 1868. Zitat S. 191. – Die «Quelle», ANDREE (vgl. Anm. 1), Nr. 207.
- ⁴ JOHANN JAKOB II. STEHLIN-BURCKHARDT, *Architectonische Mitteilungen aus Basel*, Stuttgart 1893, S. 81–82.
- ⁵ In den sich in der Bibliothek der Öffentlichen Kunstsammlung befindenden Unterlagen zu den Sarasinschen Fresken befindet sich eine alte Photographie dieser Kirche.
- ⁶ WERNER KAEGI, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Bd. 7, Basel/Stuttgart 1982, S. 243–248.
- ⁷ HEINRICH ALFRED SCHMID, *Die Böcklin-Fresken im Sarasin-*

schen Gartenhaus, in: Die Garbe 8, Nr. 1, 1924, S. 10–17, vor allem S. 11.

- ⁸ ANDREE (vgl. Anm. 1), Nr. 148. Böcklin sah sein Werk bei Sarasin wieder am 15. Oktober 1868; SCHICK (vgl. Anm. 2), S. 181.
- ⁹ Wilhelm Wackernagel an Carl Sarasin vom 8. November 1864. Staatsarchiv Basel PA 212.R.32.109.
- ¹⁰ ANDREE (vgl. Anm. 1), Nr. 69 (1851).
- ¹¹ ANDREE (vgl. Anm. 1), Nr. 89 (1855).
- ¹² ANDREE (vgl. Anm. 1), Nrn. 149 und 158 (beide 1863).
- ¹³ CHRISTIAN GEELHAAR, «*Unser genialer Mitbürger*»: *Arnold Böcklin und Basel*, in: DOROTHEA CHRIST, *Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel*, mit einer Einleitung von CHRISTIAN GEELHAAR, Einsiedeln/Basel 1990.
- ¹⁴ Zu Sarasin zuletzt GUSTAV ADOLF WANNER, *Carl Sarasin*, in: *Der Reformation verpflichtet*, Basel 1986, S. 113–117, mit der älteren Literatur. – Im Staatsarchiv Basel findet sich unter der Signatur PA 212.D.7 ein Typoscript TRAUOGOTT GEERING, *Leben*

- von Herrn Carl Sarasin, Basel 1923, in dem viele Archivalien eingearbeitet sind; zu den Fresken findet sich darin nichts, was über die damalige Kenntnis hinausginge. – Unter der Signatur PA 212.R.4.1 stösst man auf Sarasins «Tagebuch, Aufzeichnungen 1841–1884», die aber nur die Zeit von 1841 bis 1849 betreffen.
- 15 ROLF BRÖNNIMANN, *Basler Bauten 1860–1910*, Basel/Stuttgart 1973, S. 161.
- 16 MARKUS HAEFLIGER, *Die Modernisierung der Basler Wasserversorgung 1860–1875*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 84, 1984, S. 129–206.
- 17 FRITZ SCHMOLL, *Die Arbeiterhäuser in der Breite zu Basel (1854–1857). Fallstudie zum frühen gemeinnützigen Wohnungsbau*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 76, 1976, S. 125–165.
- 18 GEERING (vgl. Anm. 14), S. 175, auch S. 792. – Vgl. auch ALFRED BÜRGIN, *Geschichte des Geigy-Unternehmens. Ein Beitrag zur Basler Unternehmer- und Wirtschaftsgeschichte*, Basel 1958, S. 55 und S. 144–152, wo Sarasin als christlicher Fabrikpatriarch Alphonse Geigy-Koechlin, dem modernen Unternehmer, gegenübergestellt ist.
- 19 GEERING (vgl. Anm. 14), S. 239.
- 20 Sarasins Bericht an den Bürgerverein, Staatsarchiv Basel PA 212.R.29.2; zum Bau S. 19–27; Zitat S. 30. – In den Unterlagen (PA 212.R.14): The Illustrated London News, 16. XI. 1850 mit Holzschnittillustrationen zum Bauvorgang.
- 21 EDGAR BONJOUR, *Die Universität Basel. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Basel 1971, S. 425.
- 22 *Der Krystall-Palast in Hyde-Park. Merkwürdige Aufschlüsse über die Entstehung und Einrichtung des grossen Glasegebäudes für die Industrieausstellung in London*. 1851. Basel, Offizin von Felix Schneider (Leonhard Geering).
- 23 Dafür wurde der Künstler Grüder engagiert, der im Herbst etwa zwei Monate bei der Familie Sarasin wohnte, um im Museum Holbeins Zeichnungen zum Bilde zu studieren. Daneben porträtierte er den Ratsherrn Adolf Christ und für die Aula des Museums Antistes Preiswerk. Auf seiner Rückreise nach Dresden besichtigte er die Darmstädter Fassung und urteilte, wie übrigens nahezu alle Künstler, abfällig: «eine geradezu schlechte Kopie». Grüders Kopie traf in Basel Anfang September ein, gerade rechtzeitig zum Universitätsjubiläum vom 6./7. September 1860 und erhielt ihren Ehrenplatz gegenüber der kleinen Passion (Öffentliche Kunstsammlung Inv. 358). Der Holbein-Forscher His-Heusler, Präsident der Kommission der Öffentlichen Kunstsammlung, dankte dem Stifter Carl Sarasin: Die Basler Bevölkerung habe nun die Gelegenheit, «dieses herrliche Bild mit seiner unvergleichlichen Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks, und zugleich in der ganzen Pracht seines wundervollen Colorits, lebhaft und getreu zu vergegenwärtigen.» Staatsarchiv Basel, PA 212.R.19.1 vom 30. September 1860; Grüders Briefe PA 212.R.32.44.
- 24 GEERING (vgl. Anm. 14), S. 744 und S. 854–857; Sarasin gab am 29. November 1878 bei Schlöth in Auftrag die Büste von Adele Heusler-Sarasin, heute als Geschenk der Erben von Emanuel La Roche-Heusler in der Öffentlichen Kunstsammlung (Inv. P. 62) GEERING, S. 1261, und ebenfalls eine Büste Andreas Heuslers, GEERING, S. 744. – Schlöth verfertigte nach Sarasins Tod dessen Büste, von der GEERING, S. 804, allerdings meinte, man vermisse in ihrem Ausdruck die «stählerne Selbstzucht».
- 25 Sarasin besucht Sommer/Herbst 1864 am Mittwochnachmittag Vorlesungen Burckhardt über die Entwicklung des Kirchenbaues, GEERING (vgl. Anm. 14), S. 494. – In Burckhardts Semesterbericht (Staatsarchiv Basel/Universitätsarchiv X.34 SS 1868) erstattete Burckhardt Bericht mit der namentlichen Nennung von elf Studenten und der ergänzenden Bemerkung: «nebst einigen Herren aus der Stadt».
- 26 Die beiden besprachen sich am 8. Dezember 1869, GEERING (vgl. Anm. 14), S. 848; und am 18. Dezember hielt Burckhardt einen Vortrag zur Gründung eines Münsterbauvereins. – Schon 1859 – Burckhardt war erst 1858 von Zürich nach Basel zurückgekehrt – hatte Sarasin ihn um Rat bei der Gestaltung des Münsterkreuzganges gebeten; dazu Brief Burckhardts vom 16. August 1859 in: JACOB BURCKHARDT, *Briefe*, hrsg. von MAX BURCKHARDT, Bd. 3, Basel 1955, Nr. 338. Für die weiteren Kontakte der beiden vergleiche *Briefe* Bd. 4, Basel 1961, Nr. 592, 621 und 651.
- 27 GEERING (vgl. Anm. 14), S. 756. – HANS HOLENWEG, *Arnold Böcklin. Die Zeichnungen*, Nr. 298–302 (in Vorbereitung).
- 28 EVA BOERSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin o. J., S. 326, spricht – ohne Beleg, und ich konnte dafür mit bestem Willen keinen Beleg dafür finden – vom Streit zwischen Künstler und Auftraggeber.
- 29 [K. SARASIN], *Von einer Reise nach Italien. In Briefen. Als Manuscript für Freunde gedruckt*, Basel 1867.
- 30 ANDREE (vgl. Anm. 1), Nrn. 172, 173 und 174, von 1863, 1864 und 1864/65.
- 31 ANDREE (vgl. Anm. 1), Nrn. 175, 176, 177, 178 und 212, von 1871/74, 1877, 1878, 1878/80 und 1880er Jahre.
- 32 SARASIN (vgl. Anm. 29), S. 40.
- 33 SARASIN (vgl. Anm. 29), S. 4.
- 34 Das die Sicht von WILHELM BARTH, *Arnold Böcklin*, Frauenfeld 1928, S. 72–78, vor allem S. 77.
- 35 Georg Schmidt warf Böcklin hinsichtlich des rechtsseitigen Freskos einen «Rückfall in corothafte Tonigkeit» vor (ANDREE, vgl. Anm. 1, S. 57). Es ist alles andere als ein Rückfall; es ist eine absichtsvolle Wahl.
- 36 SARASIN (vgl. Anm. 29), S. 3 und S. 23–24.
- 37 ANDREE (vgl. Anm. 1), Nr. 180, 181 und 182, von 1865, 1866 und 1867/68.
- 38 Zu Victor Hehn wenigstens so viel: Er war eine lebendige Bildungsmacht etwa für Georg Dehio (Grenzboten vom 14./Aug. 1890), Erich Rothacker (Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920), Walter Rehm (Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zu deutsch-antiken Begegnungen, Bern/München 1951), Theodor Heuss (Deutsche Gestalten 1957), Heinrich Wölfflin (dazu NIKOLAUS MEIER, *Italien und das deutsche Formgefühl*, in: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Göttingen 1990; im Druck).
- 39 Brief vom 9. Juni 1943, in den Ankaufsakten der Öffentlichen Kunstsammlung. Vermittelt hat den Beitrag Heinrich Alfred Schmid.
- 40 Jacob Burckhardt hielt diese Vorlesung «Einleitung in die Ästhetik der Bildenden Kunst» in den Sommersemestern 1863, 1866, 1870 und 1872 und entwarf darin seine Kunstgeschichte nach Aufgaben und Auftraggebern, die er dann in seiner 1867 erschienenen Geschichte der Renaissance in Italien anwandte. Sarasins Auftrag an Böcklin liesse sich als Umsetzung, als Praxis dieser Kunstgeschichte nach Aufgaben interpretieren. Die Vorlesung befindet sich im Staatsarchiv Basel, PA 207.157.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–5: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.