

Zeitschrift:	Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber:	Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band:	78 (1978)
Artikel:	Die Basler Professorengalerie in der Aula des Museums an der Augustinergasse
Autor:	Ganz, Paul Leonhard
Kapitel:	Einführung
Autor:	[s.n.]
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-117977

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: 07.01.2026

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

Einführung

Entstehung und Geschichte der Basler Professorengalerie

Die akademischen und kulturell interessierten Kreise der Stadt Basel kannten und kennen die Alte Aula im historischen ersten Museumsbau an der Augustinergasse seit Generationen als Ort feierlicher Anlässe der Universität und anderer Veranstaltungen. Sie wußten und wissen auch um den Wandschmuck dieses stattlichen Repräsentationsraumes, um die vielen übereinander angebrachten strengen Reihen würdevoller Professorenbildnisse, indem sie dieselben als etwas der Stätte untrennbar Zugehöriges stets mit dieser verbanden und verbinden. Genaueres darüber war aber kaum bekannt, bestimmte Angaben und Unterlagen nicht zugänglich; nur Vertreter von Fachdisziplinen und Biographen einzelner Persönlichkeiten befaßten sich gelegentlich mit diesem und jenem Porträt oder wurden auf das Werk eines besonderen Künstlers aufmerksam. Wann, wie und warum diese im Jahre 1968 125 Gemälde umfassende Versammlung von Gelehrten und einigen Förderern der Hochschule entstanden war, und woher ihre alten und älteren Bestände eigentlich kamen, konnte niemand sagen. Bis dato gab es bloß ein trockenes Verzeichnis der dargestellten Personen, das nicht einmal ganz vollständig war und nicht die geringsten Aufschlüsse für die nicht selten auftauchenden Fragesteller bereithielt. Bei jeder Arbeit über Themen der lokalen Kunstgeschichte wurde es klar, daß hier eine wichtige Spezialsammlung unausgewertet und nur sehr schwer auszuwerten war, machte doch die hohe Hängung der allermeisten Bilder eine intensive Beschäftigung mit ihnen nahezu unmöglich. Diesem äußeren Umstand ist es wohl auch zuzuschreiben, daß die Forschung den gesamten Komplex mehr oder weniger mied.

Als die zahlreichen Bildnisse im Winter 1967/68 durchgehend auf Schäden geprüft und deshalb abgenommen werden mußten, ergab sich die Gelegenheit, sie einmal von nahem und gründlich, auch auf den Rückseiten, zu untersuchen, sie wirklich unter die Lupe zu nehmen und zur Hauptsache miteinander zu vergleichen. Zuerst kamen Vorraum und Nebenräume an die Reihe; dann leerte sich der große Saal weit über die Hälfte und sah allmählich sehr dürfsig aus, bis mit der Neuinstallierung der zuerst behandelten Objekte wieder begonnen werden konnte. Antworten auf die vielen schwierigen Fragen waren einzig und allein aus dem Studium der Gemälde, d.h. ihrer Inschriften, ihrer zuweilen auftauchenden

Signaturen sowie ihrer stilkritischen Befunde abzuleiten; erst später gesellten sich ein paar ergänzende Hinweise hinzu.

Im Verlaufe dieser Bestandesaufnahme stellte sich heraus, daß ein Stück (A 11) 1686, ein anderes 1688 (A 91) datiert war, während eine Neunergruppe den Vermerk «PICT. A° MDCLXXXVII» (A 17, 23, 28, 29, 32, 86 und 94) oder nur «A° MDCLXXXVII» (V 18, A 24) trug. Auf einem der zuletzt abgehängten Porträts (A 92) kam schließlich eine hinten auf die Leinwand gemalte, ausführliche «Urkunde» des Inhalts zum Vorschein, daß Jakob Bernoulli (A 2) das umseitige Konterfei des Großvaters seiner Gattin 1689 der Bibliothek geschenkt habe, die damals im Haus «zur Mücke» am Schlüsselberg untergebracht war. Als nächstes datiertes Werk folgt sodann, 1694, das eigene Bildnis dieses Donators. Da nun unter den Köpfen von 1687 der Oberbibliothekar Johannes Zwinger, gemäß der Überlieferung ein Theologe, figuriert, schloß sich der Indizienkreis für die gesuchte Erklärung: Der Grundstein der Basler Professorengalerie muß (um) 1687 gelegt worden sein und sollte die Erinnerung an die Glieder der Universität dort wachhalten, wo ihr geistiges Erbe aufbewahrt wurde. Die übrigen acht Bildnisse dieser Folge beziehen sich zu gleichen Teilen auf Lehrer sämtlicher vier Fakultäten. Untersucht man den Rang der Dargestellten in der akademischen Hierarchie, so zeigt es sich jedoch, daß sich unter ihnen der Antistes Peter Werenfels (A 32), alle vier amtierenden Dekane (A 17, 24, 28 und 86) und nur drei Lehrstuhlinhaber ohne besondere Stellung befinden (V 18, A 23, 94), und daß im allerersten Porträt der damalige Rector magnificus Sebastian Faesch (1686/87) festgehalten ist. Ob die Initiative von Zwinger oder – wohl eher – von der Regenz ausging, ist nicht zu sagen! Zu dem genannten Kern des Einsatzes gesellen sich – dem Stil und den Inschriften nach zu urteilen – gegen vierzig mehr oder weniger gleichzeitige Wiedergaben bekannter Persönlichkeiten der Universität, welche von lebenden Zeitgenossen bis in die Reformationszeit zurückgehen und, wie Vergleiche erwiesen, zum großen Teil nach allen denkbaren früheren Vorlagen – Miniaturen (A 60, 67, 72), Stichen und Kompendien von solchen (z.B. A 62, 63, 69...), ferner älteren Gemälden in privatem Besitz (z.B. A 21, 64 und 80) – angefertigt worden sind. Anschließend dürften von einem Schriftenmaler die Legenden des Typs b, welche Namen, Ämter und Daten der Dargestellten enthalten, aufgesetzt worden sein. Das Format ist im barocken Sinne genormt.

In welchen Zusammenhängen ist nun diese sehr ansehnliche Unternehmung zu sehen und zu begründen? 1662 hatte die Stadt die berühmte Kunstsammlung und Bibliothek von Bonifacius (A 59)

und Basilius Amerbach erworben und 1671 dieses Gut mit der Bücherei der Universität, die bis dahin ein ziemlich elendes Dasein im sogenannten «Brabeuterium» beim Unteren Kolleg am Rheinsprung gefristet hatte, in der «Mücke» vereinigt, wo trotz des enormen Zuwachses wesentlich mehr Platz zur Verfügung stand [Staehelin I 350f.]. Johannes Zwinger, der das Amt des Oberbibliothekars von 1668 bis 1696 bekleidete, erließ 1681 eine neue Ordnung für die Benutzer und verfaßte auch einen 17bändigen Katalog [Staehelin I 549]. Diese Erweiterung und die Zusammenlegung von verschiedenartigen dokumentarischen Unterlagen erleichterten die Planung einer Porträtgalerie in mancher Hinsicht. Zur Zeit eines bereits offenkundigen Niederganges der Hochschule, der mit der starren kirchlichen Orthodoxie, familiärem Nepotismus und konservativstem Formalismus eng verflochten war, mochte ein umso stärker ausgeprägtes persönliches wie auch lokales Selbstgefühl das ausgleichende Bedürfnis empfinden, Ruf und Würde einer Stätte von mehr reformierter als reformatorischer Wirksamkeit auf diese Weise zu verherrlichen und zu verewigen.

Angeregt wurden solche Gedanken möglicherweise von einigen Basler Gelehrtenbildnissen Holbeins, Klausers und Bocks im Amerbachkabinett oder von der Porträtfolge des Museums Faesch am Petersplatz, in welcher die Juristen vornestanden, und bestätigt durch auswärtige Unternehmungen, wie etwa in Tübingen – oder umgekehrt. Peter Megerlin (A 84), der allerdings wegen seiner Befürwortung des Kopernikanischen Systems in scharfem Gegensatz zu Zwinger stand, kannte von seinen Studienjahren her die schwäbische Alma Mater am Neckar. Ihre Sammlung von Professorenbildern ist die älteste dieser Gattung¹. Angefangen in den Jahren 1588/89 vermehrte sie sich bis 1636 auf 67 Darstellungen. Vorläufer im engeren, akademischen Sinn stehen noch auf dem Boden der Kirche², während solche allgemeinerer Art über die Bestrebungen deutscher Fürsten – so von Erzherzog Ferdinand von

¹ Auf jeden Fall im deutschen Kulturbereich. Vgl. W. Fleischhauer, Die Anfänge der Tübinger Universitätsbildnissammlung in «Neue Beiträge zur südwestdeutschen Landesgeschichte» (Festschrift für Max Miller), 21. Bd. der «Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg», Reihe B (Forschungen) 1962, S. 197ff., ferner R. Scholl, Die Bildnissammlung der Universität Tübingen (Katalog) 1927. Den wertvollen Hinweis verdanke ich Dr. F. Thöne, Diessenhofen. – Aufbau und Wachstum dieser Sammlung sind in manchen Dingen ähnlich wie in Basel.

² Siehe a.a.O. Genannt werden die unter Kaiser Friedrich III. angelegte Sammlung von Bildnissen der Wiener Hochschullehrer im Stephansdom sowie eine 1572 datierte Altartafel von Hans Mielich in der Liebfrauenkirche zu Ingolstadt.

Tirol in Schloß Ambras – auf den Humanismus der italienischen Renaissance zurückzuführen sind. Die «*Imagines*» des Comenser Bischofs Paulus Jovius (Paolo Giovio) wurden in Basel und Straßburg durch Nachschnitte von Tobias Stimmer seit den 1570er Jahren veröffentlicht und verbreitet. Die geistesgeschichtliche Entwicklung solcher Bestrebungen verlief von der Achtung vor einmaliger Individualität zur barocken Schaustellung von ganzen Kategorien und von maßgeblichen Typen, welche sich einem gemeinsamen höheren Prinzip unterordneten. Porträtgalerien waren damals meist in Bibliotheken untergebracht, in derjenigen Berns beispielsweise die Folge der Schultheißen, in manchen Klöstern die früheren Äbte.

Nachdem die Basler Professorengalerie mit beachtlichem Aufwand einmal ins Leben gerufen war, mußte sie natürlicherweise eine Aufforderung zur Mitbeteiligung an alle nachfolgenden Lehrkräfte der Universität bilden; diesbezügliche Verpflichtungen oder Gewohnheiten bestanden aber kaum. Auf jeden Fall hatte jeder, der sich der Reihe anzuschließen wünschte, die Kosten selber zu tragen, was aus Johann Rudolf Hubers Verzeichnis der eingegangenen Aufträge, dem sogenannten «*Register der Conterfeit*» (Kopie im KK) mehrmals zu belegen ist (A 48, 98). Vielleicht hat dieser Grund Zurückhaltung bewirkt, umfaßt doch der ganze (direkte) Beitrag des 18. Jahrhunderts – bei gleichzeitiger Präsenz von 18 Professoren – nur etwa 25 Bildnisse, die etwa einen Dritteln der seit 1700 dozierenden Lehrkräfte überliefern. Manche sind – zuweilen auf ein Brustbild vereinfachte (z. B. A 1, 96) – Wiederholungen von privaten Familienporträts, bald vom Maler des Originals (A 48), bald von Kopisten (A 8) ausgeführt. Die ursprünglichen Bilder mögen bisweilen durch Schenkungen, besonders von Erben oder Nachkommen, eingegangen sein. So ist es nicht ausgeschlossen, daß Felix I (A 76) und Thomas II (V 10) Platter nach dem Tode des letzten Namensträgers Franz Platter (V 6) in die Galerie gelangten. Obwohl dieser selber nie dozierte, kam sein Porträt 175 Jahre später auf dem Geschenkwege ebenfalls in den illustren Kreis.

Gleich in den ersten Jahren nach 1700–1704 ließ der Jurist Jakob Burckhardt II, der u. a. auch das Kanonische Recht lehrte, durch eine Stiftung die Erinnerung an den mittelalterlichen, das heißt katholischen Anfang der Universität in zwei generell typisierten Porträts auferstehen und dem vorhandenen Bestand einfügen, um eine ihn störende Lücke zu schließen. Es waren dies Papst Pius II. als Gründer (A 71) und Domprobst Georg v. Andlau als erster Rektor (A 72). Johann Rudolf Huber, der oft von diesem Jakob Burckhardt beansprucht wurde, erhielt den Auftrag und schuf nach

den dafür notwendigen Vorlagen Fantasiefiguren, die von der dramatischen Bühne eines Welttheaters heruntergestiegen sein könnten und deshalb in der Tat einer völlig andern (wenn auch späteren) Zeit und Lebenshaltung angehören als ihre bürgerliche, pastorale und professorale Umgebung. Ein weiteres, aber nicht von gleicher Hand gemaltes, also nicht in einem Zug entstandenes Paar bilden die beiden Theologen Johann Ludwig Frey (A 96) und Johannes Gynaeus (A 8), deren Originalbildnisse von 1739 in dem von ihnen gestifteten Institut am Heuberg verblieben sind. In der dazwischen liegenden Periode von mindestens 35 Jahren betrug der Zuwachs der Sammlung nur etwa 10–12 Stück (darunter V 17, A 4–7, 11, 48, 96 und B 3).

Während diese Gruppe noch streng die ursprüngliche Größen-norm einhält, scheinen sich seit 1740 etwa – im Zeichen der zunehmenden Aufklärung – individuelle Formate durchgesetzt zu haben; doch ist diese Aussage nur mit Vorbehalt zu machen, da es fast nie sicher ist, ob die Bilder unmittelbar oder erst nachträglich als Geschenk der Galerie überwiesen wurden. Gleichzeitig lockerte sich auch der konsequente Rahmen der bis dahin geltenden Aufnahmeverbedingungen, indem die Vorsteher der Basler Staatskirche, die Antistites, welche 1737 ihrer Vorlesungsverpflichtungen entbunden wurden (vgl. A 48 und 52), aus traditionellen Überlegungen weiterhin Zutritt fanden, und indem bisweilen auch berühmte Männer oder verdiente Personen, die nie an der Universität gelehrt hatten (z.B. A 100, V 16) an dieser Stätte geehrt wurden. Die vorher nicht zu beantwortende Frage nach dem Modus des Eingangs findet in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts manchmal eine Lösung in den Regenzprotokollen des Staatsarchivs³ (A 77, 99, 100); bei dem 1757 legierten Bildnis des Mediziners Caspar Bauhin (A 77) stößt man dort zudem auf die genaue Bezeichnung des Aufbewahrungs-ortes, «die Porträtgalerie der Bibliothek»⁴. Ob allerdings damals wie auch nach 1767, da das Erdgeschoß der «Mücke» als Museum eingerichtet und die Bibliothek auf die oberen Stockwerke verwiesen wurde [Staehelin I 350], eine scharfe Trennung in vorwie-gend künstlerisch oder hauptsächlich historisch zu wertende Dar-stellungen von Gelehrten stattfand, ist füglich zu bezweifeln, wenn man sich die im Vorwort des Kataloges der Kunstsammlung von

³ Die diesbezüglichen Angaben erhielt ich freundlicherweise von Dr. P. Boerlin.

⁴ Denselben Vermerk enthalten merkwürdigerweise – als große Ausnahme – zwei Nachstiche desselben Gemäldes von J. Pfenninger und A. Tardieu in der Porträtsammlung der Universitätsbibliothek.

1856 (siehe weiter unten) genannten Porträtkategorien genau vorzustellen versucht. Im Gegensatz dazu sind ältere Inventare im allgemeinen durchaus unsystematisch und sehr unvollständig; so führt Jakob Christoph Beck in seinem Verzeichnis von 1775 ganze neun Professorenbildnisse auf⁵, von denen jedoch zwei aus dem Amerbachkabinett stammen und nur sieben heute im Museum an der Augustinergasse hängen. – Das Leben der Universität verlief in den letzten Jahrzehnten des Ancien Régime völlig passiv, auf alteingeschaffenen Geleisen, nachdem Isaak Iselins (A 2) Erneuerungsvorschläge übergangen worden waren. Das Porträt dieses Freundes und Förderers akademischer Bildung kam daher logischerweise erst viel später – und direkt – in die alte Aula!

Das 19. Jahrhundert begann im Hochschulwesen wie anderweitig mit dem plötzlichen Einbruch des liberalen Gedankengutes der Helvetik und setzte sich in der zum Teil politisch vermittelnden Reorganisation von 1818 fort, bei der Bürgermeister Johann Heinrich Wieland (V 3; Eingang erst 1871) eine bedeutsame Rolle spielte. Von dieser Übergangszeit zeugen nur ganz wenige Werke (V 1–3, 14). 1823 fiel das Museum Faesch nach einem langen Prozeß an die Universität. Mit ihm gelangten zahlreiche neue Bildnisse in die beiden Abteilungen des Hauses zur «Mücke» (darunter A 75 und S 3, evtl. A 59); doch sind auch in diesem Falle die Inventare derart lückenhaft, daß sie mehr Probleme aufwerfen als klären⁶. Teilweise geht diese Sachlage darauf zurück, daß eine ganze Reihe von Personen schon zuvor in den Sammlungen bildlich vertreten und nunmehr doppelt vorhanden waren.

Eine neuerliche, politisch betone Wende bewirkten die Wirren der ersten dreißiger Jahre, die mit der Teilung des Kantons und seiner gesamten Vermögenswerte endeten. Große Gefahren, Schwierigkeiten und Widerstände galt es damals zu überwinden, um die Hochschule weiterführen zu können; doch fanden sich, sowohl unter Akademikern als auch unter den Mitgliedern der Regierung, zuweilen in einer Person (A. Heusler I, P. Merian A 39 und 38) ideell gesinnte und in die Zukunft blickende Männer, welche durch den vollen Einsatz aller Kräfte diese Engpässe meisterten. Die Generation dieser aktiven, die Entwicklung ihrer wissenschaftlichen Disziplinen in außerordentlicher Weise vorantreibenden Gelehrten (A 36–47) belebte die alte Sitte der persönlichen Porträtschaffung aufs neue. Zum Teil gingen diese Schenkungen noch an den altgewohnten, ursprünglichen Ort, wo der Basler

⁵ Freundliche Mitteilung von Dr. P. Boerlin.

⁶ Den Einblick in die verschiedenen Möglichkeiten gab mir Dr. P. Boerlin.

Kleinmeister Paul Toussaint 1838 «in der Bibliothek» neun, nunmehr in der Porträtsammlung der Universitätsbibliothek befindliche Aquarellkopien nach Professorenbildern (z.B. A 8, 15, 16, 19 u.a.) malte, zum Teil aber bereits in den neuen, 1849 fertiggestellten Museumsbau von Melchior Berri, d.h. in das Gebäude, in welchem sie jetzt hängen. Dasselbe war für alle Sammlungsbestände der Hochschule bestimmt und – anderthalb Jahrzehnte nach dem Tiefpunkt von 1833 – eines der erstaunlichen Ergebnisse vorangehender kultureller und politischer Zielstrebigkeit. Es enthielt auch eine neue Aula für akademische Feiern, die von Anfang an für die Aufnahme der Professorengalerie geplant war, wie später in § 1 des Reglements der Hauskommission von 1905 (siehe unten) gesagt wird.

Nach dem Umzug der Kunstsammlung an die Augustinergasse erschienen in rascher Folge (1850, 1852, 1856, 1860 und 1862) fünf Kataloge⁷ ihrer Bestände, welchen – im Gegensatz zur örtlichen Trennung in der «Mücke», über die sich allerdings schon Beck 1775 teilweise hinwegsetzte – nun auch die Aulabilder einverleibt waren; in diesen zwölf Jahren nahm deren Zahl um elf Stück (1862 = 108) zu. 1856 gab L. A. Burckhardt-Wick im Vorwort einen Überblick über die Zusammensetzung des vorhandenen Besitzes: Unter insgesamt 489 Gemälden befanden sich 125 Porträts von Basler Gelehrten, weitere 70 von auswärtigen Gelehrten und von Künstlern, die 103 in der Aula befindlichen Werke eingerechnet.

Zu einem unbekannten Zeitpunkt, anfangs der sechziger Jahre, gelangte als zweite, plastische Darstellung des 1849 verstorbenen Theologen De Wette eine Marmorbüste in die Aula, ein Werk des Basler Bildhauers Ferdinand Schlöth (vgl. A 47). Sie bildete den Ausgangspunkt für einen Antrag⁸, den Staatsschreiber Dr. G. Bischoff 1874 der Kuratel unterbreitete, zehn weitere Büsten verdienter Männer durch Schlöth anfertigen zu lassen, wodurch «den Familien resp. Freunden ... Gelegenheit verschafft werden könnte», solche «in der Aula aufzustellen»⁹. Die Vorschläge wurden vom Antragsteller gemacht und umfaßten jene Gruppe von Gelehrten, die im zweiten Drittel des Jahrhunderts die Hochschule von Grund auf erneuert und manche ihrer Institute – de facto oder praktisch –

⁷ Den Hinweis verdanke ich Dr. P. Boerlin.

⁸ Die Kenntnis desselben und des ganzen bedeutsamen Auftrages an Schlöth verdanken ich dem großen Entgegenkommen von Dr. W. Wackernagel.

⁹ Staatsarchiv, Protokolle der Kuratel T 2, 3 (1863/78) S. 432, 439, 456f., 569f. und T 2,4 (1878–1902) S. 20f., 38, 140, ferner Universitätsarchiv (im Sta) II 4,1 und XII 3,5.

neu begründet hatten (A 36–46). Innerhalb von weniger als drei Monaten hatte Dr. Bischoff die Zusage und das Preisangebot des Künstlers (2000 Franken pro Stück) sowie das Einverständnis für sieben Büsten eingeholt. Anfang 1879 waren die Arbeiten «fertig und abgeliefert»; doch fand die Aufstellung erst 1883, nach dem Tod des letzten noch lebenden Dargestellten (Peter Merian, A 38) statt. Bei dieser Gelegenheit müssen auch manche Bilder neu gehängt und alle Gemälde ohne Inschriften beschriftet worden sein (Typ e).

In den 25 Jahren von etwa 1890–1914 sind die letzten zehn Bildnisse fünf verschiedenen Malern in Auftrag gegeben worden. Davon können aber nur die Werke von Balmer (A 55) und Burger (A 26 und 35) sowie Lendorffs Darstellung von Andreas Heusler II (A 58) als freiere künstlerische Interpretationen von Persönlichkeiten gelten; alle übrigen – so die Köpfe von Bachofen und Jacob Burckhardt – sind Kopien nach oder Kompilationen von Photos und haben deshalb ausschließlich dokumentarischen Wert. Das europäische Schicksalsjahr des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges, das – vorerst noch unsichtbar – den Untergang des geistig bestimmten Gelehrtentums deutscher Kultur einleitete, bildete den Endpunkt einer 225jährigen Tradition. Sie war in engen und bescheidenen Verhältnissen begonnen worden, hatte die Tiefpunkte in der Geschichte der Universität überlebt und dann in einer Vielfalt von bedeutenden Individualitäten das Wesen einer neuen Epoche festgehalten, deren kontinentale Bedeutung und Ausstrahlung von jenen stark mitgeprägt wurde.

1905 und 1906 wurden Verantwortlichkeit und Verhältnisse in der Porträtgalerie erstmals genau geregelt. Am 22. Mai 1906 beschloß die Regenz ein Reglement¹⁰ über die Bilder und Büsten der Aula mit den folgenden Hauptinhalten: § 1 Die Bilder und Büsten, welche seit dem Bestehen der Aula in dieselbe aufgenommen worden sind oder in Zukunft gestiftet werden, bilden einen integrierenden Bestandteil dieses für die offiziellen akademischen Akte bestimmten Saales. § 2 Sie sind zur Zeit gemäß § 4 des Reglements für die Museumskommission (die spätere Hauskommission) vom 13. 1. 1905 der Museumskommission unterstellt, welche für ihre würdige Aufstellung und Konservierung zu sorgen hat. – Von der damaligen Hängeordnung der Bildnissammlung liegt ein Inventar¹¹ des Präsidenten der Museumskommission, Dr. Karl Stehlin,

¹⁰ Diesbezügliche Orientierung vermittelte mir Dr. P. Boerlin.

¹¹ Auf das mich Dr. W. Wackernagel freundlicherweise aufmerksam machte. Die ungerahmten Bildnisse waren damals, wie aus dem Verzeichnis hervor-

vom 1. März 1907 vor, aus welchem ersichtlich ist, daß 84 Bilder direkt an die Wände appliziert waren und bloß 34 frei – in eigentlichen Rahmen – hingen; es waren mit ganz wenigen Ausnahmen diejenigen, die heute im Vorraum, an der nordwestlichen Schmalseite der Aula und in deren Apside angebracht sind. Alle Bilder waren anlässlich der Renovierung der Aula im Sommer 1905 abgehängt und, wo nötig, auf Kosten der Universität repariert worden.

Nicht geregelt wurde 1905/06 die Frage nach dem Eigentumsrecht an diesen Werken, was zwanzig Jahre später einen langwierigen Streit¹² verursachte. 1928 verließ die Öffentliche Kunstsammlung das alte Museum an der Augustinergasse und übersiedelte vorübergehend in die Kunsthalle. 1929/30 übernahm Prof. Tettenborn in Stuttgart (da in Basel kein geeigneter Fachmann zu finden war) eine Generalrestaurierung der Porträtgalerie (für 4000 RM inkl. Hin- und Rückfracht!), wobei die meisten Bilder gereinigt und viele doubliert wurden¹³. Nach der Rückkehr beließ man nur drei Dutzend derselben direkt an der Wand, die hinter jedem einzelnen Stück mit Lüftungsfugen – zur besseren Konservierung von Malerei und Bildträger – versehen wurde; beinahe vier Dutzend erhielten neue Rahmen. Im Verlauf der Beratung des gegenwärtigen Hängeplans kam es zu Differenzen zwischen der von Dr. H. G. Stehlin präsidierten Hauskommission und dem Konservator der nunmehr örtlich getrennten Kunstsammlung, Prof. Otto Fischer, im Verlauf derer letzterer bei der Regenz Ansprüche auf eine Anzahl von Gemälden geltend machte, welche sein Vorrecht in dieser Angelegenheit begründen sollten. Diesen Forderungen gegenüber stellte der Rektor, Prof. Friedrich Fichter, generell fest, daß laut § 3 des Universitätsgutgesetzes das Universitätsgut ein unteilbares Eigentum des Kantons bilde und infolgedessen einzelnen Sammlungen oder Anstalten keinerlei Recht an den von ihnen verwalteten Gegenständen zustehe. Ein «Neues Reglement über die Kunswerke im Museum für Natur- und Völkerkunde», dem 1932 sowohl die Hauskommission daselbst als auch die Kunstkommission zustimmten, beendete schließlich die Auseinandersetzungen. Bocks Bildnisse von Basilius Amerbach, Oporin und Theodor Zwinger I,

geht, streng nach Fakultäten geordnet. An der Hauptwand hingen die Theologen, an der Fensterwand die Mediziner, an der Eingangswand links die Juristen, rechts die Philosophen (StA Univ.-Archiv II 4, 2).

¹² Die damit zusammenhängenden Korrespondenzen, auf die mich Dr. P. Boerlin hinwies, liegen bei den Akten der Öffentlichen Kunstsammlung.

¹³ Damals scheinen auch die seitlichen Randpartien zum Teil verklebt worden zu sein («Passepartouts»), was manche Beobachtungen verunmöglicht.

die aus dem Amerbachkabinett stammen, sowie Sarburghs Porträt des Remigius Faesch, des Gründers des Museums Faesch, verblieben der Kunstsammlung, welche dafür aber mehrere andere Bilder (V 2, 6 und 10, A 33) als Leihgabe in der alten Aula beließ oder dorthin abgab.

Die Hängeordnung von 1932, die erstmals den Vorraum miteinbezog, ist nicht ohne weiteres zu verstehen, was wohl angesichts des komplizierten Aufbaus der Galerie und der verschiedenen Formate der Bilder auch auf andere Weise kaum möglich wäre. Den Mittelteil der durchlaufenden Hauptwand nehmen die Professoren des 16. und früheren 17. Jahrhunderts ein; rechts davon und an der gegenüberliegenden Fensterwand folgen diejenigen des späteren 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts, während links, gegen den Eingang zu, die Antistites des 18. und 19. Jahrhunderts anschließen. An der Eingangswand hängen die individuellen Bildnisse des mittleren 19., im Vorraum solche des frühen 19. und des späteren 18. Jahrhunderts. Fast überall findet man jedoch fremde «Einsprengsel». Gelegentlich ist auch versucht worden, Kollegen der gleichen Fakultäten in Gruppen zu vereinen. Der fühlbarste, auf die räumlichen Verhältnisse des Saales zurückzuführende Nachteil besteht darin, daß die oberen Reihen der Darstellungen einer genaueren Betrachtung nicht mehr zugänglich sind. Im Verlaufe der Restaurierungsaktion von 1967/68, mit der Herr Max Ludwig betraut war, wurden etwa vier Fünftel der Gemälde gereinigt und retuschiert, gegen 20 ausgekittet sowie alle neu firnißiert. Drei Stück, welche sich in einem sehr schlechten Zustand befanden (B 2, S 1 und 3), mußten von Grund auf renoviert und neu aufgezogen werden¹⁴. Die systematische Untersuchung in gutem Licht führte zur Feststellung von 28 Signaturen und zwei Monogrammen auf den Bildern selbst und von sechs weiteren auf den Rückseiten (V 14 und 16, A 2 und 53, S 1 und 2), die bisher zumeist nicht bekannt gewesen waren; zehn davon stammen aus dem 18., 28 aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Darüber hinaus fanden sich andernorts nicht wenige, direkte und indirekte Belege, welche weitere Identifizierungen von Künstlern erlaubten. Da gegen drei Viertel der Bilder gleichzeitig von den Wänden abgenommen waren, ergaben sich weitreichende, aber zeitlich doch begrenzte und nicht vollständige Vergleichsmöglichkeiten; denn sobald und wo mit der Wiederaufhängung begonnen worden war, wurde die Überprüfung von nachträglichen Erwägungen oder plötzlichen neuen Erkenntnissen schwierig. Der Eindruck, den die im Glanz ihres erneuerten

¹⁴ Es existiert ein genaues Protokoll aller ausgeführten Arbeiten.

Wandschmuckes erstrahlende Aula Ende Mai 1968 bei der offiziellen Übergabe hinterließ und die bei diesem Anlaß vorgebrachten Erläuterungen des Schreibenden fanden tags darauf in der Basler Presse ihren Niederschlag¹⁵.

Die Galerie der Professorenbilder, die nun wieder für einige Jahrzehnte sich selber überlassen bleibt, aber durch das vorliegende Inventar erstmals kommentiert wird, ist das weitaus spektakulärste Dokument zur Basler Universitätsgeschichte, daneben aber auch nicht ohne Bedeutung für die lokale kunsthistorische Forschung. Die Darstellungen einer ganzen Reihe von Persönlichkeiten sind – zumal in Gemälden – nur hier und sonst nirgends vorhanden, und eine Anzahl von örtlichen Künstlern ist gleichfalls nur hier in öffentlichem Besitz zu finden oder in ihrer Wirksamkeit maßgeblich zu untersuchen.

Die Maler der Basler Professorengalerie

Wenn es auch keinen andern Ort in Basel gibt, an dem so viele, vorwiegend von einheimischen Malern geschaffene, Basler Bilder vereint und gemeinsam zu überblicken sind, so muß man sich doch vor Augen halten, daß das Historische Museum mit Sicherheit, die Kunstsammlung höchst wahrscheinlich noch mehr Material aus dem Umkreis der städtischen Porträtkunst besitzt, nur daß dort eben längst nicht alles ausgestellt ist, sondern manches in den Magazinen aufbewahrt wird. Dazu gesellen sich die unübersehbaren und letztlich nur durch glückliche Zufälle einigermaßen zu erschließenden Bestände in privatem Eigentum, die schon lange nicht mehr auf Basel und seine nächste Umgebung konzentriert und in gewissen Fällen bereits aus dem Blickfeld verschwunden sind. Erst eine konsequente Aufarbeitung und Zusammenschau der ganzen, weithin verstreuten Gattung ergäbe die Voraussetzung für eine Geschichte der Basler Porträtmalerei. Eine solche fehlt bis dato völlig, was angesichts der Mühsamkeit und Undankbarkeit von Forschungen auf diesem Gebiet nicht verwunderlich ist. Gewisse Epochen, vor allem Mitte und Ende des 17. Jahrhunderts, liegen vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen derart im Dunkeln, daß auf beträchtliche Strecken hin kaum oder keine Korrelationen zwischen den urkundlich überlieferten Künstlernamen und der Masse der erhaltenen Werke bestehen. Die Ergebnisse des Studiums der Aulaporräts können folglich nur einen Beitrag zur Entwick-

¹⁵ BN (S. 4), NZ (S. 3) und Basler Volksblatt vom 31. Mai.

lung und zum Verlauf der Basler Bildnismalerei ergeben – eine Binsenwahrheit, die nichtsdestoweniger expressis verbis erwähnt sei.

Dieser Beitrag an Ausblicken oder Bestätigungen mußte, wie stets, zur Hauptsache auf dem stilkritischen Wege von Vergleichen mit allen zur Verfügung stehenden bzw. erreichbaren Objekten, Unterlagen und Hinweisen gewonnen werden. Ein merkwürdiges Sonderproblem, das allerdings die Frage nach der künstlerischen Identifizierung von Bildnissen sehr oft begleitet, bildete dabei die stilistische wie auch zum Teil historische «Mehrschichtigkeit» der zahlreichen Kopien. Wie schon im vorgehenden Abschnitt ange deutet, sind viele Bilder nicht direkt vor der dargestellten Person, sondern nach sehr verschiedenartigen älteren Vorlagen gemalt worden, von denen sehr bewußt sichtbare, aber auch unbewußt unsichtbare Elemente übernommen wurden. Sie bestimmen den Gesamteindruck oft mehr als die Handschrift des Kopisten, können jedoch auch zuweilen hinter dieser zurücktreten, gleichsam integriert werden. Der klassischen Archäologie ist eine entsprechende Sachlage seit zwei Jahrhunderten vertraut, wenn sie in hellenistischen oder römischen Kopien nach Originalen von Phidias, Polyklet oder Praxiteles fahndet. Hier geht es zwar nicht um Vorbilder von hohem Rang, und deshalb behalten die Kopien bis zu einem gewissen Grad ihren eigenständigen Wert oder können sogar die Vorlage in den Hintergrund treten lassen (z. B. A 93); die Doppelbödigkeit der Problematik und die Aufforderung zu einer «bifokalen» Sicht bleiben gleichwohl bestehen.

Der Blick in die Vergangenheit, d. h. die Darstellung von Persönlichkeiten früherer Generationen, die zu Beginn der Galerie (1686/87) angestrebt wurde, umfaßt dieselbe Zeitspanne wie ihre spätere Entwicklung, nämlich 225 Jahre. Pius II. als Gründer und der erste Rektor (A 71, 72) sind allerdings die einzigen Vertreter des 15. Jahrhunderts; der eigentliche Einsatz erfolgte mit den Reformatoren, ihren Zeitgenossen und Schülern. Die Schöpfer der ursprünglichen Bildnisse des 16. Jahrhunderts sind nur selten – z. B. für Bonifacius Amerbach (A 59 = Christoph Roman) oder für Simon Sulzer (A 67 = J. Klauser, als Miniatur der Universitätsmatrikel) – mit Sicherheit oder großer Wahrscheinlichkeit ausfindig zu machen, sei es nun, daß auch die Autoren des bekannten Urbildes anonym (z. B. bei J. Brandmüller A 64), Vorlage und Urheber nur vermutungsweise zu fassen sind (W. Wissenburg A 79: H. H. Kluber?) oder aber, daß nochmals Mittler eingeschaltet wurden, wie dies die de Bry in ihren Kupferstichen zu Boissards «Icones virorum illustrium» (Simon Grynaeus, A 63) waren. Auch

bei Malereien ist eine solche Weitergabe von früher geprägten Typen leicht möglich (A 77, S 3).

Das früheste und wohl einzige Original aus der Zeit vor dem Anfang der Sammlung ist m. E. Thomas Platters II Konterfei von Bartholome Sarburgh (V 10), die linke Hälfte eines Ehebildnispaares. Es ist schon vor 1907 der Kunstsammlung abgetreten worden¹⁶, kam aber später (1932?) als Leihgabe derselben wieder zurück. Das Porträt des Mediziners Martin Chmieleck (A 84) dürfte hingegen eine sorgfältige Kopie nach demselben Künstler sein. Fraglich scheint mir, ob das Brustbild von Johann Jakob Gynaeus (A 66) allenfalls ins frühere 17. Jahrhundert zurückgeht, während die Darstellungen von Bonifacius Amerbach (A 59) und Konrad Geßner (S 3) zwar früher als die Galeriebilder, aber bloß Kopien sind. Die wahrscheinlich von Hans Bocks Hand geprägte Wiedergabe des älteren Felix Platter (A 76) und das durch einen Stich mit der Angabe von Sarburgh als Maler belegte Porträt des Antistes Wolleb (A 62) sind Kopien um 1690, ebenso dasjenige des Magisters Ludwig Lucius (A 60), dem wiederum eine Martikelminiatur – von Johann Sixt Ringle – zugrunde liegt.

Die wenigen Basler Porträtiisten, die von der Mitte des 17. Jahrhunderts an tätig waren und vor der Entstehung der akademischen Bildnissammlung starben, werden fast sicher alle unter den Vorlagen für die Kopistenschar vertreten gewesen sein. Da man sie aber meist nur aus zufälligen Arbeiten¹⁷, im Rahmen ihrer bevorzugten Gattung zum Teil überhaupt nicht kennt, stoßen Hinweise auf sie – notabene in Werken von anderer Hand! – auf unüberwindliche Schwierigkeiten, sofern nicht konkrete Angaben Brücken schlagen. Solche sind manchmal auf zeitgenössischen Nachstichen nach Werken von ihnen – z. B. aus dem Verlag von Peter Aubry in Straßburg oder von Johann Jakob Thurneysen d. Ä. – zu finden und gestatten dann – natürlich ganz allgemeine – Rückschlüsse. Auf diesem Wege ist Antistes Theodor Zwinger II (A 30) mit dem auf jeden Fall verhältnismäßig derben und trockenen Johann Georg Meyer, Antistes Lukas Gernler (A 31) mit dem im Ausland geschulten, stärker malerischen und schwungvolleren Johann Rudolf Werenfels in Verbindung zu bringen. Weitergehende Versuche zur Herstellung von Bezügen sowie auch die Nennung des Namens von Jeremias Glaser (A 87 und 95) beruhen auf Vermutungen. Waren bis dahin die Künstler, welche den dargestellten Gelehrten einst

¹⁶ Wie im auf S. 51 genannten Verzeichnis vom Kommissionspräsident Karl Stehlin vermerkt ist.

¹⁷ Einiges davon in meinem unter der Literatur zitierten Miniaturenband.

gegenübersaßen und sie im Bilde festhielten, fast durchweg im Spiegel anderer, mehr oder weniger objektiver Temperamente und ihrer Pinselführung zu sehen oder zu erraten, so steht man seit dem Augenblick der Verwirklichung einer Galerie einerseits vor originalen Würfen, andererseits vor den Kopisten des historischen Bildgutes. In den siebziger und achtziger Jahren hatte innerhalb der Basler Künstlerschaft ein vollständiger Generationenwechsel stattgefunden. Binnen kurzem wuchs ein halbes Dutzend von neuen «Konterfettern» heran, die in den fünfziger und sechziger Jahren geboren worden waren: Johann Rudolf Lutherburg * 1652, Johann Friedrich Wettstein * 1659, Gregor Brandmüller * 1661, Niklaus Bernoulli * 1662, Hans Konrad Degen * 1665 und Johann Rudolf Huber * 1668. Lutherburg (zünftig 1677), im Hauptberuf Notar, fällt kaum in Betracht, da nur ein paar etwas labil und verschwommen charakterisierte Figuren von ihm gesichert sind. Bernoulli wurde 1685 zünftig, Brandmüller, der im Jahre zuvor aus Paris zurückgekommen war und schon 1691 starb, 1686, Wettstein 1687, Huber – nach langem Auslandsaufenthalt – 1693, nach ihm – 1694 – der erst 1672 geborene Johannes Schnell, ein Schüler von Brandmüller, der in England starb, und 1695 Degen. Eine Zugehörigkeit zur Zunft war für private Aufträge nicht maßgeblich, wohl aber für öffentliche. Unter den durch diese Namen gegebenen Möglichkeiten galt es nun Umschau zu halten!

Von Brandmüller, welcher in Paris bei und mit dem gewiß nicht anspruchslosen ersten Hofmaler Charles Lebrun gearbeitet hatte, ist kein bezeichnetes Bildnis, dafür aber ein ferner Nachruhm ungewöhnlichen Könnens erhalten. Auf Grund dessen sind ihm um die letzte Jahrhundertwende einige aus dem Durchschnitt der zwischen 1685 und 1690 entstandenen Basler Porträts hervorragende Werke zugeschrieben worden, darunter die Ehebildnisse Ryhiner-Socin (vgl. bei V 18) und Respinger-Rippel (siehe bei A 17), beide in Privatbesitz, ferner das Kniestück der betagten Helene Platter-Bischoff in der Öffentlichen Kunstsammlung (ebenfalls bei A 17), Arbeiten, die durchweg verbindende Stilmale aufweisen. Sie zeigen alle eine großzügige und kultivierte Malweise, die sich zum Teil in locker aufgesetzten Strichlagen äußert, ferner auch einen überlegenen psychologischen Blick. Die umfangreichste Gruppe der anonymen Aulabilder aus den Jahren der Konstituierung der Folge überrascht nun durch eben diese Eigenschaften, nicht selten auch dann, wenn die Darstellungen nicht nach der Natur gemacht wurden (A 85 und 93). Am zehnteiligen, 1686 und 1687 datierten Einsatz ist der als «Haupthand A» umschriebene Künstler mit nicht weniger als fünf ganz vorzüglichen Werken

(V 18, A 17, 24, 29–32) beteiligt, unter denen Oberbibliothekar Johannes Zwingier figuriert. Andere Köpfe (z.B. A 31) wirken nicht ganz so typisch, reihen sich aber infolge von zahlreichen gleichen oder sehr ähnlichen Einzelheiten fast zwangsläufig an, und bei einer dritten Kategorie, die auf frühere und geistig bereits ferner liegende Abschnitte der Universitätsgeschichte zurückgreift, mischen sich Eigenheiten der besonderen Art mit objektiv bedingten Elementen, die ihr fremd sind oder sogar zuwiderlaufen (A 60, 62, 64 u.a.)¹⁸. An diese Außenposten schließt sich noch ein weiterer Kreis an, in dem gelegentlich Verwandtes nachklingt, ohne daß eine Spur der sonst beeindruckenden Überlegenheit festgestellt werden kann. Diese Beobachtungen werfen die Frage auf, ob in solchen Fällen Gesellen tätig waren oder ob Ausstrahlungen auf Dritte vorliegen. Die äußeren Grenzen sind schwer zu ziehen.

Zu einer zweiten Gruppe, der Haupthand B, die neun Gemälde vereint, gehört das Bild des Theologen Johann Rudolf Wettstein II von 1687 (A 28). Er war der Bruder des während 57 Jahren in der Malerzunft «Zum Himmel» eingetragenen Porträtiisten Johann Friedrich, dessen Wirken gleichfalls durch keine direkten Belege, sondern bloß durch einige Reproduktionsstiche gesichert ist. Das Historische Museum bewahrt jedoch ein unveröffentlichtes Bildnis des Hans Franz Sarasin von 1679 mit der zaghafte Signatur «Wf» (siehe bei A 12), die sich – sechs Jahre nach dem Tod von Werenfels – auf niemand anderen als auf den zwanzigjährigen Wettstein beziehen kann, der wohl soeben die Lehre bei Dietrich Roos in Straßburg hinter sich hatte. Trotz eines zeitlichen Abstandes von acht Jahren, welche in der Jugend ins Gewicht fallen, werden die beiden Vergleichspole durch eine grundsätzlich gleichwertige, feste und dabei etwas flache Oberflächenmodellierung im Hell-Dunkel, sehr bestimmte Einzelteile der Gesichter sowie eine zurückhaltende, ernste Auffassung gekennzeichnet, die einen Zusammenschluß gestattet, obschon sich die Sprödigkeit der früheren Arbeit bei den Aulabildern weitgehend verloren hat. Das Hauptkontingent derselben bilden Jünger Äskulaps mit deren beiden Dekanen von 1686/87 und 1687/88 (A 86, 87, ferner A 90, 91, 94, 95). Am weitesten aus-

¹⁸ In seinen «Notizen über Kunst und Künstler zu Basel» (1841) schrieb L. A. Burckhardt-Wick (S. 62) von Brandmüller, er habe ausgezeichnet andere Maler nachahmen können. Woher dieses Wissen stammt, ob es allenfalls eine örtliche Überlieferung ist, welche auf die mit der Begründung der Professoren-galerie sich ergebenden Aufgaben zurückgeht, ist unklar. Die am gleichen Ort stehende Bemerkung, Brandmüllers Pinselstriche seien fast unsichtbar gewesen, kann höchstens für die allerersten Basler Jahre (Bildnisse Ryhiner-Socin) gelten.

einander stehen in Ausführung und Ausdruck einerseits A 12 und 90, andererseits A 87, 91 und 95; doch löst sich diese scheinbare Verschiedenheit allmählich auf angesichts von kleineren Gemeinsamkeiten, die schrittweise über Zwischenglieder festzustellen und dann nicht mehr auszuschalten sind. – Im Gegensatz zu diesen auf stilkritischem Wege zugeschriebenen Werken von und nach 1687 verbindet sich das anderthalb Jahrzehnte später anzusetzende Brustbild des älteren Emanuel König (A 7), gleichfalls eines Mediziners, durch den Hinweis auf einem Kupfer der beiden Thurneysen mit Wettsteins Namen. Auf die Frage «Original oder Kopie» ist selten mit letzter Sicherheit zu antworten; doch dürfte die Alternative hier auf dasselbe herauskommen. Die Aussage des Künstlers hat sich auf jeden Fall stark gewandelt: die farbige Lasierung ist einer ausgesprochenen Ton- und Halbtonmalerei gewichen.

Nicht schwer zu identifizieren war Johann Rudolf Huber im allerersten, noch 1686 datierten Rektorenporträt von Sebastian Faesch (V 11) und einer andern, anfangs des folgenden Jahres entstandenen Arbeit (A 23), während ein frühes, in der Bibliothek befindliches, sehr schönes «Zweitbild» (B 2) des berühmten Arztes Theodor Zwinger III (vgl. auch A 98) größere Schwierigkeit bereitete. Die malerischen Feinheiten, die (scheinbare) Unbeschwertheit des Vorgehens sowie die Unmittelbarkeit der menschlichen Begegnung mit dem Gegenüber sind – insbesondere im letzten Fall – erstaunlich! Durch die rückseitige Signatur auf dem Bildnis des Bruders (A 2) schon länger und als einer der wenigen Künstler der Aula bekannt war Niklaus Bernoulli (d. Ä.). Das von 1694 stammende Werk, das gewisse Beziehungen zu Huber verrät, ist das einzige öffentlich zugängliche dieses Malers. Weitere Erzeugnisse seiner Hand wie auch solche der zwei andern eingangs aufgeführten Zünfter «Zum Himmel» waren ohne Spekulationen nicht auszumachen. Daß der Kopf des Künstlers Johann Georg Mangold (A 14) mit seinem künstlerisch dilettierenden Bruder, Pfarrer Matthias Mangold, der sich 1692 auch in der Universitätsmatrikel betätigte, in Verbindung gebracht wurde, ist reine Vermutung.

Nachdem nun annähernd dreißig Gemälde des ausgehenden 17. Jahrhunderts behandelt und ihre Urheber näher bestimmt worden sind, verbleiben immer noch zwei Dutzend andere, über die in dieser Hinsicht nichts gesagt werden kann. Es gibt darunter stilistisch vereinzelte Stücke sowie Paare und kleine Gruppen mit deutlichen oder vagen Abgrenzungen, die man plötzlich da und dort zusammenhängen möchte, aber es dann doch lieber sein läßt. Der größte Teil dieses Bestandes muß in einem Zug entstanden sein; doch über dem Wie steht ein Fragezeichen, sofern man das Fanta-

sieren unterläßt! Vielleicht wirkte schon Johannes Schnell als Geselle Brandmüllers mit. – Zahlenmäßig zusammengefaßt ist nahezu die Hälfte der heutigen Galerie vor 1700 gemalt worden!

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominiert als Künstler Johann Rudolf Huber, der ja schon zu Beginn dabei war; jedes Jahrzehnt seines reifen Schaffens (A 71, 72, 75?, 98 – V 6, A 48 – A 1 – A 97, S 2 – V 12) ist vertreten. Von Sebastian Faesch bis zum ersten Basler Germanisten, Johann Jakob Spreng, sind es 13 eigenhändige Arbeiten, welche sich über 55–60 Jahre hin verteilen; ein weiteres kleines Werk, ein «Doppel» von V 6 (Franz Platter), befindet sich ohne offizielle Signatur in der Bibliothek. Huber war wohl Basler, aber er verbrachte die produktive Zeit seines achtzig Jahre währenden Lebens zur Hauptsache auswärts, 1702/38 in Bern, von wo er allerdings regelmäßig – meist im Herbst, zur Messezeit – in seine Heimatstadt kam, um Bildnisaufträge entgegenzunehmen; doch entsprach sein barockes Bedürfnis nach großartiger Repräsentation dem höfischen Klima von Bern und seiner aristokratischen Oligarchie besser als dem puritanischen Stachel des alten Basel. Das malerische Brio seines Pinsels und die stets bühnengerechte Aufmachung des Auftritts seiner Personen konnten deshalb hier auch nicht eigentlich Schule machen. – Außer Huber ist bloß der psychologisch einfühlende Porträtiß Johann Jakob Meyer in zwei intimen Gemälden von Theologen (A 6, 11) zu fassen, welche die bisher ungenügende Kenntnis von ihm erweiterten. Einiges aus diesem Zeitraum (A 4, 5 und B 3) bleibt anonym.

Gegen 1740 geht die Zeit zu Ende, da Basel vorwiegend von eigenen Künstlern «versorgt» wurde. Neben Zuzüger traten vielfach reisende Maler, die sich jeweils nur kurz an einem Ort aufhielten. Ein solcher, Johann Georg Brucker aus Holstein, porträtierte zum Beispiel 1739 die beiden Gründer des Frey-Grynaeums (A 8, 96), die der Galerie in Kopien beigesellt sind. Später begegnet man dem häufig bei der dekorativen Ausgestaltung von Innenräumen mitwirkenden Oberschwaben Joseph Esperlin in Erstfassungen (V 5, 7) sowohl wie in Nachbildungen (A 9, 52), ferner dem lange, aber nicht dauernd in Basel niedergelassenen Stuttgarter Niklaus Grooth (A 99) und dem wiederum in Bern wirkenden Basler Emanuel Handmann (A 100, V 13?), deren stattliche und als Leistungen beachtliche Darstellungen von Daniel Bernoulli und Leonhard Euler – zu Ehren dieser berühmten Gelehrten – als einsame Höhepunkte der Galerie in der Apsis hängen. Auch ein vorübergehender Gast aus der Republik Venedig, Pietro Uberti, hat in der nachmals als Geschenk vermachten Halbfigur des privaten Sammlers Hieronymus Bernoulli (S 1) ein Beispiel mediterraner Auffassung des

Individuums der Aufklärung hinterlassen. Auf gleiche Weise wird das Bild des jungen Basler Mathematikers Niklaus Fuß (V 16), der von Euler nach Petersburg gerufen und daselbst von einem Deutschen de Mayr gemalt wurde, in die Sammlung gekommen sein. Den Ausklang des alten Regiments verkörpern kultivierte Personenschilderungen des Böhmen Anton Hickel (V 15), dessen Bildern man nicht selten in Basler Häusern begegnet, und des Toggenburgers Franz Karl Germann (V 8, 9), der sich in mehreren Schweizer Städten aufgehalten hat.

Von der aus Frankreich kommenden Unruhe des nachfolgenden Umbruchs und seiner weltanschaulichen Wende verraten die im Vorraum versammelten Werke von Woher, Reinhart und Recco höchstens bei genauestem Zusehen und auch dann nur gelegentlich etwas. Marquard Woher von Mimmenhausen (nördlich vom Untersee), der annähernd fünfzig Jahre lang in Basel lebte, aber als Katholik nicht Bürger werden konnte, war ein feinsinniger, biedermeierlich-liebenswürdiger Menschendarsteller (V 4), aber, wie sein großes Panorama von Thun beweist, auch ein hervorragender Landschaftsmaler. Joseph Reinhart, ein Luzerner, ist wesentlich trockener bei der Wiedergabe des kauzigen Johann Jakob d'Annone (V 14) und sachlicher, auch im Beiwerk. Scharf beobachtet hat der aus Holland gebürtige Peter Recco die Verschiedenheit eines kantigen Originals, wie Johann Jakob Stückelberger (V 2) eines war, und des nervösen, überlasteten Staatsmannes Johann Heinrich Wieland (V 3). – Merkwürdig ist, daß zwei Antistites der Mediatisations- und Restaurationszeit – Emanuel Merian und Hieronymus Falkeisen – in Porträtkopien eines gänzlich unbekannten und auch unbedeutenden Johannes Dolt (A 49, 53) vorliegen, der sicher kein Basler war.

Die Reorganisation und Erneuerung der Universität in den 1830er Jahren und darnach machte sich auch im Wachstum der Porträtgalerie bemerkbar, obwohl man sich dabei vergegenwärtigen muß, daß nur ein kleiner Teil der Professorenschaft dieselbe förderte. Da sich darunter jedoch die maßgeblichsten Persönlichkeiten jener Epoche befanden, kann man sich fragen, ob nicht gerade diesen die Beteiligung im Sinne einer ehrenden Aufforderung nahegelegt worden ist. Die Marmorbüsten (siehe S. 50 f.), die später auf Anregung der Kuratell in Auftrag gegeben wurden, stellen auf jeden Fall fast durchweg die gleichen Männer dar. Zeitlich vornean steht ein – wie so oft – nachträglich geschenktes Bildnis eines Fremden, des liberalen italienischen Emigranten Picchioni, der in seinen literarischen Vorlesungen Jacob Burckhardt beschwingte und mitriß, ein stilles, kleines Werk von Jakob Christoph Miville (A 33).

Umgekehrt hat sich der Physiker Johann Rudolf Merian für sein Porträt an den zufällig in Basel anwesenden Bergamasken Giovanni Moriggia (A 36) gewandt. In den vierziger und fünfziger Jahren repräsentieren Johann Friedrich Dietler von Solothurn (A 38, 47), der Genfer Joseph Hornung (A 46) sowie die Zürcher Konrad Hitz (A 37) und Julius Sulzer (A 44) mit eingehenden individuellen Charakterisierungen die schweizerische Spätromantik der von ihnen gepflegten Gattung. Neben diesen Eidgenossen findet man – wie könnte es anders sein? – zwei Elsässer, die lange in Basel gelebt und gewirkt haben, Heinrich Beltz (A 3, 40, 42, 50) und Sebastian Gutzwiller (A 39). Beltz, bis dahin eine geisterhafte Figur, ist nunmehr – mit einigen Schwierigkeiten – auf den urkundlichen Boden von Zivilstandsakten gestellt worden (siehe bei A 3) und kann somit in Zukunft ein legitimes kunsthistorisches Dasein beanspruchen. Abenteuerlich – im wissenschaftlichen Sinn! – gestaltete sich die Erkundung auch nur der notdürftigsten Lebensumstände von ein paar Lokalmalern, die noch in kein Künstlerlexikon Eingang gefunden haben. So mußten der Monogrammist IG = Ignaz Gutzwiller (A 54) sowie Friedrich Albert Wagner (A 51, A 43?) mit Hilfe von Basler Adreßbüchern für ihren Tätigkeitsbereich beglaubigt, über die Einwohnerkontrolle der Herkunft nach bestimmt und schließlich bei den zuständigen Zivilstandsämtern Therwil und Basel durch die Grenzdaten ihrer bürgerlichen Existenz glaubhaft in Erscheinung gebracht werden. Zu zweien Malen waren es Geistliche, welche – vielleicht aus christlicher Nächstenliebe – an derartige vom Schicksal gewiß nicht verwöhnte Sprößlinge der Musen gelangten.

Die letzten Bildnisse vor und nach der vergangenen Jahrhundertwende sind schon zuvor (S. 51) gestreift worden. Die äußerst gewissenhaften und sorgsamen Wiedergaben der größten Leuchten der Universität im 19. Jahrhundert. – Johann Jakob Bachofen (A 57) und Jacob Burckhardt (A 34)! – beruhen, wie noch mehrere andere Porträts, auf photographischen Unterlagen, die zum Teil durch Einfühlungsvermögen noch zusätzlich etwas belebt wurden. Karl Albert Hoeflinger (A 45, 56) und Hans Lendorff (A 25, 27, 34 und 58) haben – allerdings notgedrungen – bei ihren Aulabildern meist diesen Weg beschritten, möglicherweise auch Wilhelm Balmer (A 55), der für Erwachsene selten eine so glückliche Hand hatte wie für die Kinder. Einzig Fritz Burger, der nach den lebenden Personen arbeiten konnte, präsentiert sich mit der Figur von Eduard Hagenbach (A 35) und Friedrich Overbecks Kopf (A 26) als Künstler von einer zwar zurückhaltenden, aber doch erkennbaren visuellen Intuition. – Mit den spätesten Aulabildern

von 1914 hat die Porträtiierung von Basler Professoren keineswegs ihr Ende gefunden. Das Ende beschränkte sich – trotzdem nicht ohne tieferen Sinn! – nur auf die alte Aula, die bis auf den letzten Platz besetzt bzw. behängt war. Nach dem Ersten Weltkrieg führte der neugeschaffene staatliche Kunstkredit die Tradition in einem gewandelten Sinne fort, indem er zuweilen bewährte Maler mit der Darstellung von profilierten Wissenschaftlern beauftragte.

Die Inventarisierung der Basler Professorengalerie

Die Gemälde der Professorengalerie hängen im Vorraum der Aula, in der Aula selbst, in der Bibliothek des Hauses und im Sitzungszimmer. Diese vier verschiedenen Räumlichkeiten erhielten die entsprechenden Buchstaben V, A, B und S zugeteilt, die mit der jeweiligen Laufnummer der Bilder zu Signaturen verbunden wurden (A 26, S 3), welche in dem nach Raumgruppen geordneten Katalog rechts außen in der Titelzeile jeder Inventarnummer erscheinen. Der Vorraum enthält 18, die Aula 100, die Bibliothek 3 und das Sitzungszimmer 4 Bildnisse, was zusammen 125 Werke ergibt. Dazu kommen in der Bibliothek zwei kleine Zweitfassungen von bereits vorhandenen Personen, die 1967 noch nicht aufgehängt waren; sie werden in den Kommentaren der zugehörigen Hauptdarstellungen (V 6: F. Platter; A 77: C. Bauhin) erwähnt. Die Anordnung der Bilder im Vorraum und in der Aula ist durch Planskizzen erläutert; am letzteren Ort, wo jeweils zwei bis vier Gemälde übereinander angebracht sind, verläuft die Numerierung vom Einsatzpunkt in der Südostecke nach den senkrechten, aufeinanderfolgenden Reihen, und zwar stets von oben nach unten.

Den Titel jeder Inventarnummer bildet der Name des Dargestellten mit seinen in Klammern gesetzten Lebensdaten. Stimmen dieselben in der Inschrift des Bildes nicht, so sind sie hier oben mit einem Ausrufezeichen versehen. Zur Erleichterung der Übersicht wird anschließend – in einem Abstand – mit den geläufigen Abkürzungen (Th, J, M, Ph I und Ph II) auf die Fakultätszugehörigkeit verwiesen. Bei Personen, die keine Professur in Basel bekleideten, fehlt dieser Hinweis, dafür werden sie im Verzeichnis zusätzlich durch das Land oder den Ort ihres Wirkens, wenn es sich um Basler handelt, durch ihre Stellung oder ihren maßgeblichen Tätigkeitsbereich als Außenstehende gekennzeichnet.

Die Bildnisdarstellungen sind – auf der zweiten Zeile – nur summarisch – typenhaft mit Worten umschrieben, da ja von ihnen allen Abbildungen beigegeben sind. Es folgen der Name des Künstlers,

wenn derselbe festzustellen war, dessen Lebensdaten, allfällige Signierungen, Datierungen bzw. Schätzungen der Entstehungszeit oder der generelle Vermerk von – weiter unten aufgeführt – Belegen. Die beiden großen anonymen Werkgruppen aus der Anfangszeit sind mit Hand A und B bezeichnet, worauf erst in Klammern der Hinweis auf den wahrscheinlichen Maler angegeben ist. Bei Kopien wird an erster Stelle der Kopist oder die Tatsache der Zugehörigkeit zu dieser Kategorie, an zweiter – soweit möglich – das Vorbild genannt.

Historisch von Bedeutung ist sodann die genaue Wiedergabe der Inschriften, wobei am Ende in Klammern auf den Typus derselben hingewiesen wird. Das Verzeichnis der Haupttypen findet man bei den Abkürzungen (oben S. 35). Es muß hier jedoch gesagt werden, daß bei der diesbezüglichen Untersuchung – aus Zeitgründen – nicht auf jede kleine Abweichung und sich möglicherweise aus ihr ergebende Probleme eingegangen werden konnte, daß also keine genauen paläographischen Analysen erwartet werden dürfen. Die ältesten Inschriften (Typ b) der Galerie laufen am oberen Bildrand hin und werden darunter links und rechts – in kleineren Buchstaben und Zahlen – durch die Lebensdaten ergänzt. Dies gilt als Normalfall; andere Orte der Anbringung werden eigens vermerkt. Als Sprache dient das Latein, das ja auch beim Unterricht (bis etwa 1800) und beim Verkehr von Akademikern, insbesondere verschiedener Nationalität, miteinander (bis weit ins 18. Jahrhundert hinein) verwendet wurde. Auf die latinisierten Namen folgen das Lehrfach, manchmal noch andere – zuweilen auch staatliche – Ämter sowie besondere Angaben, endlich die Lebensdaten, wobei N = natus, das Zeichen θ (vom griechischen thanatikos = tot) oder DEN. (= denatus) «verstorben» heißt. Das (teilweise) Fehlen der Lebensdaten weist meist darauf hin, daß es sich um das Bildnis eines noch Lebenden handelt. Hinsichtlich der Lehrfächer ist in Erinnerung zu rufen, daß sich der Aufbau der alten Universität vom späteren und heutigen Lehrgang wesentlich unterschied. Die Grundlage für alle höheren Studien bildeten die Artes liberales der Philosophie (Artistenfakultät); erst wenn er die beiden Grade dieser Vorstufe absolviert hatte, die in gewissem Sinn der oberen Mittel- bzw. Oberschule der Gegenwart entsprach – und Baccalaureus und Magister (b.a. und m.a.) geworden war –, konnte ein Student in die oberen Fakultäten aufrücken und damit beginnen, sich auf ein Lizentiat oder einen Doktorhut vorzubereiten. Wollte ein junger Gelehrter nach Erreichung dieses Ziels dozieren, so erhielt er nur ausnahmsweise sogleich einen der je drei Lehrstühle der erstrebten Fakultäten, sondern mußte meist bei den Artisten anfangen und –

wenn er Pech hatte – manchmal sogar lebenslänglich unter ihnen verbleiben. Dies erklärt in vielen Fällen die scheinbare Diskrepanz zwischen Examina und Lehrtätigkeit. Bisweilen war einer zuerst als bloßer Magister Professor philosophischer Disziplinen und verschaffte sich erst später durch ein Doktorexamen Aufstiegsmöglichkeiten¹⁹. – Titel und Fächer sind auf den Porträts durchweg abgekürzt: D = Doctor; P., PR und PROF = Professor, PP = Professor publicus. Die Philosophie (PH) hatte neun Fächer, in aufsteigender Rangfolge Logik (nie erwähnt), Rhetorik (RH, RHET.), Eloquenz oder Oratorik (ELOQ.-ORATOR.), Griechisch (L.G. = Lingua Graeca), Organum Aristotelicum, d.h. höhere Logik (ORG. ARIST.), Physik (PHYSIC.), Mathematik (MATH.), Ethik (ETH.) und Hebräisch (L.H. = Lingua Hebraea); schon 1659 hatte man das Organum durch die Geschichte (HIST.) ersetzt, 1743 wurde vorübergehend eine außerordentliche Professur für deutsche Poesie geschaffen (LING. GERM. = V 12). Die Mediziner – als Doktoren M.D. oder MED.D. – verfügen über die Lehrstühle der Botanik und Anatomie (BOTAN.), der theoretischen (THEOR.) und der praktischen (PRAC.) Medizin, die Juristen – IVD, d.h. iuris utriusque doctores – über diejenigen der Pandekten (nie erwähnt), des Kodex (CODIC. oder CODIC. IUSTIN.) und der Institutionen (INST.), wozu sich im 18. Jahrhundert noch das Lehnsrecht (IUS FEUD [ale]) gesellte. Die oberste Fakultät war die theologische. Zur Ausübung des Pfarramtes brauchte es nur das «praktische» Examen des SMC (Sancti Ministerii Candidatus), für Professuren den S(acrae) TH D. Die Fächer waren Altes (V[etus]) und Neues (N[ovum]) Testament sowie Dogmatik und Kontroverstheologie²⁰ (LOC[orum] COM[munium] ET CONTR[oversiarum professio]). Auf staatlicher Ebene gab es sodann noch die Ämter des Stadtarztes (ARCHIATER), des Rechtsberaters (IC = Iuris consultus oder SYND[icus]) und des Kirchenhauptes bzw. obersten Pfarrherrn am Münster (ECCL[esiae] ANT.[istes]). – Da die Inschriften wohl teilweise – mehr als nur einmal – erneuert oder auch bisweilen kopiert werden mußten, ergaben sich hie und da Fehler (z.B. V 10, A 4, 48, 49, 52, 87 u.a.), die in eckigen Klammern berichtigt werden. – Bilder ohne Inschrift haben zum Teil Rahmen mit einer solchen (V 14, A 99, 100), hingen bei der letzten Beschrif-

¹⁹ Einzelheiten aller Art findet man in der auf die Fünfhundertjahrfeier erschienenen «Geschichte der Universität Basel 1632–1818» (1957) von Andreas Staehelin.

²⁰ D.h. die systematische Auseinandersetzung mit den konfessionellen Gegnern.

tungsaktion um 1883 in andern Räumen (B 1) oder anderwärts (S 4?), gehörten in andere Zusammenhänge (A 59²¹, S 2?) oder wurden erst nach 1883 – von Gönnern (V 6, A 33) wie auch von Professoren selber (A 26, 45, 56, 57) – geschenkt.

Am Schluß der die Bilder unmittelbar betreffenden Angaben sind ganz kurz die technischen Unterlagen angeführt. Die in Klammern gesetzten Hinweise auf vorhandene alte Doublierungen sowie neu vorgenommene Sicherungen der alten Leinwand durch Lösung der Doublierung und Aufziehen auf Hartplatten gehen auf das Protokoll des Restaurators M. Ludwig zurück. Ausgenommen davon ist bei der erstgenannten Prozedur die mit einem Fragezeichen versehene Gruppe; in solchen Fällen ist eine Doublierung vermutet, aber nicht sicher nachgewiesen worden. Notiert wird hier auch das bei etwa einem halben Duzend von nicht doublierten Bildern festzustellende Durchschlagen der Malerei auf der Rückseite. Die Lebensabrisse der dargestellten Personen sind sehr kurz gehalten, vermitteln also nur akzentuierte Konturen. Nächstliegendes, wie etwa die Tatsache, daß im 17. und frühen 18. Jahrhundert vielfach ein Großteil der Studien in der Vaterstadt absolviert wurde, wird nicht erwähnt und immer wiederholt, nur das Besondere oder Notwendige aufgeführt. Im übrigen wird stets auf Literatur verwiesen, die im Bedarfsfalle weiterführt.

In den kunsthistorischen Kommentaren werden die Künstler im allgemeinen nur beim ersten Vorkommen, das im Künstlerverzeichnis ersichtlich ist, biographisch vorgestellt, knapp charakterisiert und stilkritisch in Beziehung zum behandelten Gemälde gebracht. Zur Stellungnahme hinsichtlich der Zuschreibung oder Einordnung gehört natürlich auch das Verhältnis zu anderen, Zweit- oder Dritt-fassungen eines Porträts, zu ähnlichen Werken anderer Maler, ferner zu Nachstichen und sonstigen Wiederholungen sowie bei Kopien zu allfälligen Vorlagen.

Am Ende werden die aus der Literatur oder durch persönliche Fahndungen bekannt gewordenen früheren und späteren Bildnisse derselben Persönlichkeit zusammengestellt. Hier wie auch bereits beim zuvor genannten, sehr oft aufschlußreichen Problem anderer gleicher oder fast gleicher Bilder ist verständlicherweise keine Vollständigkeit zu erwarten. Zusammenfassende Vorarbeiten über Basler Porträtmalerei gibt es außer W.R. Staehelins kunsthistorisch wortlosen «Basler Porträts» fast keine, und den weitgestreuten

²¹ 1883 befanden sich sowohl das Vorbild als auch Klausers Darstellung von Bonifacius Amerbach, d.h. zwei Originale am gleichen Ort; Holbeins Porträt gehörte sicherlich immer zur Gemäldesammlung.

umfangreichen Privatbesitz für eine solche begrenzte Aufgabe durchzukämmen, ist schlechthin ein Ding der Unmöglichkeit. So werden sicher da und dort allmählich weitere, ergänzende Stücke – zuweilen vielleicht mit neuem Aussagevermögen – zu dem hier gesammelten dokumentarischen Material stoßen.