

Zeitschrift:	Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber:	Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band:	124 (2024)
Artikel:	Gereizte Reaktionen : Vogel Gryff, die Basler Geistlichkeit, ein wilder Heiliger und ein Gemälde von Joseph Esperlin
Autor:	Gampp, Axel Christoph
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1084164

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: 17.02.2026

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

Gereizte Reaktionen: Vogel Gryff, die Basler Geistlichkeit, ein wilder Heiliger und ein Gemälde von Joseph Esperlin

von Axel Christoph Gampp

Dem Statthalter E.E. Gesellschaft zum Greifen,
Stefan Ospel, in Dankbarkeit dediziert.

Einleitung

Basel war bis zur Mediation Napoleons von Zünften regiert. Auf der rechtsrheinischen Seite, in Kleinbasel, waren die drei Ehrengesellschaften zum Rebhaus, zur Hären und zum Greifen dominierend. Ursprünglich versammelten sie Lehensträger der Kleinbasler Klöster sowie Handwerker, welche für die Klöster gearbeitet haben. Später spezifizierten sie sich: Die Gesellschaft zum Rebhaus nahm Gärtnner und Ackerbauern auf, diejenige zum Hären Fischer, Jäger und Landbesitzer, wohingegen diejenige zum Greifen die Berufsvereinigung der Sattler, Wagner, Schmiede sowie später auch der Posamentier bildete.¹

Die drei Ehrengesellschaften leben bis heute fort. Ihnen ist 2018 der Ankauf eines für Basel und die Basler bzw. sogar für die Schweizer Kunst- und Kulturgeschichte bedeutenden Gemäldes gelungen (Abb. 1).²

Beschreibung

Das 66 x 104 cm grosse Ölgemälde auf Leinwand trägt am oberen linken Rand, an der Seite der Aufzugsgaupe, die Künstlersignatur «Esperlin f[ecit]». Es ist auf dem ersten Kamin auf der rechten Seite aufs Jahr 1756 datiert.

Das Bild eröffnet den Blick in die Riehentorstrasse. Die Szene lässt sich dank des knapp 30 Jahre entstandenen, sehr detail-

1 Zu den drei Ehrengesellschaften siehe Franz Egger: Zünfe und Gesellschaft in Basel, Langnau 2005, S. 35–37 (mit weiterführender Literatur).

2 Der Kauf erfolgte beim Auktionshaus Dobiaschofsky in Bern am 4. Mai 2018. Die Provenienz wird im Auktionskatalog mit «Alter Basler Privatbesitz» angegeben. Das Gemälde wurde schon einmal abgebildet bei Eduard Fritz Knuchel: Die Umzüge der Klein-Basler Ehrenzeichen. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung, Basel 1914, S. 44, Tafel IV (dort mit Angabe: Im Besitz von Frau E. Stähelin-Burckhardt).



Abbildung 1

Joseph Esperlin, Die Riehentorstrasse mit Vogel Gryff, Wild Maa, Leu, einem Vertreter der Basler Geistlichkeit und dem heiligen Theodor, Öl auf Leinwand, 66 x 104 cm, signiert «Esperlin fecit», datiert 1756 (Drei Ehrengesellschaften Kleinbasels, Vorgesetztenstube im Gesellschaftshaus Café Spitz, Basel, Foto: Daniel Spehr).

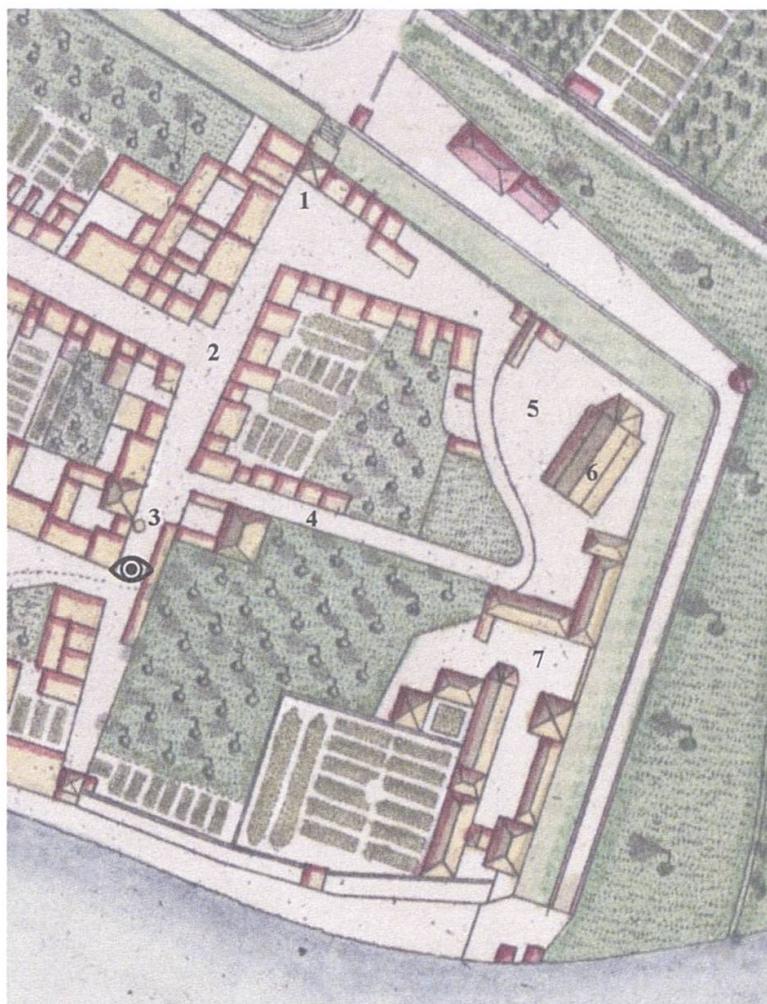


Abbildung 2

Ausschnitt aus Samuel Ryhiner, Grundriss der Stadt Basel / Plan de Ville de Basle, aufgenommen 1784, Basel 1786 (Universitätsbibliothek Basel, Kartenslg Schw Ml 10b). Der Rebhausbrunnen war damals gegenüber der Bildsituation leicht versetzt worden. Das Auge markiert den Betrachterstandpunkt. Legende: 1. Riehentor. 2. Riehentorstrasse. 3. Rebhausbrunnen. 4. Kirchgasse. 5. Theodorskirchplatz. 6. Theodorskirche. 7. Waisenhaus.

reichen Ryhiner-Planes der Stadt Basel ziemlich exakt verorten (Abb. 2). Die Riehentorstrasse wird an ihrem oberen Ende vom gleichnamigen Stadttor abgeschlossen und beidseitig von einer noch deutlich mittelalterlich anmutenden Bausubstanz flankiert. Darunter sticht besonders auf der linken Seite das längst abgebrochene Haus «Zur Abart» ins Auge, das damals dem Indienne-Färber Philipp Heitz gehörte, der hier auch seine gefärbten Stoffbahnen zum Trocknen aufgehängt hat. Hinter einem als Repoussoir-Element fungierenden kleineren Haus am rechten vorderen Rand öffnet sich eine Gasse, die Kirchgasse, sodass die angrenzende giebelständige Fassade

in hellem Licht erscheint. Die Strassenmitte besetzt ein grosser oktogonaler Brunnen, der Rebhausbrunnen, an seiner linken Seite strömt das Wasser aus einem balusterartigen, von einem steigendem Löwen bekrönten Brunnenstock. Ein offener Wasserlauf windet sich vom Tor her in die Stadt hinein.³

Das unmittelbar hinter dem Brunnen aufgehende Gebäude, durch spätgotische abgetreppte Fenster und Fensterreihen mit Kreuzstock charakterisiert, zeigt in einem Feld fünf Sicheln, darüber einen steigenden Löwen mit einer Sichel in der Pfote. Es ist das alte Rebhaus, Sitz der Rebleute-Gesellschaft, welches damals unterhalb eines spätgotischen Fensters fünf Rebmesser zeigte, oberhalb einer Inschrift den erwähnten steigenden Löwen, Wappentier der Rebleute.⁴

Vor dieser Kulisse tobt ein merkwürdiges Ereignis. Die zentralen Repräsentationsfiguren der Kleinbasler Ehrengesellschaften, Wild Maa (Wilder Mann), Leu (Löwe) und Vogel Gryff, sind zu sehen, daneben ein vollkommen schwarz gekleideter Mann mit gepudelter Perücke, dahinter schwebt auf einer Wolke durch die Gasse auf der linken Seite ein Bischof in vollem Ornat ins Bild, den Schwarzgekleideten und den Leu vor sich hertreibend. Aus dem Brunnen entsteigt ein junger Mann, vor dem Brunnen balgen sich zwei weitere junge Männer, davor stehen Vogel Gryff und Wilder Mann. Weiteres Publikum sieht der Szene zu, greift aber nicht aktiv ein.

Das grösste Problem bereitet die Identifikation des Schwarzgekleideten. Eduard Fritz Knuchel hat ihn bereits 1914 als den Pfarrer von St. Theodor identifiziert, allerdings ohne weitere Nachweise.⁵ Es würde sich dann um Johann August (oder August Johann) Buxtorf (1696–1765) handeln, seit 1746 Pfarrer zu St. Theodor und verheiratet mit Anna Faesch (1705–1758).⁶ Darauf wird zurückzukommen sein.

3 Zur damaligen Bausituation siehe Thomas Lutz: Altstadt von Kleinbasel, Profanbauten, Bern 2004 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, 6), S. 173ff.; die Erwähnung des Hauses «Zur Abart» auf S. 183f.; beim Wasserlauf handelt es sich um den Hauptstrang der Kleinbasler Wasserversorgung, der vom Riehenteich her in die Stadt abgeleitet wurde (S. 178).

4 Lutz (wie Anm. 3), S. 181.

5 Knuchel (wie Anm. 2).

6 Zur Genealogie siehe Ulrich Stroux: Genealogie der Familie Stroux-Speiser (URL: https://www.stroux.org/patriz_f/stQV_f/BxA_f.pdf, Zugriff vom 21.7.2024); ferner Johann Heinrich Bieler: Basler Stadtchronik (Staatsarchiv Basel-Stadt [StABS], PA 258 1), p. 489r (zur Berufung 1746); Paul Kölner (Hg.): Im Schatten unserer gnädigen Herren. Aufzeichnungen eines Basler Überreiters 1720–1772, Basel 1930, S. 40 (Berufung nach St. Theodor) und S. 155 (Ableben); Wilhelm Linder: Merkwürdigkeiten der Stadt Basel (Universitätsbibliothek Basel [UB Basel], KiAr Mscr 76a), p. 1160.

Der historische Kontext

Das 1756 datierte Bild ist in einer lokal und international schwierigen Situation entstanden. Zwei Ereignisse spielten eine Rolle, ein internationales Ereignis mittelbar, ein lokales Ereignis unmittelbar.

Die drei Kleinbasler Ehrengesellschaften feiern sich jedes Jahr selbst. An diesem Tag tanzen die drei Ehrenzeichen – Leu (Löwe), Wild Maa (Wilder Mann) und Vogel Gryff – nach einem genau festgelegten Zeremoniell. Das Ereignis fällt je nach Ehrengesellschaft, die den jährlichen Vorsitz führt, auf den 13., 20. oder 27. Januar.⁷

Auf die Ursprünge dieses Brauches soll hier nicht eingegangen werden. Nur so viel dazu: Im Jahre 1750 brach der Darsteller des Leu unter seiner Maske tot zusammen.⁸ Offenbar muss dies in eine Zeit gefallen sein, als der Brauch an sich von konservativen Geistern kritisch beäugt wurde. Vier Jahre später, 1754, wurde aus dieser Ecke eine Schrift in Druck gegeben mit dem umständlichen Titel:

«Wohlmeinend Gespräch, zwischen zween Burgeren aus dem Grossen und Kleinen Basel, wegen jährlichen Umlauffens der sogenannten 3. Thieren, des Löwens, Wildenmanns und Greifens in der Mindern Stadt auf den XXten Tag nach Weihnacht und 8. und 14. Tag hernach, Aus Anlaß eines sonderbaren Gerichts GOTTES, welches im Jahr 1750. über den, so im Löwen gelauffen, ergangen.»⁹

Zusätzlich gewürzt wird der Titel mit einem Bibelzitat aus dem Buch des Propheten Jesaias (1,16): «Thut Euer böses Wesen von meinen Augen.» Die Stelle ist raffiniert ausgewählt. Denn das gesamte Kapitel ist eine Anklage Gottes gegen sein abtrünniges Volk, die Gott (in der Luther-Übersetzung) wie folgt vorbringt:

« 14. Meine Seele ist feind euren Neumonden und Jahrfesten; ich bin ihrer überdrüssig, ich bin's müde zu leiden. 15. Und wenn ihr schon eure Hände ausbreitet, verberge ich doch meine Augen vor euch; und ob ihr schon viel betet, höre ich euch doch nicht; denn eure Hände sind voll Blut. 16. Waschet, reiniget euch, tut euer böses Wesen von meinen Augen, lasst ab vom Bösen [...].»

Wer der Verfasser der Schrift ist, kann nicht einwandfrei eruiert werden. Als wahrscheinlich gilt der Pfarrhelfer Matthäus Merian-Burckhardt (1685–1763), wobei Knuchel auch den schon erwähnten Pfarr-

⁷ Knuchel (wie Anm. 2), S. 14.

⁸ Kölner (wie Anm. 6), S. 25f.

⁹ Die Schrift, ohne Verlagsangabe 1754 gedruckt, ist einzusehen in der UB Basel unter der Signatur EJ IV 31:13 und ist auch als Digitalisat greifbar (URL: https://books.google.ch/books?id=dOgcBrGxtbQC&redir_esc=y, Zugriff vom 21.7.2024).

rer von St. Theodor, August Johann Buxtorf, in Betracht zieht.¹⁰ Wer immer es gewesen sein mag: Die Stossrichtung der Schrift ist deutlich. Sie versucht, den Kleinbasler Brauch auf antike Bacchanalien zurückzuführen und in ein entsprechend schlechtes, nämlich gottloses Licht zu rücken. Dabei geht es vordergründig nicht alleine um eine Diskreditierung. Vielmehr verbindet sich damit die Furcht vor göttlicher Strafe, die am verstorbenen Leuen-Darsteller schon manifest geworden sei, die aber durchaus das Potenzial habe, sich auch auf weitere Kreise auszudehnen.

Diese Drohung konkretisierte nun am 1. November 1755 ein internationales Ereignis: das Erdbeben von Lissabon. Dieses auch für die europäische Geistesgeschichte epochale Unglück wurde in Basel am 30. November 1755 Gegenstand einer Busspredigt von August Johann Buxtorf in St. Theodor. Zum Jahresende 1755 lag sie auch im Druck vor.¹¹ Die Grundlage der Predigt bildet Lukas 13,1–5, wo der Untergang der Galiläer verhandelt wird:

«1. Es waren aber zu derselbigen Zeit etliche dabey, die verkündigten ihm von den Galiläern, welcher Blut Pilatus samt ihrem Opfern vermischt hatte. 2. Und JESus antwortete, und sprach zu ihnen: Meinet ihr, daß diese Galiläer vor allen Galiläern Sünder gewesen sind, dieweil sie das erlidten haben? 3. Ich sage, nein: sondern so ihr euch nicht bessert, werdet ihr alle auch also umkommen. 4. Oder meinet ihr, daß die achtzehn, auf welche der Thurm in Siloah fiel und erschlug sie, seyn schuldig gewesen vor allen Menschen, die zu Jerusalem wohnen? 5. Ich sage, nein: sondern, so ihr euch nicht bessert, werdet ihr alle auch also umkommen.»

Der Grundtenor der Predigt ist offenkundig: Unzüchtiges Treiben Einzelner kann alle gefährden. Zusammen mit der Schrift des Vorjahres wurde damit die Situation für den Brauch der drei Ehrengesellschaften Kleinbasels brenzlig. Tatsächlich wurde er für das Jahr 1756 von der Obrigkeit verboten:

10 So ist es im Katalog der UB Basel vermerkt, dahingehend auch Knuchel (wie Anm. 2), S. 37 (Anm. 13); zu Matthäus Merian-Burckhardt siehe Stroux (wie Anm. 6) (URL: https://www.stroux.org/patriz_f/stMe_f/MeT_f.pdf, Zugriff vom 21.7.2024).

11 Vgl. Gründliche Anweisung, wie man sich die den Nebenmenschen betreffenden Göttlichen Strafgerichte zu Nutz zu machen habe, Nach Anleitung des Heylandes, in einer aus Anlaß der betrübten Nachrichten von dem den 1. Wintermonats 1755. erfolgten erbärmlichen Untergang der königlichen Residenzstadt Lisabona in Portugall, den 30. Wintermonats dieses Jahrs in der Pfarrkirche bey St. Theodor gehaltenen Bußpredigt wohlmeint erteilet von August Johann Buxtorf, Pfarrer allda, Basel, Daniel Eckstein, 1755 (das folgende Zitat aus dem Lukas-Evangelium S. 3f.); der Druck ist als Digitalisat online verfügbar (URL: https://www.e-rara.ch/bau_1/content/titleinfo/21911171, Zugriff vom 21.7.2024); auch Kölner (wie Anm. 6), S. 40.

«Den 10. January haben U[nsere] G[nädigen] H[erren] erkand, dass in diesem Jahr wegen vielen Erdböben und betrüblichen, laydigen Zeiten die von altersher alljährlichen in der Kleinen Stadt an denen drei E[hren] Gesellschaften auf den 13ten oder 20. Tag aufeinanderfolgenden ceremonialischen herumlaufenden drei Tieren sambt den aljährlichen Ceremonien der Knaben Umzug und andern vermasuirten Fasnachtspielern sollen gäntzlich verbotten sein.»¹²

Offenbar stand damals noch nicht fest, ob es sich um ein einmaliges Verbot handelte oder ob der Brauch für alle Zeiten verboten werden sollte.

Nun war guter Rat teuer. Er nahte in zwei Verteidigungsschriften. Die eine stammte aus der Feder des Waisenhaus-Pfarrers Johann Jakob Spreng (1699–1768). Die 1755 ohne Verlagsangabe veröffentlichte Schrift trägt den etwas ironischen Titel *Bessergemeinte Gedanken. Über das Wolmeinende Gespräch zwischen zween Bürgern der Grösstern und Mindern Stadt Basel wegen Des Umlauffens der drey Thiere in einem Schreiben an einen Herrn Vorgesetzten E.E. Gesellschaft zum *** entworfen von W.S.T.* und nimmt damit ganz unmittelbar auf die Schrift von 1754 Bezug, die es mit dem Komparativ «Besser» (statt «Wolmeinend») zu übertrumpfen sucht.¹³ Spreng war in gewisser Weise als Autor prädestiniert. Zum einen amtete er als Waisenhauspfarrer in unmittelbarer Nähe des Hauses der Ehrengesellschaft zu Rebleuten (und ebenso gegenüber von St. Theodor), zum anderen hatte er im Vorjahr 1754 den Lehrstuhl für Schweizergeschichte erhalten. Die Vorlesungen des Jahres 1756, die sofort auch publiziert wurden, hatten zum Thema «Abhandlungen von dem Ursprunge und Altertum der mehrern und mindern Stadt Basel, wie auch der raurachischen und baselischen Kirche». ¹⁴ In diesem Zusammenhang und in der Gesamtschau der Ereignisse stellt sich überhaupt die Frage, ob die Schrift *Bessergemeinte Gedanken* nicht womöglich vordatiert wurde und recht eigentlich erst 1756 publiziert wurde. Denn sie scheint auf alles Vorausgegangene zu reagieren.

12 Kölner (wie Anm. 6), S. 41.

13 Die Zuschreibung geht aus der Schrift selbst nicht hervor: sie ist zu verdanken Adolf Socin: Johann Jakob Spreng. Ein Basler Gelehrter und Dichter aus dem XVIII. Jahrhundert, in: Basler Jahrbuch 1893, S. 227–250, hier S. 228, und wird von Knuchel (wie Anm. 2), S. 10f., übernommen; formal handelt es sich um einen Brief eines Anonymus aus Glarus vom 13. Januar 1755; die Schrift ist zu finden an der UB Basel (Signatur EJ IV 31:14) und ist auch als Digitalisat zugänglich (URL: https://books.google.ch/books?id=jlTLc2QGjykC&redir_esc=y, Zugriff vom 21.7.2024).

14 Socin (wie Anm. 13), S. 241f.; das Werk wurde 1756 bei Daniel Eckenstein in Basel verlegt; es ist auch als Digitalisat greifbar (URL: <https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-103729>, Zugriff vom 21.7.2024).

Weil Spreng der alten Sprachen mächtig war, konnte er mit ziemlicher Autorität behaupten, dass die drei tanzenden Tiere mit antiken Bacchanalien rein gar nichts zu tun haben. Vielmehr vertrat er die Auffassung, die Tiere hätten ihren Ursprung in Wappenhaltern, welche die «Wappen» der drei Ehrengesellschaften zieren. Der Sinn des Brauches, der sogenannten «Luder-Tage», sei es, an die Befreiung Kleinbasels von der österreichischen Herrschaft zu erinnern. Das feiere man, indem man sich gastfreundlich erweise und gegenseitig einlade. Diejenigen, die gegen den Anlass opponierten, täten dies vornehmlich aus Geiz und liessen eine «erkaltete Liebe zur Freyheit» erkennen.¹⁵ Im Kontext der Befreiungstat stehe auch ein zentraler Akt des Anlasses, nämlich, dass der Leu vors Rebhaus geführt und sein Führer alsdann dort in den Brunnen geworfen werde. Das sei eine Warnung gegen alle Versuche, «die Mindere Stadt der Edlen Freyheit zu beraubten».¹⁶ Besonders signifikant dürfte im Moment des Abfassens der «Bessergemeinte[n] Gedanken» freilich gewesen sein, dass Spreng eine theologische Auslegung des Unglücks von 1750, also des Todes des Leuen-Darstellers, für völligen Unsinn hielt und damit einen wesentlichen Vorwurf entschärfte.¹⁷

Zeitgleich 1755 erschien eine zweite Verteidigungsschrift, ebenfalls ohne Verlagsangabe sowie anonym und bis heute keinem Verfasser zuzuordnen. Firmiert wird die Schrift mit dem Titel *Schreiben eines Kleinbaslers an Löbliche Drey Gesellschaften der mindern Stadt Basel, ihre wahrhaften Ehrenzeichen zu behaubten* mit dem Monogramm «D.A.E.». Spreng hatte seine Schrift mit dem Monogramm «W.S.T.» gezeichnet, was keinerlei Rückschluss auf seinen wahren Namen zuliess. Daher ist zu vermuten, dass das Kürzel «D.A.E.» auch nicht für die Initialen des Verfassers steht. Wer sich dahinter verbirgt, muss vorderhand ein Rätsel bleiben. Das kleine Pamphlet in Briefform nennt keinen Druckort, wird aber wohl in Basel verlegt worden sein und ist auf der letzten Seite auf den 17. Januar 1755 datiert. Da die Ereignisse mit dem Erdbeben von Lissabon und der Buxtorf'schen Predigt in den November 1755 fallen, stellt sich auch hier der Gedanke ein, diese Schrift sei ein Jahr vordatiert worden. Denn im Kontext der Ereignisse würde weit mehr Sinn machen, die Schrift hätte am 17. Januar 1756 das Licht der Welt erblickt. So würde sie unmittelbar auf den Regierungserlass vom 10. Januar reagieren. Der Verfasser verfügte dazu über das nötige Vorwissen, wenngleich er sich

15 Bessergemeinte Gedanken (wie Anm. 13), S. 7.

16 Ebd., S. 6.

17 Ebd., S. 9–11.

selbst *expressis verbis* nicht als «Gelehrten» bezeichnet.¹⁸ Jedoch hat er, wie gleich zu erkennen sein wird, eine hohe Vertrautheit mit dem Brauch an sich sowie seinen Wurzeln und seiner Bedeutung. Für uns ist dabei unerheblich, dass Knuchel 1914 der Schrift zahlreiche Irrtümer in Deutung und Interpretation des Brauchtums hat nachweisen können.¹⁹ Die Schrift gibt das Wissen jener Tage wieder, und dieses Wissen liegt auch Joseph Esperlins Gemälde zugrunde.

Der Titel *Schreiben eines Kleinbaslers an Löbliche Drey Gesellschaften der mindern Stadt Basel, ihre wahrhaften Ehrenzeichen zu behaubten* zeigt die Stossrichtung deutlich an. Es geht gleichsam um eine Ehrenrettung, die so stichhaltig zu sein hatte, dass das Verbot jedermann als unsinnig erscheinen musste.

Das intellektuelle Niveau ist bereits auf Seite 2 gesetzt, wo der Schrift das Virgil-Zitat «Arma virumque cano» vorangestellt wird. Es handelt sich dabei bekanntlich um den Eröffnungssatz der gesamten *Aeneis*, den der Kleinbasler Verfasser gleich selbst übersetzt: «Ich habe Mann und Wapen [sic!] zu beschreiben», was eigentlich nicht korrekt ist, lautet die richtige Übersetzung doch: Ich besinge die Waffentaten und den Mann. Der Satz verdeutlicht aber – vor allem in der freieren Übertragung –, dass es nicht um Theologisches, sondern um Historisches geht.

In einem der ersten Abschnitte ärgert sich der Verfasser über die Schrift *Wohlmeinend Gespräch* besonders, weil sich dort der Kleinbasler Gesprächspartner nicht in «ehrlich Deutsch», sondern «in der Sprache der Kraut- und Waschweiber» (Seite 4) ausdrücke. Der Verfasser zieht also inhaltlich am selben Strang wie Spreng. Beiden scheint sehr an der Umsetzung der in den 1740er-Jahren von Johann Christoph Gottsched initiierten Sprachreform der deutschen Sprache gelegen zu sein, der Verfasser des *Schreibens* folgt ihr mit seiner Kritik sogar noch deutlicher. Spreng hatte in den frühen 1740er-Jahren die Basler Deutsche Gesellschaft gegründet, die sich die Ausbreitung des guten Geschmacks und die Verbreitung einer deutschen Sprache

¹⁸ Vgl. *Schreiben eines Kleinbaslers an Löbliche Drey Gesellschaften der mindern Stadt Basel, ihre wahrhaften Ehrenzeichen zu behaubten*, 1755, S. 5; das Schreiben ist in der UB Basel unter verschiedenen Signaturen zu finden (EJ IV 31:15, aber auch Falk 3161:17, dort vermischt mit zeitgleichen Schriften u.a. von Isaak Iselin) sowie als Digitalisat greifbar ([URL: https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-103732](https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-103732), Zugriff vom 21.7.2024). Möglicherweise hat der Verfasser die Schrift auch schon von längerer Hand vorbereitet, denn auf S. 4 nimmt er Bezug auf das *Wohlmeinend Gespräch*, von dem er S. 4 schreibt, es solle wirklich unter der Presse sein, was vermuten lässt, dass er bald nach 1754 mit seiner Abfassung begonnen hat. Tatsächlich kennt er die Schrift sehr genau, denn der nachfolgende Abschnitt beschäftigt sich mit ihr.

¹⁹ Knuchel (wie Anm. 2), S. 30–32.

«nach den Gesetzen einer vernünftigen und richtigen Sprachlehre» auf die Fahnen geschrieben hatte.²⁰ In diesen Zusammenhang ist auch sein grosses Wörterbuch der deutschen Sprache zu stellen, das im 18. Jahrhundert unpubliziert blieb.²¹ Zu der genannten Gesellschaft gehörte damals ein wesentlicher Teil der Basler Elite an, darunter der Maler Johann Rudolf Huber (1668–1748), der vom Kaiser zum Pfalzgrafen erhobene Peter Mangold vom Klybeck und der Chevalier Lukas Schaub (1690–1758).²² Es sei dies vermerkt, weil hier ein Kreis international agierender Persönlichkeiten versammelt war. Bei der Berufung des Malers Joseph Esperlin mag er eine Rolle gespielt haben, insbesondere, wenn die Vermutung richtig ist, dass der Verfasser des *Schreibens eines Kleinbaslers* auch dem Zirkel angehörte. Spreng und er müssten sich eigentlich gekannt haben.

Im *Schreiben* wird historisch argumentiert. Der Autor unterscheidet wie Spreng zwischen den eigentlichen Wappen der Drei Ehrengesellschaften (Rebmesser, Vogelstrick [Häre] und Weberbaum) sowie den Haltern eben dieser Wappen, die aus der gleichen Zeit stammen würden, nämlich der Befreiung Kleinbasels vom österreichischen Joch 1392.²³

Nun macht der Verfasser einen interessanten Schlenker. Er behauptet, die Wappenthalter seien ursprünglich Wilder Mann, Greif und Wolf und eben nicht Löwe gewesen. Das sei daran zu erkennen, dass der Wolf auch Wappenthalter der Grossbasler Zunft zu Rebleuten sei.²⁴ Der Löwe habe den Wolf aus nichtigem Anlass verdrängt. Er gehöre nämlich zur sogenannten «kalten Kirchweihe».²⁵ Bei ihr sei in einer szenischen Darstellung der Vita des Heiligen Theodors

20 Socin (wie Anm. 13), S. 238.

21 Die Publikation erfolgte erst 2021, vgl. Johann Jakob Spreng: Allgemeines deutsches Glossarium. Historisch-etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. von Heinrich Löffler, 7 Bände, Basel 2021.

22 Socin (wie Anm. 13), S. 238; der Gesellschaft gehörte übrigens auch August Johann Buxtorf an. Socin schreibt, beim Maler habe es sich um Johann Jakob Huber gehandelt, doch handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um den Maler Johann Rudolf Huber, der mit dem Kreis verbündet war und schon 1748 starb. Er kann also den Kontakt zu Esperlin nicht mehr vermittelt haben; siehe dazu Manuel Kehrli: «Sein Geist ist zu allem fähig». Der Maler, Sammler und Kunstkennner Johann Rudolf Huber 1668–1748, Basel 2010, v.a. S. 51–54.

23 Schreiben 1755 (wie Anm. 18), S. 6.

24 Ebd., S. 11f.

25 Knuchel (wie Anm. 2), S. 31, hat sich besonders am Umstand gestört, dass der anonyme Verfasser die «Kalte Kilbi» mit St. Theodor in Verbindung bringe, wo sie doch auf die Weihe des Münsters bezogen sei. Er muss aber zugeben, dass der im Schreiben 1755 (wie Anm. 18) kolportierte Fehler gängige Auffassung und eben auch in Esperlins Bild eingeflossen sei.

oder Theodulus, des Kirchenpatrons der nahe gelegenen Pfarrkirche (Abb. 2), ein Ueli als Löwenführer aufgetreten. «Ueli» sei die Verballhornung des Heiligennamens Theodulus. Der Löwe habe den Teufel symbolisiert, der dem Heiligen zu Lebzeiten arg zusetzte. So sei der Heilige einstens vom Leibhaftigen, den er an einem Strick schon gefangen genommen hatte, ins Wasser geworfen worden, jedoch wieder herausgestiegen und habe auf diese Weise den Teufel endgültig besiegt. Weil man in Kleinbasel von dieser szenischen Aufführung her ein Löwenkostüm gehabt habe, sei der Wolf aus rein praktischen Gründen verdrängt worden.²⁶ Daraus resultiert die Forderung des Autors: «Entsetzt den Leuen wegen einer unehrbahren und ärgerlichen Herkunft je eher je lieber seines angemaßlichen Schildhalteramtes! Vertrauet solches dagegen dem Wolfe, welchem es von Alter her und von Rechts wegen alleine gebüret [...].»²⁷

Das Ansinnen ist vor dem Hintergrund der geschilderten Sachverhalte nicht dumm, denn es entschärft zugleich den Unglücksfall von 1750, indem der dortige Leuen-Darsteller ja gar nicht hätte erscheinen dürfen. Der Leu sei falsch, jedoch nicht das Auftreten der drei Wappenthaler. Wenngleich in diesem Zusammenhang der Kirchenpatron Theodor oder Theodul gut wegkommt, so macht sich der Verfasser des Schreibens von 1755 doch lustig über die Legenden, die sich um den Heiligen ranken.²⁸ Auch damit lässt er sich neuerlich im Umfeld Sprengs verankern, denn dieser hatte sich in seiner weiter oben erwähnten Abhandlung über die Geschichte der Basler Kirche derartig über die Heiligenverehrung mokiert, dass die katholischen Orte in Basel vorstellig wurden und Spreng schliesslich einen Verweis der Basler Obrigkeit erhielt.²⁹

Ikonografie

Mit diesem Hintergrundwissen wird die Ikonografie des Bildes einigermassen verständlich. Es gibt eine «gute» und eine «schlechte» Seite. Auf der guten, im Bild linken Seite stehen die historischen Wappenträger Wilder Mann und Vogel Gryff. Dem Brunnen entsteigt der dort hinein beförderte Ueli. Das ist der Akt, mit dem er der Legende nach als heiliger Theodor das Böse ganz besiegen kann.

26 Schreiben 1755 (wie Anm. 18), S. 12f.

27 Schreiben 1755 (wie Anm. 18), S. 14.

28 Ebd., S. 12: «Die Alten erzählten von ihm viele ärgerliche Wunder, die von vernünftigen Männern in der römischkatolischen Kirche selbsten verabscheuet werden [...].»

29 Socin (wie Anm. 13), S. 242–244.

Und just dieses geschieht auf der rechten Seite. Ueli und der Heilige agieren gleichsam synchron. Von rechts fliegt der Kirchenpatron *in nubibus* (auf Wolken) und *in pontificalibus* (mit allen Insignien eines Bischofs ausgezeichnet) heran und treibt das Böse vor sich her. Es ist personifiziert im falschen Wappenhalter Leu (der mit dem Unglück von 1750 in gewisser Weise verantwortlich ist für die gesamte Misere) und im Verfasser des *Wohlmeinend Gesprächs*. Ob der Pfarrer August Johann Buxtorf oder nicht eher der Pfarrhelfer Matthäus Merian-Burckhardt als eigentlicher Verfasser der Schrift anzunehmen sei, muss dahingestellt bleiben. Die schwarze Kleidung, die in einem deutlichen Gegensatz steht zur bunten Kleidung des Publikums auf dem Gemälde, zeichnet ihn als Kleriker aus. Eigentlich ist die Figur von Joseph Esperlin zu unscharf erfasst, aber im leicht fülligen Gesicht mit einer trotz aller freien Pinselführung doch erkennbaren Neigung zum Doppelkinn liesse sich sehr wohl eine Nähe zu einem im Kupferstich verbreiteten Porträt Buxtorfs von 1739 erkennen, als er 17 Jahre jünger war (Abb. 3). Am Detail tritt auch zutage, dass er nicht vom Leu angefallen wird, sondern sich der Leu vielmehr hilfesuchend am Theologen festkrallt, denn beider Blicke sind auf das Unbill hinter ihnen gerichtet, also auf den heiligen Theodor, dessen Erscheinen für einen protestantischen Geistlichen nicht nur in dieser Form, sondern in jeder Form als katholischer Heiliger ein rechter Graus gewesen sein muss. Bei genauerer Betrachtung erscheint es sogar fast so, als richte sich der zürnende Blick des Heiligen auf den Leuen. Somit fragt sich auch, ob die Papiere, die der Geistliche in seiner linken Hand hält, nicht just jenes *Wohlmeinend Gespräch* beinhalten, mit dem er die Rolle des falschen Wappenhalters Leu so prominent hervorgehoben hatte und worin er den gesamten Brauch als Fortsetzung antiker Bacchanalien hat erkennen und von dort die Gefahr eines allgemein wirkenden Gotteszornes hat aufziehen sehen wollen. Vor dem Hintergrund dieser Interpretation könnte es gar sein, dass der heilige Theodor in seiner selbst vom Zürcher protestantischen Theologen Johann Jakob Hottinger (1652–1735) zu Beginn des 18. Jahrhunderts anerkannten Rolle als «Nothelfer um den Sieg» bildwürdig geworden ist.³⁰ Er wäre dann derjenige, der hier den Kleinbasler Ehrengesellschaften gleichsam zum Sieg und zur Bewahrung ihrer Freiheit verhelfen würde. Dass seine Funktion als Schutzheiliger der Winzer auch eine

30 Vgl. Ulrich Nachbaur: Der heilige Bischof Theodul. Von der Urkundenfälschung bis zur Käsewerbung, in: Montfort, Zeitschrift für Geschichte Vorarlbergs 66 (2014), S. 5–82, hier S. 11.

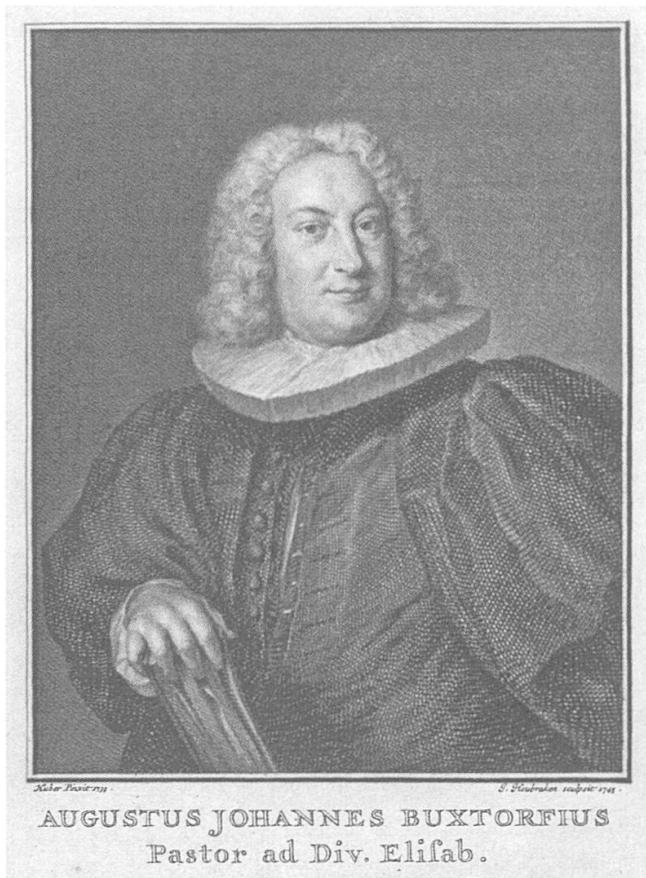


Abbildung 3

August Johann Buxtorf (1696–1765), Kupferstich von Jacob Houbraken (1698–1780), datiert 1745, nach einem 1739 entstandenen Gemälde von Johann Rudolf Huber (1668–1748) (Universitätsbibliothek Basel, Portr BS Buxtorf AJ 1696, 1).

Rolle gespielt haben könnte, sei erwähnt, lässt sich aber quellenmäßig nicht belegen.

Augenscheinlich ist jedenfalls, dass die beiden (Leu und Kleriker) ihrer gerechten Strafe zugeführt werden, denn in wenigen Schritten werden sie, dessen nicht gewahr, in den offenen Wasserlauf stürzen.

Der Maler des Bildes

Signiert ist das Gemälde mit «Esperlin f[ecit]». Damit zeichnet der Maler Joseph Esperlin verantwortlich für das Bild.³¹ Der wohl 1707 in Degernau bei Ingoldingen, Landkreis Biberach, geborene und

³¹ Die erste Biografie Esperlins bei Johann Heinrich Füssli: Allgemeines Künstlerlexikon [...], Zürich 1810, S. 220; die letzte von Barbara Ohnemus in: Allgemeines Künsterlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online (URL: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10207842/html, Zugriff vom 29.1.2023).

1775 oder 1776 verstorbene Maler hatte seine Ausbildung in Rom bei dem damals schon hochbetagten Francesco Trevisani (1656–1746) begonnen. Seine Heimreise führte ihn über die Schweiz, auch über Basel, wo er 1736 erstmals nachgewiesen werden kann und sich anscheinend auch verheiratet hat.³² Im süddeutschen Raum wurde er mit bedeutenden Aufträgen überhäuft. Ab 1745 wohnte er in Scheer, wo er im Grafen Josef Wilhelm Eusebius von Waldburg-Scheer (1694–1756) einen verlässlichen Gönner und Auftraggeber fand.³³ Mit dessen Ableben 1756 veränderte sich die Situation Esperlins wie auch anderer Künstler im Umkreis des Adeligen. Darunter zählte besonders auch der bedeutende süddeutsche Stuckateur Johann Anton Feuchtmayer (1696–1770).³⁴ Feuchtmayer und Esperlin arbeiteten in Scheer verschiedentlich eng zusammen.³⁵ Feuchtmayer kam 1752 zunächst in die Nähe von Basel, nach Säckingen, wo er die Ausstuckierung des dortigen Münsters leitete. Von dort aus erging an ihn der Auftrag, Projekte für eine Neuausstattung des Domes von Arlesheim zu liefern. Dazu hat er gar ein Modell angefertigt. Er wurde bis 1754 hingehalten, am Ende aber nicht berücksichtigt.³⁶

Es ist somit nicht ausgeschlossen, dass Esperlin von Feuchtmayer in die hiesige Gegend gebracht wurde. Wie Esperlin vom Grafen Waldburg-Scheer beschäftigt wurde, als eigentlicher Hofkünstler oder als freier Auftragnehmer, ist nicht recht bekannt. Sicher ist, dass mit dem Tod des Grafen und dem Übergang der Herrschaft auf eine Nebenlinie des Hauses Waldburg dieses Arbeitsverhältnis endete. Ganz offensichtlich musste oder wollte sich Esperlin als freier Künst-

32 Ohnemus (wie Anm. 31).

33 Zum Grafen Joseph Wilhelm Eusebius von Waldburg-Friedberg-Scheer siehe Marion Romberg: Joseph Wilhelm Eusebius von Waldburg-Friedberg-Scheer, in: Forschungsplattform Erdteilallegorien im Barockzeitalter (URL: <https://erdteilallegorien.univie.ac.at/personen/joseph-wilhelm-eusebius-von-waldburg-friedberg-scheer>, Zugriff vom 13.1.2024). Für den Grafen war zunächst eine geistliche Karriere vorgesehen gewesen, weswegen er sich das Anrecht auf einen Sitz im Basler Domkapitel zusichern liess und dort auch aufschwörte. Später resignierte er sein dortiges Amt.

34 Zu Feuchtmayers Wirken für den Grafen siehe Angela Pudelko: Joseph Esperlin. Ein Maler des Spätbarock (1707–1775), Berlin 1938, S. 22–28; Eva Zimmermann: Ein neu entdecktes Werk Joseph Anton Feuchtmayers; in: Jahrbuch der Berliner Museen 35 (1993), S. 259–271.

35 Zimmermann (wie Anm. 34), S. 261 und 270.

36 Zu Feuchtmayer oder – wie er auch hiess – Feichtmayr und seiner Rolle in Arlesheim siehe Karl Kosel: Die Neuausstattung der Domkirche von Arlesheim (1751–64) im Spiegel der Urkunden des General-Landesarchivs in Karlsruhe, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 24 (1965/1966), S. 51–62, hier S. 51f.; Hans-Rudolf Heyer: Der Bezirk Arlesheim (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, 1), Basel 1969, S. 60; ders.: Der Dom zu Arlesheim, Basel 1981, S. 26.

ler auf einem freien Markt profilieren. Ob ihm Basel dazu der rechte Ort zu sein schien oder ob er umgekehrt nach Basel gezogen wurde, lässt sich nicht eruieren. Merkwürdig muss in jedem Fall erscheinen, dass er sich – soweit bis heute bekannt – ausgerechnet mit dem hier im Zentrum stehenden Werk empfehlen wollte. Es lässt sich eigentlich nur vorstellen, dass es sich bereits um ein Auftragswerk handelte und zwar von einem Auftraggeber, der exakt über den gleichen Kenntnisstand verfügte wie der Verfasser des *Schreibens eines Kleinbaslers*.

Provenienz und möglicher Auftraggeber

Im Grunde genommen müsste die Provenienz des Bildes dazu Auskunft geben können, aber dazu fehlen nähere Angaben. Auf dem Keilrahmen findet sich ein Vermerk «Stähelin Burckhardt» sowie «St. Albananlage 64». Das passt zur ersten Publikation des Gemäldes 1914 in der Schrift von Eduard Fritz Knuchel über die Umzüge der Klein-Basler Ehrenzeichen. Dort ist als Besitzerin Frau E. Stähelin-Burckhardt vermerkt.³⁷ Dabei handelt es sich um Emma Luise Stähelin (1861–1941), geborene Burckhardt, verheiratet ab 1879 mit Karl Stähelin (1850–1902) und wohnhaft in St. Albananlage 64.³⁸ Seit 1907 galt das neue Zivilgesetzbuch, nach dem verheiratete Frauen erstmals rechtsfähig waren; sie konnten also selbstständig Eigentum beanspruchen.³⁹ Wenn Emma Luise Stähelin-Burckhardt als Besitzerin ausdrücklich genannt wird, so lässt sich darauf die Vermutung aufbauen, das Bild stamme aus ihrer Familie und gehöre in ihre Erbmasse. Nun ist das Bild aber aus dem Familienbesitz Bischoff auf den Markt gekommen. Aus diesen beiden Sachverhalten vermag man eine komplizierte Genealogie nachzuzeichnen, die zu einem möglichen Auftraggeber oder doch zumindest zu einer Gruppe von Interessierten führt (Abb. 4 und 5).⁴⁰

37 Knuchel (wie Anm. 2), S. 44.

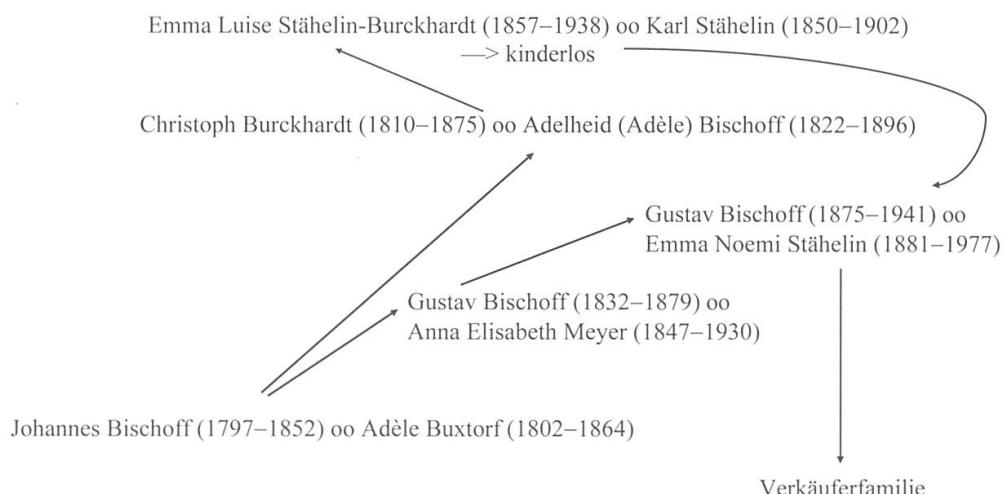
38 So übereinstimmend etwa im Adressbuch der Stadt Basel und der Gemeinden Riehen und Bettingen von 1914, S. 419 (StABS, H 43 60) oder in jenem von 1928, S. 1/581 (StABS, H 43 74).

39 Ich danke meinem Kollegen Prof. Dr. Felix Hafner für den Hinweis auf die damaligen zivilrechtlichen Verhältnisse.

40 Die nachfolgenden Vermutungen stützt eine Korrespondenz zwischen Stefan Ospel, der der Initiator des Bildkaufs für die drei Ehrengesellschaften war, und der letzten Besitzerin, die hier ungenannt bleiben möchte. Aus dieser Korrespondenz geht hervor, dass die Liegenschaft St. Alban-Anlage 64 einen gemeinsamen Garten hatte mit der Liegenschaft Hardstrasse 45, wo der Grossvater der Verkäuferin, Gustav Bischoff, lebte; die Familienbande seien sehr eng gewesen.

**Abbildung 4**

Genealogie der Familie Bischoff bis zum wahrscheinlichen Erstbesitzer Johannes Bischoff (1735–1788).

**Abbildung 5**

Erbgang von Emma Luise Stähelin-Burckhardt bis zur letzten privaten Besitzerin aus der Familie Bischoff. Von ihr kam das Bild über den Kunsthandel an die drei Ehrengesellschaften.

Emma Luise ist die Tochter von Christoph Burckhardt (1810–1875), der wiederum verheiratet war mit Adelheid (Adèle) Bischoff (1822–1896).⁴¹ Emma Luise hatte mit Karl Stähelin keine Kinder.

⁴¹ Die Genealogie lässt sich nachverfolgen in Stroux (wie Anm. 6) (URL: https://www.stroux.org/patriz_f/stBu_f/Bu15_r.pdf, Zugriff vom 21.7.2024), ausgehend von Emma Luise Stähelin-Burckhardt, dort zu finden unter ihrem Mädchennamen Emma Louise Burckhardt.

Was also an sie ging, fiel danach wieder an die Familie zurück. Aus dem Umstand, dass das Gemälde nach ihrem Ableben tatsächlich an die Familie Bischoff zurückging, lässt sich wiederum schliessen, das Gemälde sei über die Linie Adelheid (Adèle) Bischoff zur Familie gekommen. Adèle Bischoff war die Tochter des mit Adèle Buxtorf (1802–1864) verheirateten Johannes Bischoff (1797–1852), der aus gleicher Ehe auch einen Sohn hatte, Gustav Bischoff (1832–1879). Johannes Bischoff war Sohn des Peter Bischoff (1763–1836), der eine Bischoff, nämlich Susanne (1765–1845), geheilicht hatte. Peter wiederum ging aus der Ehe von Johannes Bischoff (1735–1788) mit Sara Werthemann (1739–1802) hervor. Der Vater von Johannes Bischoff, Niklaus Bischoff (1699–1753), hatte Rosina de Bary (1712–1774) geheiratet. Deren Bruder, also der Schwager von Niklaus und Onkel von Johannes Bischoff, war Johannes de Bary (1710–1800). Damit sind wir nahe am Zentrum der Basler Macht, denn ab 1733 Mitglied der Schlüsselzunft, ab 1741 Sechser, ab 1757 (dem Jahr nach Entstehung des Gemäldes) Ratsherr und ab 1760 Oberstzunftmeister, übte Johannes de Bary fast dreissig Jahre lang von 1767–1796 das Amt des Bürgermeisters von Basel aus. Rosina kann das Gemälde nicht geerbt haben, denn ihr Vater Johannes ist 1754 schon vor Entstehung des Bildes gestorben. Auch Niklaus Bischoff ist zu früh verstorben (1753).

Als Auftraggeber oder Erstabnehmer kommt somit eigentlich nur Johannes Bischoff infrage. Er war bei Entstehung des Gemäldes zwar erst 21 Jahre alt, aber er war als Erstgeborener schon im Besitz des Zugriffsrechtes auf das Familienvermögen, das wohl auch in der Familienfirma steckte; dort teilte er es mit seinem ein Jahr jüngeren Bruder. Von ihm in der Deszendenz abwärts blieb das Gemälde in der Familie. Nach dem Tod der Emma Luise Stähelin-Burckhardt, die es wohl von ihrer Mutter geerbt hatte, ging es zurück an die Bischoff'sche Familie, und zwar an den Neffen der Verstorbenen, Gustav Bischoff (1857–1941), der mit Emma Noemi Stähelin (1881–1977) verheiratet und Sohn des Gustav (1832–1879) bzw. Enkel des Johannes Bischoff (1797–1852) war. Eine E. Bischoff-Stähelin wird in einer von Knuchel selbst überarbeiteten Fassung seines Werkes von 1914 aus dem Jahre 1956 als neue Besitzerin aufgeführt.⁴² Von ihr scheint die direkte Linie zu den Vorbesitzern des Gemäldes zu gehen.

42 Knuchel (wie Anm. 2), aber revidierte Fassung von 1956, S. 51 (freundlicher Hinweis von Stefan Ospel).

Zur Gattung des Bildes

Für die vorliegende Fassung war Esperlin als Maler prädestiniert. Es gab wohl kaum einen zweiten Maler, der damals in Basel eine solche Szene bewältigen konnte: zum einen von der Grundgattung her, dem Historienbild, zum anderen wegen des leicht sakralen Inhaltes mit einem Heiligen in Aktion. Gerade das Einbrechen des Heiligen auf Wolken (*in nubibus*), eine typische Form transzender Präsenz von Heiligen seit dem frühen 15. Jahrhundert, war ansonsten nur noch bei Personifikationen oder bei der antiken Götterwelt bekannt.⁴³ Das waren alles Themenbereiche, die in Basel von der lokalen Künstlerschaft kaum bedient wurden. Esperlin war in der Tat damals der einzige greifbare Maler, der für eine solche Aufgabe einsetzbar war, denn in den Jahren zuvor war er im Rahmen der Aufträge für den Grafen Waldburg-Scheer insbesondere mit der Ausfreskierung der Stiftskirche in Scheer befasst.⁴⁴ Er wusste also, wie man transzendentale und allegorische Themen angeht. Das mussten auch die Basler Maler einsehen, was allerdings zu giftigen Reaktionen führte. 1758 bekam er arge Schwierigkeiten mit der Basler Malerzunft, deren Mitglieder sich von ihm konkurreniert und zu reinen Flach- und Hausmalern degradiert fühlten, während er in den Gattungen Porträt und Historie brillierte.⁴⁵

Im vorliegenden Bild freilich geht Esperlin noch über seine bisherigen Erfahrungen hinaus. Wahrscheinlich muss er auch hier Teil eines intellektuellen Diskurses gewesen sein, der mit einer spezifischen Form der Kritik argumentierte, die in keinem der Schreiben zum Vogel Gryff vorkommen. Zwar haben die beiden Schriften, die den Vogel Gryff verteidigten, den Charakter von Pamphleten. Aber sie gehen sachlich auf das Problem ein und versuchen es mit stichhaltigen Argumenten zu erläutern bzw. die Vorwürfe zu entkräften. Sie machen sich jedoch nicht darüber lustig.

Ganz anders das Gemälde: Es verulkkt den Sachverhalt eindeutig. Nun gibt es aber keine Gattung des narrativen Bildes, des Historienbildes, das einem solchen Sachverhalt gerecht würde. Die Karikatur, die damals in ganz Europa zur eigenen Form heranwächst, tastet sich

43 Siehe zur Darstellungsweise u.a. Andre Chastel: Fra Bartolomeo's Carondelet Altarpiece and the Theme of the «Virgo in nubibus» in the High Renaissance, in: Peter Humfrey/Martin Kemp: The Altarpiece in the Renaissance, Cambridge 1990, S. 129–142.

44 Pudelko (wie Anm. 34), S. 22–28; zur dortigen Erdteilallegorie siehe auch das Projekt Erdteilallegorien mit dem Eintrag und den Abbildungen zu Scheer (URL: <https://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien/scheer-sigmaringen-st-nikolaus-langhausfresken>, Zugriff vom 30.1.2023).

45 Siehe Pudelko (wie Anm. 34), S. 79, sowie StABS, Handel und Gewerbe YY I, Maler, o.P. (1758).

erst allmählich an die Narration heran. Ein Blick auf eine verwandte Disziplin, nämlich die Literatur, liefert aber ein Stichwort: die Satire. Fast zeitgleich zu unserem Bild, 1742, veröffentlicht Johann Heinrich Zedler den 34. Band seines *Grossen vollständigen Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. Darin findet sich das Stichwort «Satyre». Es handelt sich dabei um ein Gedicht, «darinnnen man die gemeinen Laster und Thorheiten durchziehet».⁴⁶ Im Folgenden wird dem Gedanken nachgegangen, dass es gelegentlich keinen Sinn mache, mit «Gravität, und den schaffsinnigsten Widerlegungen» vorzugehen,⁴⁷ sondern dann und wann sei es angezeigt, dass «eine eingewurzelte und schädliche Thorheit nicht allein gründlich widerleget, sondern auch soviel möglich, zu einem allgemeinen Spott und Gelächter gemacht worden».⁴⁸ Dabei stellt sich das zentrale Problem, ob man Personen frontal angreifen dürfe. Davon sei im Prinzip Abstand zu nehmen, aber: Wo die Person gesellschaftlichen Schaden anrichtet, sei es doch angezeigt. Ziel sei dabei «die Vernichtung einer unverantwortlicher Weise gebrauchten Autorität und Herrschaft über den Verstand der Menschen, welche man zu Verblendung des von Gott uns verliehenen Lichts der Vernunft, und zur Erlangung grosser Macht [...] missbrauchet».⁴⁹ All das erkennt Zedler, und doch rät er von der Anwendung ab, weil sie leicht Zwist säe.

Ganz anders einige Jahre später. Denn im Zuge der Aufklärung gewinnt die Satire zunehmend an Boden. Esperlins Bild fügt sich in diese Bestrebungen fast nahtlos ein. Was damals schon kursiert haben muss, hat der Zürcher Johann Georg Sulzer einige Jahre später kompiliert. In seiner *Theorie der Schönen Künste* fasst er es in Worte:

«Man kann also überhaupt sagen, die Satire, insofern sie als ein Werk des Geschmacks betrachtet wird, sey ein Werk, darin Thorheiten, Laster, Vorurtheile, Missbräuche und andre der Gesellschaft, darin wir leben, nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden gegründete Dinge, auf eine ernsthafte, oder spöttische Weise, aber mit belustigendem Witz und Laune gerüget, und den Menschen zu ihrer Beschämung und in der Absicht sie zu bessern, vorgehalten werden. [...] Der Endzweck der Satire ist dem Übel, das sie zum Inhalt gewählt hat, zu steuern, es zu verbannen, oder wenigstens sich dem weiteren Einreissen desselben zu widersezzen, und die Menschen davon abzuschrecken.»⁵⁰

46 Vgl. Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Bd. 34, Leipzig und Halle 1742, Sp. 235.

47 Zedler (wie Anm. 46), Sp. 237.

48 Zedler (wie Anm. 46), Sp. 237.

49 Zedler (wie Anm. 46), Sp. 238.

50 Vgl. Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste [...], Zweiter Theil, Leipzig 1774, S. 996–997.

Wie soll der Autor dabei verfahren? Wieder Sulzer:

«Das Uebel, welches er angreift, kommtt ihm in gewisser Gestalt und Farbe vor, die jene Laune veranlassen; also schimpft, oder spottet, oder lacht er, und beschreibet seinen Gegenstand nach dem was darin für seine Laune am meistten auffallend ist. Er verfährt dabey, wie jeder Künstler, sinnlich, nihmt statt allgemeiner Vorstellungen besondere; es ist nicht seine Art die Thorheit, oder das Laster zu entwickeln, sondern er schildert den Thoren und Lasterhaften nach der Absicht, in welcher er die wiedrigste, oder seltsamste, oder lächerlichste Gestalt bekommt.»⁵¹

Genau das gelingt Esperlin! Aber er wird es als Neuling in Basel nie gewagt haben, aus eigenem Antrieb in diese Richtung tätig zu werden. Wahrscheinlich war das Gemälde also nicht für ein weites Publikum bestimmt, das wäre dann doch womöglich zu riskant gewesen, sondern als Kabinettstück wird es in einem eher privaten Rahmen, in dem alle die Bildfiguren wiedererkennen konnten, amüsiert haben. Es müsste wohl eine gebildete Oberschicht gewesen sein, zusammengesetzt aus den Gelehrten wie den reichen Industriellen, die ihm den Bildinhalt suggeriert und unter Schilderung des komplexen Sachverhaltens nahegelegt hat.

Versuch einer gesellschaftlichen und kulturellen Einbettung

Johannes Bischoff, der vermutete Erstbesitzer, ist kaum fassbar.⁵² Aber er ist Repräsentant einer ganzen Gruppe junger reicher Basler, die für einen regelrechten Generationenwechsel stehen. Denn es ist mit wenigen Ausnahmen diese Generation, die jenem demonstrativen Luxuskonsum huldigte, der sich in einer ganzen Anzahl grosser Bürgerbauten um und ab der Mitte des 18. Jahrhunderts konkretisierte.

Johannes Bischoff an die Seite zu stellen wären unter den Bauherren etwa Martin Bachofen (1724–1814) mit seinem Rollerhof, ausgebaut 1758,⁵³ Johann Anton Huber (1736–1765) mit seinem Haus zum Delphin, begonnen 1760,⁵⁴ Felix Battier (1724–1794)

51 Sulzer (wie Anm. 50), S. 998.

52 Die Bischoffs waren offenbar Seidenbandfabrikanten, denn 1802 kaufte die Firma «Gebr. Bischoff» den unmittelbar hinter ihrem Wohnhaus gelegenen Bärenfelserhof (Stäfelfberg 9) und verlegte den Firmensitz dorthin, vgl. Anne Nagel/Martin Möhle/Brigitte Meles: Die Altstadt von Grossbasel, Bd. 1: Profanbauten, Bern 2006 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, 7), S. 315.

53 Nagel/Möhle/Meles (wie Anm. 52), S. 93ff.

54 Nagel/Möhle/Meles (wie Anm. 52), S. 194.

mit dem Haus zum Raben 1763⁵⁵ und am spektakulärsten natürlich Lukas Sarasin (1730–1802) mit dem für ihn und seinen Bruder errichteten Blauen und Weissen Haus, Baubeginn ebenfalls 1763.⁵⁶ Alle diese Auftraggeber sind in den 1720er- oder 1730er-Jahren geboren und alle haben um die gleiche Zeit viel Geld investiert. Auch Johannes Bischoff lebte ab 1766 standesgemäß, wenngleich etwas bescheidener am Rheinsprung.⁵⁷

In dieser Gruppe fand Esperlin auch seine ersten fassbaren Auftraggeber. Dazu zählte als einer der frühesten Besteller von Porträts der Indienne-Fabrikant Johannes Ryhiner (1728–1790), der eben von seiner Grand Tour durch Mitteleuropa zurückgekommen war, wie auch weitere Mitglieder der gleichen Familie, die sich als betont kulturaffin porträtieren liessen, allesamt durch Esperlin und alleamt im Jahr nach der Entstehung unseres Gemäldes.⁵⁸ Es war nicht zu übersehen, dass mit Esperlin der begabteste Porträtmaler seiner Zeit in Basel Fuss gefasst hatte. Seinen grössten Förderer fand der Maler freilich in Jeremias Wildt-Socin (1705–1790), dem Erbauer des Wildt'schen Hauses am Petersplatz, der 1756 allerdings schon 55 Jahre alt war und also einer anderen Generation angehörte. Er nahm Esperlin unter seine Fittiche und liess ihn die Gemälde fürs Wildt'sche Haus ausführen. Dazu gehört eine Themenwahl, die höchst persönlich war.⁵⁹ So zierte eine Supraporte die Geschichte von Tobias, die in reformierten Bibeln keine Aufnahme gefunden hat. Auch das Deckengemälde im Treppenhaus mit dem Traum Josephs ist bemerkenswert.

Es dürften aber vor allem die Jüngeren unter diesen gewesen sein, die der bigotten Gesetzgebung und der sich darin äussernden Geisteshaltung distanziert gegenüberstanden. In ihrem Kreis, wozu

55 Vgl. Das Bürgerhaus in der Schweiz, hrsg. vom Schweizerischen Ingenieurs- und Architektenverein, Bd. 23, Zürich und Leipzig 1931, S. XXVI–XXVII.

56 Nagel/Möhle/Meles (wie Anm. 52), S. 354ff.

57 Nagel/Möhle/Meles (wie Anm. 52), S. 375.

58 Die Porträts sind alle im Besitz des Historischen Museums Basel: Es handelt sich um Emanuel Ryhiner-Leissler (1704–1757) und seinen Sohn Achilles Ryhiner-Delon (1731–1788) beim Musizieren (1757) (Inv. 1996.311); Emanuel Ryhiner-Thurneyen (1733–1804) beim Spinettspiel im Beisein seiner Mutter Elisabeth Ryhiner-Leissler (1709–1796) (Inv. 1996.312) sowie um das Porträt des Johannes Ryhiner-Iselin (1728–1790) (1757) (Inv. 1997.56.1).

59 Vgl. Paul Leonhard Ganz/Ernst Staehelin/Peter Sarasin/Christoph Bernoulli: Das Wildt'sche Haus am Petersplatz, Basel 1955; siehe auch eine unpublizierte Seminararbeit von Maribel Bogenschneider: Die Supraporten des Wildt'schen Hauses. Im Geschmack des 18. Jahrhunderts oder ein Einzelfall? Eine Untersuchung zu Form, Motivik und Deutung im Kontext des Wildt'schen Hauses, Basel, Kunsthistorisches Seminar, 2017.

eben der damals 21-jährige Johannes Bischoff zählte, wird ein solches Gemälde belustigt und in gewisser Weise auch Genugtuung verschafft haben. Manche kamen just in den späten 1750er-Jahren in politische Ränge. Es wäre genauer zu untersuchen, inwiefern davon die Basler Innenpolitik tangiert wurde. Die protestantische Askese, die das öffentliche Leben vorher wohl stärker prägte, wich zunehmend dem demonstrativen Luxuskonsum. In gewisser Weise steht dafür auch unser Esperlin-Gemälde, das auf seine Weise nichts weniger als einen Wendepunkt dokumentiert. So wird ein zunächst etwas merkwürdiges Werk von heiterem Inhalt auf einmal zu einer Art *pars pro toto*, um in kondensierter Form eine markante Zäsur innerhalb der Basler Kulturgeschichte zu dokumentieren. Man darf es mit Fug und Recht als ein zentrales Dokument der Basler Aufklärung bezeichnen. Im Grunde genommen lässt es sich auch als eine etwas gereizte Reaktion auf die vorherrschenden Verhältnisse deuten.