

Die Alma Mater im Selbstportrait

Über einen Zeitraum von vierhundert Jahren stellte sich die Basler Academia in Malerei, Skulptur und Grafik als privilegierte und ausschliesslich männliche Bildungsschicht dar. Diese heute nur partiell einsehbare Sammlung veranschaulicht eine Repräsentation von Universität, in welcher ihrer mütterlichen Fürsorge eine untergeordnete Rolle zukommt.

Verteilt in verschiedenen Institutionen in Basel bilden die Darstellungen ehemaliger Professoren und Forscher an der Universität Basel eine umfassende und zugleich kaum überschaubare Sammlung der vergangenen vierhundert Jahre. Diese Artefakte präsentieren sich entweder zugänglich und feierlich inszeniert, wie etwa die Professorengalerie im heutigen Obergeschoss des Naturhistorischen Museums, oder aber sie verharren in unterirdischen Depots der Universität, fern von den Blicken ihrer Rezipient*innen. Alle Dargestellten eint ihre wissenschaftliche Tätigkeit in Basel, im akademischen Rahmen als Gelehrte, Forschende und Förderer der Universität. Ihr homogenes Erscheinungsbild des weissen, männlichen Gelehrten aus dem deutschsprachigen Raum eignet sich jedoch als Reflexionsfläche für die Frage nach der Darstellbarkeit von Wissen und den damit einhergehenden Leistungen, die nicht an die Fürsorge der »nährenden Mutter« (lat. *alma mater*) gekoppelt sind, sondern an der Repräsentation des einzelnen Individuums gemessen werden. So wird mit dem Begriff der ›Alma Mater‹ die Heimuniversität bezeichnet, an welcher die Studierenden einen massgeblichen Teil ihrer akademischen Ausbildung erfahren. Etymologisch findet die ›nährende Mutter‹ ihren Ursprung im Lateinischen *alere*, auf welches sich wiederum der Begriff des ›Alumnus‹ als ›Zögling‹ und ›Schüler‹ bezieht. Ikonographisch wird sie deshalb als mütterliche, fürsorgliche Figur dargestellt, die ihre Arme in schützender Geste den Alumni entgegenhält, aber auch buchstäblich als stillende Mutter.¹



Abb. 1: Blick in die als Professorengalerie dienende Aula des Berri-Baus. Sowohl die Gemälde als auch die beiden Marmorbüsten gehören der Porträtsammlung an.

Gegenstand des vorliegenden Beitrags ist der Versuch, anhand ausgewählter Beispiele Zugang zu diesem komplexen Bildkosmos zu erlangen. Als Ausgangspunkt für eine kunst- und kulturhistorische Diskussion sollen diese Beispiele einerseits Einblick in die unterschiedlichen

Darstellungskonventionen in der Akademie gewähren und zum anderen Raum für eine Reflexion des Begriffs der Tradition und ihrer Darstellbarkeit in den bildenden Künsten bieten. Wie repräsentiert sich die Universität und mit welchen Schwierigkeiten sieht sie sich vor dem Hintergrund ihrer Repräsentation konfrontiert?

Als Ort der Vermittlung und Aneignung von Wissen bietet die Universität ein anschauliches Beispiel für eine Institution, die ihren Fokus stets auf ihre eigene Historiografie gerichtet hat. Als älteste Hochschule der Schweiz blickt die Universität Basel auf knapp 600 Jahre Bestehen zurück und macht sich diesen Umstand in einer wirkungsvoll formulierten Wendung bewusst zunutze: »Educating talents since 1460«. Dabei ist insbesondere auf die Präposition *since* hinzuweisen, die unweigerlich auf ihr fortwährendes Wirken deutet. Mit Eric Hobsbawm gesprochen impliziert die Universität Basel mit diesem Slogan die Einprägung von Werten und Verhaltensnormen, die automatisch auf die Kontinuität mit der Vergangenheit verweisen und damit eine Tradition konstruieren.² Auf diese Vergangenheit wird heute durch wiederkehrende Jubiläen, lateinische Prädikate bei Prüfungs- und Abschlussnoten, alljährlich stattfindende Feierlichkeiten wie den *Dies Academicus*, das Tragen von Talaren, Studierendenverbindungen und Fakultätseembleme verwiesen.³ Damit wird ein Wiedererkennungswert als eine Art *Corporate Design* herbeigeführt, das sich die universitären Einrichtungen im Zuge ihres langjährigen Bestehens angeeignet und dadurch standardisiert haben.⁴ Ferner können wir auch von einer Individualisierung von Wissen ausgehen, auf der nach William Clarks Definition das »academic charisma« massgeblich beruht. So sei die Entstehung der modernen Universität, wie Clark in seiner Untersuchung am Beispiel des protestantischen Deutschlands um die Wende zum 19. Jahrhundert beleuchtet, eng mit dem Bild des erfolgreichen und charismatischen Akademikers verknüpft, der nicht nur mit Originalität überzeugen könne, sondern auch mit dem Funken seines Genies in seinen Schriften.⁵ Modern sei dieser Gelehrte insbesondere mit Blick auf seinen nepotistischen, altmodischen und traditionellen Kontrahenten, der die Universität nach wie vor als homogene Institution sah.⁶

Auch in den Interieurs der universitären Bauten in Basel zeichnet sich ein ähnlicher, von der Vergangenheit geprägter Eindruck ab. Begibt man sich in die Räumlichkeiten des Kollegienhauses, der Institute und Seminare, trifft man nicht selten auf Kunstwerke, die mit der Universitätsgeschichte Basels in Einklang stehen und sie gleichsam mitschreiben und verfestigen. Oftmals handelt es sich dabei um Kunstwerke, welche einst ihren festen Platz in bestimmten universitären Räumlichkeiten hatten oder im Auftrag von Personen, die in diesen Räumlichkeiten lehrten und forschten, angefertigt wurden. Sie gehören der eigenen *Kunstsammlung der Universität Basel* an, die mit insgesamt 600 Kunstwerken eine anschauliche Anzahl umfasst.⁷ Die einzelnen Artefakte können als eine Art Materialisierung dessen verstanden werden, was zu einem spezifischen Zeitpunkt das Selbstverständnis der Universität bildete.



Abb. 2: Emmanuel Handmann (1718–1781), *Leonhard Euler* (1707–1783), 1756, Öl auf Leinwand.

Die Professorengalerie

Als anschauliches Beispiel für die universitäre Repräsentation von Wissen in bildlicher Form dient die Galerie der porträtierten Professoren, zu finden in der Aula des heutigen Naturhistorischen Museums, das zwischen 1842 und 1849 von dem Architekten Melchior Berri (1801–1854) erbaut wurde. Berri, der 1842 dem Basler Baugremium seinen spätklassizistischen Entwurf für einen Mischbau aus Museum und Kollegengebäude einreichte, schuf einen Ort, der die öffentliche Sammlung Basels und die universitären Räumlichkeiten zusammenbrachte: ein zu der damaligen Zeit durchaus ungewöhnlicher Entscheidung. Neben den Basler Sammlungen, unter welchen sich auch das Kabinett des Basilius Amerbach sowie die Gemäldegalerie und eine Kollektion naturhistorischer Objekte befanden, hielt die Universität ihrerseits mit den Physikalischen Institut, allgemeinen Hörsälen, Bibliotheksräumen und einer beachtlichen Aula Einzug in das Gebäude. Diese beherbergt einen Teil der gesammelten Darstellungen universitärer Würdenträger – sowohl auf Leinwand gemalt als auch in Marmor gehauen [Abb. 1]. Die Professorengalerie ermöglicht eine kulturhistorische Deutung der Darstellbarkeit von Gelehrten über die Jahrhunderte, die für die Historiografie einer Universität identitätsstiftend wirkt. Die Universität Basel reiht sich mit ihrer Professorengalerie, initiiert 1687, früh in eine Tradition

ein, die ab dem 16. Jahrhundert in Süd-, Mittel- und Westeuropa entsteht. Die Galerie umfasst 125 Gemälde und Büsten als Zeugnisse der Gelehrten und Förderer der akademischen Einrichtungen Basels.⁸ Paul Leonhard Ganz, der selbst als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Basel tätig war, hob mit Blick auf die Initiierung des Galerieprojekts die Bedeutung der 1662 durch die Stadt Basel erworbenen Kunstsammlung und Bibliothek von Bonifacius und Basilius Amerbach hervor, die 1671 mit der Bücherei der Universität Einzug im »Haus zur Mücke« hielt. Diese Erweiterung, die mit dem Amerbachkabinett einige Basler Gelehrtenbildnisse vereinte, sowie ein durch die Nachwehen der Reformation stärker ausgeprägtes persönliches wie auch lokales Selbstgefühl, Ruf und Würde einer Stätte zu verherrlichen und verewigen, hätten schliesslich die Planung einer Porträtgalerie erleichtert.⁹ Grösstenteils setzen sich die Porträtierten aus Persönlichkeiten der Disziplinen Mathematik, Medizin, Jurisprudenz und Theologie zusammen. Bis ins 18. Jahrhundert zeigen die Porträts eine mehrheitlich uniforme Gestaltung. Einige Beispiele vermitteln den Eindruck, dass lediglich das Gesicht der abgebildeten Person ersetzt wurde, während der bekleidete Körper, ausgezeichnet durch eine markante Halskrause, derselbe blieb. Individualität zeigt sich somit lediglich in den Gesichtszügen und den sporadisch eingestreuten Attributen in Form von Büchern, auf die der Porträtierte mit dem Finger verweist.¹⁰



Abb. 3: Hans Holbein der Jüngere, *Der Schreibende Erasmus*, 1523, Öl und Tempera auf Papier auf Holz aufgezogen, 37.1 x 30.8 cm, Kunstmuseum Basel.

Die Stellung und die Präsentation des Professors scheinen somit dieselben zu bleiben, lediglich bekleidet durch immerwährend wechselnde Personen. Erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts spiegeln die Porträts vermehrt die charakteristischen Züge ihrer Dargestellten wider. Die Bekleidung wird extravaganter und die Gesamterscheinung individueller, wovon das Porträt des Mathematikers Leonhard Euler (1707–1783) ein repräsentatives Zeugnis ablegt [Abb. 2]. Sein Bildnis, angefertigt von Emanuel Handmann (1718–1781) im Jahr 1756, lenkt den Blick der Betrachtenden am Porträtierten vorbei auf seine Attribute. Eulers Stuhl sowie die mathematischen Schriften, auf welche er mit einem Zeigegestus verweist, werden für spätere Abbildungen zum Programm. Auch das herabhängende Augenlid signalisiert eine verstärkt auf das Individuum bezogene Darstellungsweise.

Professorengalerien dienen einer kollektiven und individuellen Darstellung der universitären Institution, ihrer Figuren und Repräsentanten. Exemplifizieren lässt sich diese Intention etwa an der emblematischen Struktur der Gemälde – einer Verschränkung von Bild und beschreibender Inschrift –, die zu einer klaren Zuordnung von Disziplin und Rang innerhalb der Bildungseinrichtung und zugleich der Gesellschaft verhelfen. Die Aufnahme in eine Galerie erfolgte meist entweder über eine Selbstfinanzierung des Abbildes oder die Schenkung eines Porträts durch Familienangehörige, etwa nach dem Ableben einer für die Universität bedeutenden Persönlichkeit.¹¹ Vielleicht habe dieser Grund Zurückhaltung bewirkt, so ganz, umfasse doch der gesamte Beitrag des 18. Jahrhunderts nur etwa 25 Bildnisse, die etwa ein Drittel der seit 1700 dozierenden Lehrkräfte überliefern.¹² In dieser Zusammenkunft von Institution, Individuum und gesellschaftlichem Kontext wie Familie offenbart sich die stete Einbindung der Universität in einen breiteren Rahmen und damit einhergehende, durchaus divergierende Interessen. Eine gängige Praxis stellte auch die Anfertigung eines Porträts nach bereits existierenden Gemälden oder Kupferstichen dar. Wenn nach dem Empfinden der jeweiligen Initianten an der Universität wichtige frühe Persönlichkeiten in der Professorengalerie fehlten, wie in Basel beispielsweise der Gründer und erste Rektor Papst Pius II., wurden deren Bildnisse mithilfe von Kopien ergänzt, um eine Form durchgängiger Chronologie zu erhalten.¹³ Neben Basel sind frühe Zeugnisse von Professorengalerien an den Universitäten in Bologna, Paris, Leiden, Tübingen und Jena zu finden. Mit späteren Universitätsgründungen entstanden auch zahlreiche jüngere Professorengalerien, die schliesslich zum festen Bestand zahlreicher universitärer Bildersammlungen wurden.¹⁴

Durch die Profanisierung der Wissenschaft und der damit einhergehenden Begründung universitärer Einrichtungen entstand ab dem 14. Jahrhundert ein neues und eigenes Verständnis des Gelehrten und dessen Abbildbarkeit.¹⁵ Orientiert sich die Darstellung des Professors zu Beginn noch stark an dem Bildtypus des »Gelehrte[n] im Gehäuse«, oft in asketischer Manier am Schreibtisch in seiner Studierstube vor seinen aufgeschlagenen Büchern sitzend und seiner Arbeit zugewandt,

emanzipierte sich das Verständnis des Gelehrten zusehends zu einer gesellschaftlich prominenten Persönlichkeit, die sich ihres Status und Einflusses bewusst zu werden schien. In diesen Fällen dient die »Produktionsstätte der Gedanken«¹⁶ als Kulisse für die Komposition. Als Beispiel hierfür sei etwa die Darstellung des Erasmus von Rotterdam durch Hans Holbein d.J. genannt, der den Humanisten im Augenblick des Niederschreibens porträtierte, völlig vertieft in seine geistige Tätigkeit und der Blicke der Betrachter*innen nicht gewahr [Abb. 3]. Diese Entwicklung stand im Einklang mit den neuen Ansprüchen an die Darstellbarkeit von Persönlichkeiten mit dem Eintritt in die Frühe Neuzeit. *Porträt* und *porträtieren*, dem lateinischen *protrahere* und *protractum* entnommen, lassen sich mit *hervorziehen* oder *herausziehen des Wesens* übersetzen.¹⁷ Der Mensch als Individuum soll nach aussen getragen werden. Charakter- und Wesenseigenschaften, aber auch der soziale Rang des Porträtierten sollen den Betrachtenden bildlich vor Augen treten. Für die Gelehrten stellte eine adäquate bildliche Repräsentation ihrer Person ausserdem einen wichtigen Bestandteil ihrer Popularität dar, da sie nunmehr durch die Möglichkeiten der sich rasant entwickelnden Druckmedien ein breiteres Publikum erreichen konnten.



Abb. 4: Josef Reinhard (1749–1824), *Johann Jakob D'Annone* (1728–1804), 1801, Öl auf Leinwand.

Das Porträt eines Gelehrten, etwa auf dem Frontispiz seiner publizierten Schriften, wurde zur Norm. Dabei griffen die Stecher solcher Illustrationen oft auf ein bereits bestehendes Bildnis zurück und transferierten dieses auf das Buchmedium.¹⁸ Ab 1800 wird die Ausstattung des abgebildeten Interieurs durch den Einbezug von Attributen vielfältiger. Johann Jakob d'Annone (1718–1804), porträtiert 1801 von Josef Reinhard (1749–1824), stützt seinen linken Arm auf die Oberfläche eines Tisches [Abb. 4]. Die Auslage präsentiert sich reich bestückt mit Attributen, die in ihrer Zusammenstellung an eine Wunderkammer erinnern. D'Annone zeigt sich vor einer Ansammlung an Objekten und Artefakten, darunter ein Fossil, ein Rollmassband, antike Münzen, eine Schrift in Buchform und ein bläuliches Vulkangestein. Die Objekte verweisen auf seine Tätigkeit als Dozent: Seit 1759/60 unterrichtete er römisches Recht, Numismatik, Mathematik sowie Naturgeschichte und Mineralogie. Ins Auge springen ferner eine Altmeisterzeichnung und eine kleine bronzene Büste am rechten Bildrand.

Generell kann aus diesen Veränderungen gefolgert werden, dass sich die Professorengestalt aus einer vereinheitlichenden Position herauslöst und immer stärker als Individuum wahrgenommen werden soll – und will. Dies im Gegensatz zu der ein Amt innehabenden Persona. Diese Entwicklung wird erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts allmählich wieder gebrochen und führt zu weiteren Neuerungen in der Ahnengalerie. Jacob Burckhardts (1818–1897) Profilansicht vor homogenem, dunklem Farbhintergrund ist das erste in einer ganzen Reihe, die einen moderneren Pinselduktus sowie einen verstärkten Fokus auf die Figur des Referenten offenbaren [Abb. 5]. Ferner verschwinden die Serifen aus den Bildbeschreibungen. Die im 19. Jahrhundert aufkommende und bald florierende Fotografie, deren Porträtgedanke zunächst stark von Studio und Staffage geprägt war, übte einen entscheidenden Einfluss auf die Darstellung im Porträt in der bildenden Kunst der Malerei aus. Ausserdem stellt Burckhardts Porträt ein eindruckliches Beispiel für ein Bildnis dar, das *posthum* nach einer Fotografie angefertigt wurde.¹⁹ Die stetige Entwicklung der medialen Techniken schreibt sich somit in die Basler Porträtreihe ein. Die Staffage schwindet und gibt dem Porträtmaler den Raum, mit seiner Hand das Wesentliche der dargestellten Person auf der Leinwand festzuhalten.

Der Berri-Bau als Repräsentationsort

Mit dem Übergang ins 20. Jahrhundert löste sich die Kultur der Basler Gelehrtenbildnisse allmählich auf, wobei die letzten zehn zwischen etwa 1890 und 1914 entstandenen Bildnisse den Abschluss dieser über 200-jährigen Tradition bilden. Er markiert aber auch die erstmalige Regelung der Verhältnisse in der Porträtgalerie durch die Regenz am 22. Mai 1906. Einer der Hauptinhalte erscheint mit Blick auf die Frage nach der Repräsentation von Wissen an der Universität besonders gewinnbringend und gibt Hinweise auf die Funktion der Galerie im Berri-Bau: »Die Bilder und Büsten, welche seit dem Bestehen der Aula in dieselbe aufgenommen worden sind [...], bilden einen integrierenden Bestandteil dieses für die offiziellen

akademischen Akte bestimmten Saales.«²⁰ Zum einen ist die Aula mit der Professorengalerie bis heute zentraler Versammlungsort für universitäre Feierlichkeiten. Hervorzuheben sind etwa die Antrittsvorlesungen der neu berufenen Professor*innen, die wiederkehrend in den prominenten Räumlichkeiten an der Augustinergasse stattfinden und sowohl Dozierenden wie auch Studierenden ihre Pforten öffnen. Am *Dies Academicus* dient die Aula den Professorinnen und Professoren als »Ankleideraum«, wo sie sich mit den fakultätsspezifischen Talaren bekleiden, um sich auf den traditionellen Zug in Richtung Martinskirche zu begeben. Zum anderen erweist sich genau ihr offizieller Charakter als relevanter Ausgangspunkt, um die Professorengalerie und die Repräsentation der Gelehrten aus heutiger Perspektive zu reflektieren.

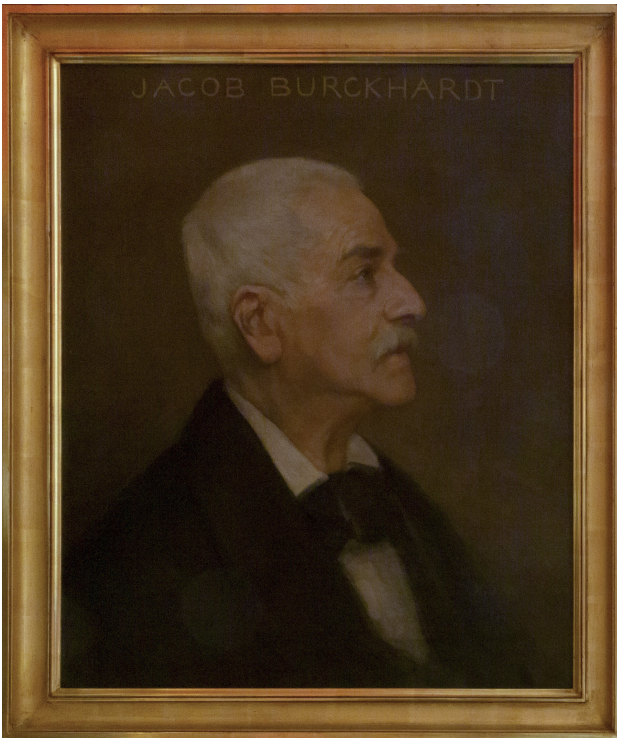


Abb. 5: Hans Lendorff (1863–1946), *Jacob Burckhardt* (1818–1897), 1898, Öl auf Leinwand.

Durch die Gründung neuer Museumsinstitutionen, wie etwa das 1936 eröffnete Kunstmuseum am St-Alban-Graben 16, erhielten die verschiedenen, bis anhin im Berri-Bau beherbergten Sammlungen neue Aufbewahrungsorte. Die Universität tauschte daraufhin aufgrund von Platz- und Infrastrukturanforderungen den Münsterhügel gegen den Petersplatz.²¹ Das führte dazu, dass der Fokus auf den universitären Nutzen des Berri-Baus allmählich verloren ging und seine repräsentative Funktion sich auf die verschiedenen universitären Räumlichkeiten verteilte. Die Büste des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin (1864–1945) im Kunsthistorischen Seminar stellt ein anschauliches Beispiel dar [Abb. 6]. Mit dem etwas karg

modellierten Gesicht Wölfflins erinnert sie an eine Totenmaske und bricht durch ihre nüchterne Erscheinung mit dem Dekor der Professorengalerie. Lokalisiert im Kunsthistorischen Seminar steht sie darüber hinaus in einem physischen Abstand zu ihren Vorgängern an der Augustinergasse. Betritt man das Kunsthistorische Seminar im ersten Obergeschoss des Laurenz-Baus am Basler St. Alban-Graben 8, steht man im Gegensatz zu seinem grossen Nachbarn, dem Kunstmuseum Basel, nicht Kunstwerken aus dem frühen Mittelalter bis zur Gegenwart gegenüber. Im Foyer angekommen erblickt man vielmehr einen langen Korridor mit den Büros der Professor*innen und den Sekretariaten und zur Rechten, etwas erhöht platziert, eine Büste aus Bronze. Diese zeigt den Schweizer Kunsthistoriker Wölfflin in hohem Alter, abgebildet 1944 vom Bildhauer Hermann Hubacher (1885–1976).²² Hervorzuheben sind die tiefe Zornesfalte und die zusammengezogenen Augenbrauen, mit welchen Hubacher den Kunsthistoriker in der Pose des Denkers wiedergibt. Wölfflin trat am 3. Mai 1893 die Nachfolge Jacob Burckhardts als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Basel an.²³

Die Kunstgeschichte ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine junge, jedoch ernst zu nehmende Wissenschaft, die zunächst vorwiegend an deutschsprachigen Universitäten gelehrt wird. Basel bildet mit Burckhardt und Wölfflin, die massgeblich an der Historiografie des Faches beteiligt sind, einen zentralen Bezugsort. Christopher S. Wood hebt Wölfflins »Konvertierung« zum Fach durch seine Lehrjahre bei Burckhardt hervor und weist damit nicht nur auf seine interdisziplinären Interessen hin, sondern auch auf den Einfluss, der von seinem älteren Kollegen ausgeht.²⁴ Wölfflins Beiträge zur Form- und Stilgeschichte – eine Kunstgeschichte, die das Kunstwerk ausschliesslich nach seiner Gestalt definiert – zählen zu den signifikanten Diskursen des Faches und spiegeln durch zahlreiche Bezugnahmen und Revisionen die Aktualität dieser fortdauernden Rezeption wider.

Von Rezeption als massgebendem Faktor, der eine autoritäre, charismatische Instanz bildet, muss nicht nur in Hinblick auf Wölfflins Beziehung zu seinem Vorgänger Burckhardt ausgegangen werden, wenn er ihn etwa als »eine Art Stadtheilige[n] von Basel«²⁵ bezeichnet, sondern auch mit Blick auf seine Rolle als Professor, wie aus einer Aufnahme ersichtlich wird, die Wölfflin mit seinen Studierenden im Wintersemester 1895/1896 im Kunstmuseum Basel zeigt, das zum damaligen Zeitpunkt im Berri-Bau beherbergt war [Abb. 7]. Die fotografische Abbildung zeigt den Kunsthistoriker, umgeben von neun Studierenden, vor den Gemälden Arnold Böcklins (1827–1901), *Selbstbildnis im Atelier* (1893), *Spiel der Najaden* (1886) und *Vita somnium breve* (1888), auf einem Stuhl posierend. Wölfflin hebt sich durch das Tragen eines schwarzen Hutes von seinen Studierenden ab, die mit einer Ausnahme alle in die Kameralinse blicken. Bemerkenswert ist die fotografische Abbildung nicht nur aufgrund der Dreiviertelausrichtung von Wölfflins Oberkörper, die ihn in einen direkten Bezug zu Böcklins Selbstporträt im Hintergrund setzt. Die in Kleidung und Haltung einander ähnelnden angehenden Kunsthistoriker im

Bild erwidern die Präsenz Wölfflins und akzentuieren die Relevanz, die sie ihrem Professor beim Studium vor den Originalen Böcklins und nicht zuletzt auch in ihrer Inszenierung beim Festhalten dieses Augenblicks beimessen.

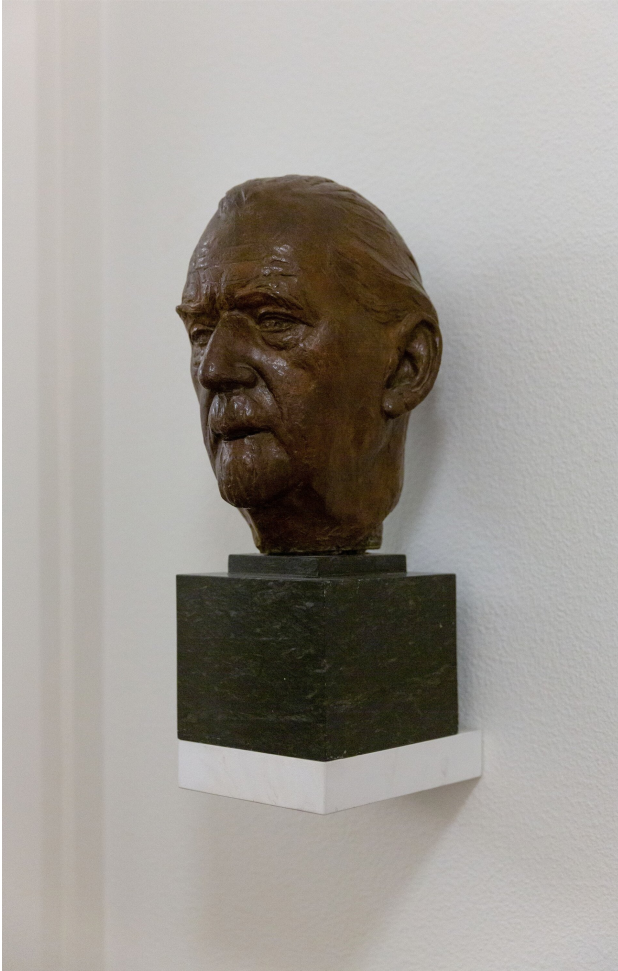


Abb. 6: Die Bronze-Büste des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin im Foyer des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel, 2021.

Mit Clark gesprochen spiegelt dieses Bild die charismatische Figur des Akademikers wider, von welchem eine ausserordentliche und autoritäre Ausstrahlung ausgehe. Dabei hebt Clark insbesondere den Einfluss hervor, den ein Professor auf seine Gefolgschaft ausübt, und zwar exakt von seinem Auftreten ausgehend: »In this case, the professor would reproduce not a group in the first instance, but a system.«²⁶ Ein System also, das der Professor durch seine Erscheinung und sein Auftreten auf seine Studierende überträgt, das er aber nur durch ebendiese idiosynkratische und »charismatische« Erscheinung überhaupt erst übertragbar macht. In diesem Zusammenhang muss sodann auch die Fotografie interpretiert werden, in welcher die Figur Wölfflins nicht nur auf die Bildung der Studierenden verweist, sondern im engeren Sinne auch in die

Kunstgeschichte einfügt, wie die Reflexion Böcklins in Wölfflins Haltung exemplifiziert. Die Aufnahme Wölfflins im Berri-Bau ist aber auch exemplarisch für das Verhältnis der Studierenden zu ihrer Alma Mater zu verstehen. Zwar widerspiegelt Wölfflin in seiner intendiert »nährenden« Rolle in der Mitte seiner Studierenden den Vermittler von Wissen, doch sind diese Studierenden heute aus dem Berri-Bau verschwunden. Welche Form von Repräsentation reflektiert sich also nunmehr in den Professorenporträts, wenn die Studierenden als integraler Bestandteil einer Universität, als Empfänger*innen von Wissen, ausbleiben? Oder anders formuliert: Wen nährt die Alma Mater?

Vergessen und verschwinden

Wie blickt man heute auf eine Sammlung von Gelehrtenbildnissen und welche Rolle kommt ihnen in einem kulturhistorischen Kontext zu? Die Basler Professorengalerie ist nicht nur »einfaches« Abbild der Gelehrtenschicht Basels. Anhand der genaueren Betrachtung der Bildkonventionen und deren chronologischer Entwicklung zeigt sich ein Wandel, der von einer uniformen Rolle des Gelehrten innerhalb eines relativ unveränderlichen Gebildes hin zu der beinahe erforderten Charismatik des lehrenden Individuums in der Universität führt. Wölfflin wurde in diesem Zusammenhang als exemplarisch erörtert.



Abb. 7: Heinrich Wölfflin und seine Studenten vor den Kunstwerken Arnold Böcklins im Kunstmuseum Basel, damals beherbergt im Berri-Bau, Wintersemester 1895/96.

Denn wengleich sich die Darstellungskonventionen des Porträts langsam wandeln, bleibt die Praxis des Abbildens von Gesichtern, das Historisieren und Fortschreiben, das Zusammenfügen zu einem kollektiven Konterfei der

Universität lange bestehen. So wird an den Rahmenbedingungen universitärer Selbstsicht festgehalten. Noch 1960 wurde zum 500. Jubiläum der Universität Basel eine Würdigungsschrift publiziert, die die wissenschaftlichen Leistungen der Institution anhand einer Auswahl ihrer Professoren – in Bild und Text – repräsentieren soll, denn »dadurch dürfte«, so der damalige Rektor Ernst Staehelin, »das eigentliche Denken, Forschen und Schaffen, das sich während eines halben Jahrtausends an der Alma Mater Basiliensis vollzogen hat, in besonders eindrücklicher Weise zum Ausdruck kommen.«²⁷ Dieser sukzessiv voranschreitende und gleichermassen rückwirkend ausbessernde Aufbau der Institution auf den einzelnen Individuen setzt sich auch nach Beendigung der Tradition des Porträts als Gemälde fort in Form von Fotografien – vor allem in Schwarz und Weiss [Abb. 8]. Die daraus entstandene Fotogalerie ist mittlerweile in das universitätseigenen Kunstlager verstaut worden. Dass sich auch andere Ansätze einer Historisierung und dahingehenden Legitimation einer Institution eröffnen, zeigt hingegen das Projekt zum letzten grossen Jubiläum, der 550-Jahr-Feier der Basler Universität. Dabei wurden statt Personen Schauplätze und Ereignisse als Schlüssel zum Verständnis der Universität sowie ihrer Errungenschaften und ihres Kontextes präsentiert.²⁸

Im Endeffekt scheint es eine Problematik der Tradition zu sein, mit der sich die Universität bezüglich der Professorenporträts und spezifisch ihrer Professorengalerie konfrontiert sieht. Sie ist Teil eines universitären Komplexes. Die Aula des Naturhistorischen Museums, die inszenierende Rahmung der Porträtgalerie, wo noch immer angehende Professor*innen ihre Antrittsvorträge halten, bildet noch heute ein Gefäss, das durch eine akademische Praxis, obschon seltener werdend, belebt wird. Dabei werden die Neuen gewertet und bewertet durch die von den Wänden starrenden Gesichter längst vergangener Männer, deren Status in diesem Gebilde scheinbar unumstritten ist.



Abb. 8: »Fotoserie« Rektorenportraits. Depot Kunstsammlung der Universität Basel, 2021.

Die Galerie stellt insofern noch immer ein Metaporträt der Universität dar und repräsentiert ihr Gesicht auch heute noch – neben einer Vielzahl aktuellerer Selbstzeichnungen. So muss, um erneut mit Hobsbawm zu sprechen, stets auch der akkumulierende Charakter des repräsentativen Materials vor Augen gehalten werden, der sich nicht nur in der schieren Unüberschaubarkeit der zahllosen Artefakte widerspiegelt, sondern auch im bescheidenen Anspruch ihrer künstlerischen Qualität.²⁹ Es stellt sich die Frage, wie die Universität mit ihrer Tradition umzugehen vermag, insbesondere nach einem weiteren eigenen »Rebranding« zur modernen, offenen und mint-farbenen Institution. Den einfachen Weg weist Robert Musil: »Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler.«³⁰ Demnach liesse sich die Professorengalerie als unsichtbares Denkmal ignorieren – und es macht gar ein wenig den Anschein, dass dies auch, ohne intendiert zu sein, die momentane Situation widerspiegelt. Wölfflins Kopf wird zur leeren Form, einer inhaltslosen Büste. Übrig bleibt ein schweres bronzenes Haupt, das nur selten überhaupt benannt, und noch seltener in Frage gestellt wird. Wie Musil weiter schreibt, verwandle sich die Unsichtbarkeit erst zu deren Gegenteil und einem erstaunten Stehenbleiben des rasch Vorübergehenden, »wenn [das Denkmal] eines Morgens fehlen [sollte].«³¹ Und möglicherweise ist dieser Text auch auf das Erstaunen zurückzuführen, das eintritt, wenn etwas stets Unbeachtetes an seinem angestammten Ort plötzlich fehlt, wie Ferdinand Schlöths (1818–1891) Professorenbüsten vor der Aula in der Augustinergasse [Abb. 9]. Die Professorengalerie wird auf jeden Fall in näherer Zukunft – insbesondere mit dem baldigen Umzug des Naturhistorischen Museums in einen Neubau und dem darauffolgenden Umbau des Berri-Baus – einen schweren Stand haben.

Doch anstatt das Vergessen weiter zu befördern, könnte es sich als fruchtbar erweisen, das Vergangene und seine Praktiken neu zu kontextualisieren, um dadurch die Universität der Gegenwart besser zu verstehen und auch die Rahmenbedingungen des eigenen Studiums in der Akademie deutlicher zu reflektieren. Einen Versuch dazu unternommen hat beispielsweise die Universität Leiden in den Niederlanden, die in ihrer Senatskammer die gesamte Professor*innengalerie – in die bis dahin lediglich eine einzige Frau Einzug gefunden hatte – mit einem Druck überspannen liess, der nur weibliche Vertreterinnen der Universität abbildete, in derselben Manier wie die darunter befindlichen Porträts. Für einen Monat blieb diese Installation bestehen und regte die Besucher*innen der für diese Zeit öffentlichen Kammer dazu an, in Interaktion mit der Geschichte und Tradition einer Universität zu treten und diese durchaus kritisch zu taxieren.³² Ob in einer Form des Aktionismus oder einer leisen, aber steten Selbstreflexion: Wenn Tradition mit Hobsbawm als etwas Erfundenes, das sich durch die stete Wiederholung als Kontinuum einprägt, verstanden wird,³³ dann braucht es den aktiven Versuch, diese Spirale so weit zu dehnen, dass dabei ein Intervall als möglicher Denkraum entstehen kann. Denn die Artifizialität dieser spezifischen Tradition der Professorengalerie, als Abbild der Historie der Universität, offenbart sich bereits in dem internen Aufeinanderprallen der gemalten Bildnisse alternder

Männer mit der geschätzten Selbstbezeichnung der Universität als nährende Mutter: Alma Mater.



Abb. 9: Die momentan in der Skulpturenhalle eingelagerten Marmorbüsten Ferdinand Schläöths (1818–1891), früher im Vorraum der Aula im Berri-Bau platziert, 2021.

Simeon Jankovic studiert Kunstgeschichte und Bildtheorie an der Universität Basel.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Simeon Jankovic, *Aula des Berri-Baus*, 2021.

Abb. 2: Emmanuel Handmann (1718–1781), *Leonhard Euler (1707–1783)*, 1756, Öl auf Leinwand.

Abb. 3: Hans Holbein der Jüngere, *Der Schreibende Erasmus*, 1523, Öl und Tempera auf Papier auf Holz aufgezogen, 37.1 x 30.8 cm, Kunstmuseum Basel.

Abb. 4: Josef Reinhard (1749–1824), *Johann Jakob D'Annone (1728–1804)*, 1801, Öl auf Leinwand.

Abb. 5: Hans Lendorff (1863–1946), *Jacob Burckhardt (1818–1897)*, 1898, Öl auf Leinwand.

Abb. 6: Simeon Jankovic, *Bronze-Büste des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin im Foyer des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel*, 2021.

Abb. 7: Unbekannt, *Heinrich Wölfflin und seine Studenten vor den Kunstwerken Arnold Böcklins im*

Kunstmuseum Basel, 1895/96.

Abb. 8: Simeon Jankovic, »Fotoserie« *Rektorenportraits*, 2021.

Abb. 9: Simeon Jankovic, *Marmorbüsten*, 2021.

Literatur

- 1 Siehe zum Beispiel die kürzlich restaurierte Skulptur von Lorado Taft an der University of Illinois (1929) und Edvard Munchs *Alma Mater* (1916) in der Aula der Universität Oslo: University of Illinois Alumni Association: »The Big Picture: Alma Mater restored«, <https://uiaa.org/2014/06/12/the-big-picture-alma-mater-restored/> (12. Juni 2014); Universitetet i Oslo: *Edvard Munch i Aulaen*, Oslo: Universitetet i Oslo (o.J.).
- 2 Eric Hobsbawm, »Introduction: Inventing Traditions«, in: Eric Hobsbawm, Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press (2013 [1983]), S. 1.
- 3 Ein Eindruck von der Relevanz des *Dies Academicus* für die Universität Basel kann am Beispiel ihres Onlineauftritts gewonnen werden, wo er an keiner geringeren Stelle als in der Sektion »Porträt« aufgeführt ist. Vgl. »Porträt«, <https://www.unibas.ch/de/Universitaet/Portraet/Dies-Academicus.html> (22. Juni 2021).
- 4 Vgl. Reinildis van Ditzhuyzen: »Selbstdarstellung der Universität: Feiern und Zeremoniell am Beispiel der Doktorpromotionen«, in: Rainer Christoph Schwings (Hg.): *Universität im öffentlichen Raum*, Basel: Schwabe (2008), S. 75.
- 5 William Clark: *Academic Charisma and the Origins of the Research University*, Chicago: University of Chicago Press (2006), S. 3–4.
- 6 William Clark: *Academic Charisma and the Origins of the Research University*, Chicago: University of Chicago Press (2006), S. 7.
- 7 »Kunstsammlung der Universität Basel«, <https://www.unibas.ch/de/Universitaet/Administration-Services/Generalsekretariat/Archive-Sammlung/en/Wissenschaftliche-Sammlungen/Alphabetisch-sortiert/Kunstsammlung.html> (16. Mai 2021).
- 8 Vgl. dazu Paul Leonhard Ganz: *Das Museum an der Augustinergasse in Basel und seine Porträtgalerie*, Basel: Verlag der historischen und antiquarischen Gesellschaft (1979), S. 44.
- 9 Paul Leonhard Ganz: *Das Museum an der Augustinergasse in Basel und seine Porträtgalerie*, Basel: Verlag der historischen und antiquarischen Gesellschaft (1979), S. 46.
- 10 Vgl. Paul Leonhard Ganz: *Das Museum an der Augustinergasse in Basel und seine Porträtgalerie*, Basel: Verlag der historischen und antiquarischen Gesellschaft (1979), S. 41–48; Abb. 1–2, 4.
- 11 Paul Leonhard Ganz: *Das Museum an der Augustinergasse in Basel und seine Porträtgalerie*, Basel: Verlag der historischen und antiquarischen Gesellschaft (1979), S. 47f.
- 12 Paul Leonhard Ganz: *Das Museum an der Augustinergasse in Basel und seine Porträtgalerie*, Basel: Verlag der historischen und antiquarischen Gesellschaft (1979), S. 47.
- 13 Paul Leonhard Ganz: *Das Museum an der Augustinergasse in Basel und seine Porträtgalerie*, Basel: Verlag der historischen und antiquarischen Gesellschaft (1979), S. 55, Abb. 61.
- 14 Marian Füssel: »Die Kunst der Unterscheidung. Professorenporträts in der Frühen Neuzeit«, in: Christian Vogel, Sonja E. Nökel (Hg.): *Gesichter der Wissenschaft, Repräsentanz und Performanz von Gelehrten in Porträts*, Göttingen: Wallstein Verlag (2019), S. 60.
- 15 Vgl. Gadi Algazi: »Eine gelernte Lebensweise: Figurationen des Gelehrtenlebens zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 30 (2007), S. 107–118.
- 16 Vgl. Roland Kanz: *Dichter und Denker im Porträt: Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München: Deutscher Kunstverlag (1993), S. 25f.
- 17 Vgl. Andreas Beyer: *Das Portrait in der Malerei*, München: Hirmer (2002), S. 16.
- 18 Christian Vogel: »Gesichter der Wissenschaft. Eine Einleitung«, in: Christian Vogel, Sonja E. Nökel (Hg.): *Gesichter der Wissenschaft, Repräsentanz und Performanz von Gelehrten in Porträts*, Göttingen: Wallstein Verlag (2019), S. 20.
- 19 Vgl. dazu Paul Leonhard Ganz: *Das Museum an der Augustinergasse in Basel und seine Porträtgalerie*, Basel: Verlag der historischen und antiquarischen Gesellschaft (1979), S. 51.
- 20 Vgl. dazu Paul Leonhard Ganz: *Das Museum an der Augustinergasse in Basel und seine Porträtgalerie*, Basel: Verlag der historischen und antiquarischen Gesellschaft (1979), S. 51.
- 21 Vgl. Georg Kreis: *Die Entwicklung der Universität entlang ihrer Bauten*, Basel: Christoph Merian Verlag (2010), S. 45–62.
- 22 Wie aus einem Gespräch mit dem Kunsthistoriker Gottfried Boehm hervorgeht, wurde die Büste Wölfflins im Rahmen des Umzugs des Kunsthistorischen Seminars in den Laurenz-Bau im September 2002 mit Bezug der Räumlichkeiten an seinen heutigen Ausstellungsort platziert.
- 23 Joseph Gantner: *Heinrich Wölfflin Basler Jahre und die Anfänge der modernen Kunstwissenschaft*, Basel: Helbing & Lichtenhahn (1960), S. 80.
- 24 Christopher S. Wood: *A History of Art History*, Princeton: Princeton University Press (2019), S. 308.
- 25 Joseph Gantner (Hg.): *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897*, Basel: Schwabe (1989), S. 177.
- 26 William Clark: *Academic Charisma and the Origins of the Research University*, Chicago: University of

Chicago Press (2006), S. 15, 17.

- 27 Andreas Staehelin (Hg.): *Professoren der Universität Basel aus fünf Jahrhunderten. Bildnisse und Würdigungen*, Basel: Verlag Friederich Reinhardt (1960), S. 5.
- 28 Vgl. »Unigeschichte seit 1460«, <https://unigeschichte.unibas.ch/> (22. Juni 2021).
- 29 Eric Hobsbawm, »Introduction: Inventing Traditions«, in: Eric Hobsbawm, Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press (2013 [1983]), S. 6.
- 30 Robert Musil: Denkmale, in: Adolf Frisé (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Hamburg: Rowohlt (1978 [1927]), S. 506f.
- 31 »Robert Musil Denkmale«, in: Adolf Frisé (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Hamburg: Rowohlt (1978 [1927]), S. 506–507.
- 32 Für eine ausführliche Projektbeschreibung siehe: »Room for Women in Senate Chamber«, <https://www.universiteitleiden.nl/en/news/2016/03/room-for-women-in-senate-chamber>, (22. Juni 2021).
- 33 Eric Hobsbawm, »Introduction: Inventing Traditions«, in: Eric Hobsbawm, Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press (2013 [1983]), S. 1.