

00.9 CHF  
STOCK  
168891



Basler  
Kostbarkeiten  
24



Veronika Gutmann

## Musik in Basel um 1750

Die Familie  
Emanuel Ryhiner-Leissler  
auf zwei Gemälden  
von Joseph Esperlin, 1757

**SD**

**108:**

**24**

Herausgeber: Baumann & Cie, Banquiers



Musik in Basel um 1750

Basler  
Kostbarkeiten  
24

# Musik in Basel um 1750

Die Familie  
Emanuel Ryhiner-Leissler  
auf zwei Gemälden  
von Joseph Esperlin, 1757

Veronika Gutmann



↓ 108 : 24

A-3067432

Herausgeber:  
Baumann & Cie, Banquiers

2/12

Titelbild: Emanuel Ryhiner beim Spinettspiel,  
Ölgemälde von Joseph Esperlin (1757),  
Ausschnitt.

## Vorwort

Nach 1991 und 1995 haben wir wieder die Freude, eine Basler Kostbarkeit aus der Feder von Frau Dr. phil. Veronika Gutmann vorlegen zu dürfen. Frau Gutmann ist stellvertretende Direktorin des Historischen Museums Basel und unter anderem zuständig für das Musikmuseum im Lohnhof, in den wunderbaren Gemäuern des ehemaligen Augustiner Klosters oberhalb des Barfüsserplatzes in Basel.

Ausser Musikinstrumente aus fünf Jahrhunderten sind dort auch die beiden hier vorgestellten Bilder zu sehen. Veronika Gutmann gelingt es, uns auf packende Art um 250 Jahre zurückzusetzen und das damalige Musikleben von Basel in einem grösseren Zusammenhang darzustellen.

Wir danken der Autorin ganz herzlich und wünschen Ihnen angenehme Lektüre

Die Herausgeber  
Baumann & Cie  
Banquiers

© 2003 Historisches Museum Basel

Abbildungsnachweise:

Historisches Museum Basel, Peter Portner: Abb. 1, 6–17

Staatsarchiv Basel-Stadt: Abb. 2

Basler Denkmalpflege: Abb. 5

Fotolithos: Neue Schwitter AG, Allschwil

Satz, Druck und Einband: Kreis Druck AG, Basel

ISBN 3-9522108-8-9

Basel, im Oktober 2003

## Einleitung

Im Musikmuseum des Historischen Museums Basel sind zum Thema «Musik in Basel» zwei grossformatige Ölgemälde von Joseph Esperlin ausgestellt.<sup>1</sup> Sie sind 1757 in Basel entstanden und zeigen die musizierende Familie des Basler Textilkaufmanns und Kunstsammlers Emanuel Ryhiner-Leissler in einem Interieur, wahrscheinlich im ehemaligen Ryhiner-Leissler'schen Landhaus an der Riehenstrasse 159. Die grosszügigen Räume des Landhauses, ihre Ausstattung wie auch die feine Kleidung der dargestellten Personen bezeugen den Wohlstand der Porträtierten.

Die beiden Gemälde stammen aus altem Basler Familienbesitz. Laut Daniel Burckhardt-Werthemann befanden sie sich im Jahre 1904 im Besitze von Isaac Iselin-Merian und waren «als feste Wanddekoration» eingefügt.<sup>2</sup> Isaac Iselin-Merian (1851–1906) wohnte zu dieser Zeit an der Rittergasse 22. Er war der Urenkel von Dietrich Iselin-Ryhiner, dem Ehemann der Enkelin von Emanuel Ryhiner und somit ein direkter Nachkomme. Aus dieser Ehe ging eine Tochter hervor, Emma Emilie, die sich 1878 mit Alfred La Roche vermählte,<sup>3</sup> dem Vater des letzten Besitzers Alfred La Roche-Fetscherin. Als dessen Legat kamen die Bilder 1996 ins Museum.

Zur Neueinrichtung des Musikmuseums hätten die zwei zusammengehörigen Gemälde nicht willkommen sein können, denn ungeachtet ihrer künstlerischen Bedeutung bieten sie wichtige Informationen zum Musikleben in Basel um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Sie ermöglichen Einblicke in das soziale Umfeld der Musizierenden und geben Aufschluss über das Instrumentarium, welches seinerseits Rückschlüsse auf das damalige Repertoire zulässt. So konnten Violine und

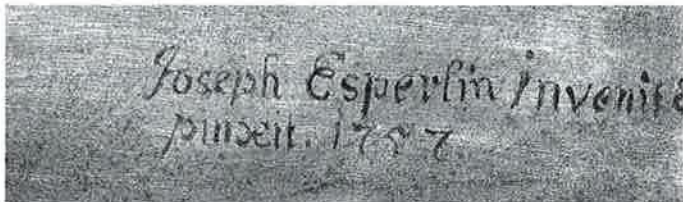
Violoncello des einen Bildes als Duo erklingen und das Spinett auf dem anderen Bild solo gespielt werden, oder die drei Instrumente fanden sich im Trio zusammen.<sup>4</sup>

## Der Maler Joseph Esperlin

Joseph Esperlin wurde 1707 in Degernau (Kr. Waldsee, Baden-Württemberg) geboren und starb 1775 möglicherweise in Basel, doch wird auch Beromünster als Sterbeort genannt. Die Informationen sind nicht einheitlich, und in keinem der genannten Orte wird er im Sterberegister aufgeführt. Esperlin wirkte zunächst im Umkreis seiner engeren Heimat als erfolgreicher Maler. Schon vor 1757 kam er als Dekorationsmaler nach Basel, wo er Innenausstattungen wie Wandbespannungen, Supraporten und Decken gestaltete und als Porträtmaler Aufträge der bürgerlichen Gesellschaft Basels ausführte. Zwischen 1770 und 1774 war er in Solothurn tätig, um die Kuppelzwikel in der Kathedrale St. Ursus auszumalen.

Joseph Esperlin gilt als einer der profiliertesten Porträtmaler in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die in Basel tätig waren. In der Sammlung des Historischen Museums Basel werden eine ganze Reihe weiterer Werke aus seiner Hand aufbewahrt: vierzehn Porträts, zwei Tapetenfragmente, die aus dem Haus zum Dolder, Spalenberg 11, stammen, ein Bild mit den drei Kindern des Bandfabrikanten Wieland-Keller sowie drei Gemälde mythologischen Inhalts. Besonders hervorzuheben sind zwei im selben Jahr wie die beiden grossen Bilder (1757) entstandene Porträts des Samuel und der Esther Ryhiner-Fürstenberger,<sup>5</sup> Bruder und ehemaliger Geschäftspartner bzw. Schwägerin von Emanuel Ryhiner-Leissler.

Die beiden Gemälde, die hier im Folgenden als «Basler Kostbarkeit» vorgestellt werden, sind signiert und datiert und für das Schaffen Esperlins von besonderer Bedeutung. Die Signaturen befinden sich je unten rechts und lauten «Joseph Esperlin pinxit 1757.» (Vater und älterer Sohn) bzw. «Joseph Esperlin invenit &/ pinxit. 1757.» (Mutter und jüngerer Sohn).



Mit den beinahe lebensgrossen, ganzfigurigen Bildnissen der Familie Ryhiner-Leissler weicht Esperlin von der bis anhin eher üblichen, statischen Darstellungsweise ab und bringt Bewegung in die Bildnismalerei. Die formale Gestaltung, die Beziehung der einzelnen Personen zueinander, die Gestik und die Lichtführung schaffen eine neuartige, bisher in der Malerei nicht dargestellte Atmosphäre. Esperlin ist damit «im 18. Jahrhundert einer der ersten [Maler], bei dem die Musik zu einem seelischen Erlebnis wird, das die Menschen aneinander kettet.»<sup>6</sup>

## Die Familie Emanuel Ryhiner-Leissler

Emanuel Ryhiner (1704–1790) hatte sich am 21. August 1730 mit Elisabeth Leissler (1709–1796) verheiratet. Ab 1739 führte er eine eigene Indienne-Fabrik, nachdem er zunächst zusammen mit seinem Bruder Samuel Ryhiner-Fürstenberger (1696–1757) gearbeitet hatte.<sup>7</sup> Samuel Ryhiner hatte diese spezielle Stoffdrucktechnik

in Amsterdam selbst kennen gelernt und als erster nach Basel gebracht, wo er um 1716/17 die erste Indienne-Produktion begründete.<sup>8</sup> Nach der Trennung befand sich Samuel Ryhiners Fabrikgelände an der Reb-gasse, während Emanuel weiter draussen an der Riehenstrasse, in Nachbarschaft zu seinem Landhaus, produzierte.<sup>9</sup> Neben der Indienne-Druckerei betrieb er dort auch eine Bleiche. Im Historischen Museum Basel befindet sich ein Konvolut von Briefen von und an Emanuel Ryhiner sowie Notizen, Rezepte und Stoffmuster. Aus der Anschrift eines Geschäftsbriefs vom August 1780 von einem Herrn Knechtlin in Buchs bei Aarau geht hervor, dass Vater Emanuel und die beiden Söhne die Firma mindestens für eine gewisse Zeit gemeinsam führten: «Herren/Emanuel Ryhiner/Vatter und Söhne»<sup>10</sup> (Abb. 1).

Der ältere Sohn Achilles Ryhiner (1731–1788) ehelichte am 6. April 1767 Catharina Elisabeth Delon aus Vevey. Aus der Ehe gingen zwei Töchter hervor, Elisabeth, die mit Dietrich Iselin, Sohn des bekannten Isaac Iselin, verheiratet war, und Jeanette mit dem späteren Ehemann Hans oder Johann Conrad Burckhardt. Sein um zwei Jahre jüngerer Bruder Emanuel Ryhiner



Abbildung 1.  
Indienne-Muster aus der  
Kollektion von Emanuel  
Ryhiner, Basel, spätes 18. Jh.  
Baumwolle, bedruckt.  
Historisches Museum Basel,  
Inv.-Nr. 1995.525.

(1733–1804) vermählte sich 1765 mit Maria Salome Thurneysen.

Die beinahe lebensgross dargestellten Mitglieder der Familie Ryhiner-Leissler, Vater Emanuel mit dem Cello, Mutter Elisabeth und die beiden Söhne Achilles (Violine) und Emanuel (Spinett), wurden wohl – wie bereits erwähnt – in ihrem Landhaus an der Riehenstrasse 159 porträtiert. Das Haus wurde um 1739 erbaut; in direkter Nachbarschaft befanden sich die Einrichtungen der rentablen Indienne-Herstellung. Um den geänderten und neu geregelten Bauzonen zu entsprechen, wurde es Anfang 1965 abgebrochen und durch mehrstöckige Bauten ersetzt.<sup>11</sup> Zwischen 1745 und 1751 liess Ryhiners Schwager Achilles Leissler-Hoffmann gegenüber, an der Riehenstrasse 154, das «Haus zur Sandgrube» von dem Architekten Johann Jakob Fechter errichten. Der grosszügige, heute noch erhaltene Bau, in dem das Pädagogische Institut Basel-Stadt untergebracht ist, vermittelt einen Eindruck der damaligen herrschaftlichen Landsitze in nächster Nähe zur Stadt.<sup>12</sup>

Der mit der Produktion des Indienne-Stoffdrucks verbundene üble Geruch erweckte den Unmut von Achilles Leissler. Die Auseinandersetzungen mit dem Nachbarn und Schwager, der gleichzeitig auch das Amt des Oberstzunftmeisters bekleidete, wurden in aufsehenerregenden Verfahren vor Gericht ausgetragen.

Eine erhaltene Zeichnung von Emanuel Büchel aus dem Jahre 1751 zeigt das vom Riehenteich aus gesehene Fabrikareal mit dem Landhaus von Emanuel Ryhiner und hinten rechts das Haus zur Sandgrube. Büchels Bildbeschriftung (oben) lautet «H. Emanuel Ryhiners Fabriquen Haus und Blaiche von Seiten / dem Teuch anzusehen, gezeichnet im 7br. [September] 1751 von Em. Büchel.»; unterhalb der Zeichnung findet sich von einer anderen, zeitgenössischen Hand der folgende Sinn-

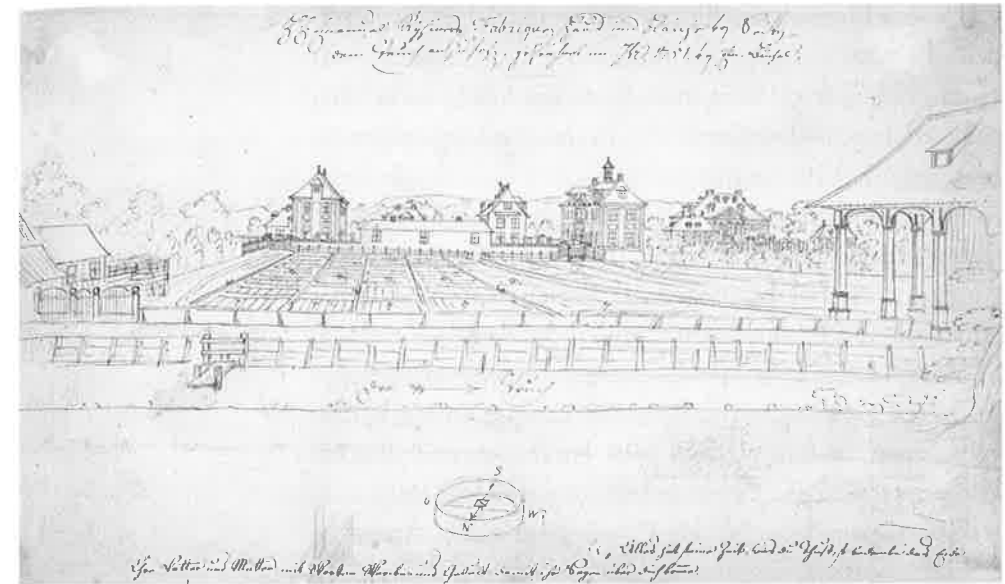


Abbildung 2.  
Gesamtansicht des Ryhiner-Leissler'schen Areals, vom Riehenteich aus gesehen. Rechts der Mitte das Landhaus, im Hintergrund das Haus zur Sandgrube. Zeichnung von Emanuel Büchel, September 1751. Bleistift auf Papier; H. 24,3 cm, B. 41,2 cm. Staatsarchiv Basel-Stadt, Bildersammlung, Falk Fb 1, 13.

spruch: «Alles hat seine Zeit, was du thust, so bedenke das Ende/Ehre Vatter und Mutter, mit Worten Wercken und Gedult damit ihr Segen über dich komme»<sup>13</sup> (Abb. 2).

In der Stadt bewohnte die Familie von Emanuel Ryhiner-Leissler den Bockstecherhof am Totentanz, was ihm den Zunamen «le Ryhiner de la Danse des Morts» eingebracht hatte. Er war ein grosser Musikfreund, der die Mussestunden musizierend verbrachte, und galt in Basel als einer der bedeutenderen Kunstsammler, vorzugsweise der niederländischen Malerei. Dieses von Kunst geprägte Umfeld hatte vor allem auf Achilles, den älteren seiner beiden Söhne grossen Einfluss. Dieser wohnte im Antonierhof an der St. Johannvorstadt 33, den sein Vater im Jahre 1759 erworben hatte.<sup>14</sup> Er unternahm verschiedene grössere Reisen und besass eine für die Stadt ausserordentliche Sammlung. Beraten liess er sich von seinem in Freundschaft verbundenen Nachbarn, dem Kunsthändler Christian von Mechel.<sup>15</sup> Noch

vor seiner Ehe mit Catharina Elisabeth Delon im Jahre 1767 bereiste er von 1758 bis 1760 Italien, Malta und Frankreich. Davon zeugen in französischer Sprache abgefasste Tagebuchnotizen, die als *Journal de voyage* erhalten sind.<sup>16</sup> Im Sommer 1758 hielt er sich wiederholt in Padua auf und begegnete dort dem Violinvirtuosen Giuseppe Tartini, mit dem er sich in musikalische Gespräche vertiefen konnte. Laut Bericht spielte er ihm auch vor und erhielt dafür Lob: «il me fit jouer devant lui un solo tout a fait facile, sans m'accompagner; il voulut m'entendre tout seul; il suivoit chaque note avec les yeux; après que je l'[e]u[s] jouè [sic] aussi uniment et aussi net que je pus, il eut la bontè [sic] de me louer sur les belles disposition[s] que j'avois pour cet instrument et même generalement a ce qu'il voioit pour la musique.»<sup>17</sup> In dem bereits oben genannten, Achilles Ryhiner zugeschriebenen *Itinéraire alphabétique de la ville de Bâle* aus dem Jahre 1782 lesen wir, dass er eine beachtliche Sammlung von Zeichnungen aus der Hand verschiedener italienischer, flämischer, deutscher und französischer Meister besass, die er in den vergangenen 25 Jahren sorgfältig angelegt hatte, und dass er ein grosser Musikliebhaber gewesen war: «il est aussi grand amateur de musique.»<sup>18</sup>

Der jüngere Sohn Emanuel Ryhiner-Thurneysen war der Kunst ebenfalls zugetan und hatte eine kleinere Sammlung. Dass auch er in diesen Kreisen verkehrte, zeigt eine Zeichnung bzw. eine daraus hervorgegangene kolorierte Radierung von Rudolf Huber aus dem Jahre 1790, die ein gemeinsames fröhliches Mahl der Kunstsammler und -händler im Hause von Lucas Legrand am Blumenrain 5 festhält. Hier finden wir Emanuel Ryhiner in Gesellschaft bekannter Persönlichkeiten dieser Zeit, wie etwa der beiden Maler Maximilian Neustück und Johann Nikolaus Grooth.<sup>19</sup>

Unter den Gästen befand sich auch der angesehene Holzblasinstrumentenbauer Jeremias Schlegel (1730–1792), der neben seiner 1746 von Vater Christian übernommenen Werkstatt den Kunsthandel betrieb. Die Qualität seiner Instrumente bezeugen u.a. die im Musikmuseum ausgestellten Instrumente Querflöte, Oboe und Fagott. Den Ausführungen von Daniel Burckhardt-Werthemann zufolge handelte er mit niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts und mit zeitgenössischen Gemälden dekorativer Natur. Beliebte waren offenbar auch seine «aus Bruchstücken altitalienischer Instrumente neu fabrizierten Violinen, die von Musikliebhabern aus nah und fern eifrig gekauft wurden». Eine weitere Spezialität Schlegels waren schliesslich leicht kolorierte Holzstatuetten (italienische Hirten, Bettler, Haustiere), die Friedrich Schöfflerlin für ihn herstellte.<sup>20</sup>

Es darf durchaus angenommen werden, dass Jeremias Schlegel mit den Mitgliedern der Familie Ryhiner-Leissler bekannt war, zumal die Musik in der Familie eine wichtige Rolle spielte und Schlegel eine bedeutende Persönlichkeit im Basler Musikleben darstellte. Es wäre sogar denkbar, dass die von Achilles Ryhiner auf dem Gemälde gespielte Violine bei Schlegel erworben worden sein könnte.

Die auf den beiden Gemälden von Esperlin dargestellte musizierende Familie Ryhiner-Leissler befindet sich im Erdgeschoss des Ryhiner'schen Landhauses wohl im selben Raum. Der Blick aus dem Fenster gibt je eine Gartenanlage frei; auf dem einen Bild sind in der Ferne zwei Personen zu erkennen (Spinettspieler), auf dem anderen hingegen eine deutliche topografische Erhebung. Die mehrfach übernommene Interpretation, dass hier im Gartensaal bzw. im Boudoir musiziert würde,<sup>21</sup> ist aus den Bildern nicht zwingend herauszu-





lesen; der Gartensaal könnte allenfalls zutreffen, denn aus dem erhaltenen Grundriss kann geschlossen werden, dass es sich um das grosse, knapp 60 qm umfassende Zimmer, vom Hof aus gesehen rechts, handeln muss. Dort wäre auch genügend Wandfläche vorhanden gewesen, um diese grossformatigen Gemälde zu hängen. Davon ausgehend wäre auch die Deutung der topografischen Erhebung als ein Ausläufer des Schwarzwaldes denkbar (Abb. 3, 4 und 5).

Auf dem einen Bild spielt der 53-jährige Vater Emanuel Violoncello und der 26-jährige Sohn Achilles

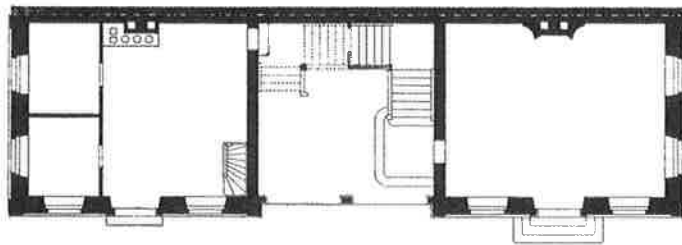


Abbildung 3.  
Das Ryhiner-Leissler'sche Landhaus an der Riehenstrasse 159.  
Aufrisszeichnung der Hoffassade mit dem ursprünglichen, offenen Treppenhaus.  
Aus: Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. XXII. Kanton Basel-Stadt (II. Teil). Zürich, Leipzig 1930, Tafel 118.

Abbildung 4.  
Das Ryhiner-Leissler'sche Landhaus an der Riehenstrasse 159.  
Grundriss Erdgeschoss.  
Aus: Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. XXII. Kanton Basel-Stadt (II. Teil). Zürich, Leipzig 1930, Tafel 118.



Abbildung 5.  
Das Ryhiner-Leissler'sche Landhaus an der Riehenstrasse 159.  
Aussenansicht.  
Fotografie aus dem Jahre 1936. Das früher offene Treppenhaus war später verglast worden.  
Basler Denkmalpflege, Foto Wehrli, 1936.

Violine. Eine weitere Person, ein Diener des Hauses, schaut durch das geöffnete Fenster herein. Seine Gestik scheint darauf aufmerksam zu machen, dass hier musiziert wird und dass man sich dementsprechend ruhig verhalten sollte. Die beiden handschriftlichen Notenhefte liegen auf einem mit einem bunten Knüpft Teppich bedeckten Tischchen (Abb. 10). Auf dem anderen Bild sitzt die 48-jährige Mutter Elisabeth dicht bei dem Spinett und lauscht ihrem 24-jährigen Sohn Emanuel. Dieser wird gleichzeitig im Wandspiegel reflektiert; damit bedient sich Esperlin eines einfachen Mittels, um auch in diesem Bild eine ausgewogene Situation mit drei Personen zu schaffen (Abb. 11). Die aufgeschlagenen Noten zeigen ein «Menuetto del Sr. Lancetti» in G-Dur.<sup>22</sup> Die modischen Frisuren der beiden Söhne



Abbildung 6.  
Achilles Ryhiner, die Violine  
spielend.  
Ölgemälde von Joseph  
Esperlin (1757), Ausschnitt.

und die vergleichsweise altertümlich anmutenden grauen Locken des Vaters verdeutlichen den Generationsunterschied.

Ein Graupapagei auf dem Fenstersims darf als Zeichen des Wohlstands interpretiert werden, zumal in Käfigen bzw. Volieren gehaltene Vögel durchaus zur vornehmen Ausstattung von Landsitzen gehörten. Dasselbe gilt in geringerem Masse wohl auch für die Hunde, die hier als des Menschen beste Freunde mit im Hause leben durften und sich damit von den Strassenhunden deutlich abhoben.

Abbildung 7.  
Emanuel Ryhiner-Leissler,  
das Violoncello spielend.  
Ölgemälde von Joseph  
Esperlin (1757), Ausschnitt.



## Die Musikinstrumente

Besondere Hinweise erhalten wir von der aufmerksam beobachteten Darstellung der Instrumente. Joseph Esperlin vermittelt die spezifischen Eigenschaften der beiden Streichinstrumente Violine und Violoncello um die Mitte des 18. Jahrhunderts bis ins Detail. Dementsprechend weisen sie ein relativ kurzes Griffbrett auf und sind mit Darmsaiten bezogen. Bei der Violine ist zudem eine kleine Saitenreparatur festzustellen, indem die höchste Saite (e2) hinter dem Steg geknotet ist, eine früher durchaus gängige und klanglich vertretbare



Abbildung 8.  
Die Bogenhand des  
Violinspielers.  
Ölgemälde von Joseph  
Esperlin (1757), Ausschnitt.

Praxis, da eine *hinter* dem Steg geknotete Saite problemlos angestrichen werden und schwingen konnte. Der Realität weniger entsprechend ist die Position des Cellostegs, der sich in der Praxis nicht so weit unterhalb, sondern etwa in der Mitte, zwischen den beiden f-förmigen Schalllöchern befinden sollte.<sup>23</sup> Interessant ist hier auch die durch den Steg geführte Saite, die an dem Saitenhalter befestigt ist und damit den Steg gegenüber dem von den Stimmwirbeln ausgehenden Saitenzug stabilisieren soll (Abb. 6 und 7).

Das Cello wird, wie um diese Zeit üblich, ohne Stachel gespielt und lediglich auf den Waden abgestützt. Der Stachel oder ganz allgemein ein Element, um das Instrument auf dem Boden abzustützen, damit sich die Resonanz des Instruments besser entfalten und die linke Hand sich freier bewegen kann, ist erstmals in den spä-

Abbildung 9.  
Die Bogenhand des  
Cellospielers.  
Ölgemälde von Joseph  
Esperlin (1757), Ausschnitt.



Abbildung 10.  
(Nachfolgende Doppelseite)  
Vater Emanuel Ryhiner-  
Leissler (1704–1790) und  
Sohn Achilles Ryhiner  
(1731–1788) beim Musizie-  
ren, Gemälde von Joseph  
Esperlin, Basel, 1757.  
Öl auf Leinwand;  
H. 182 cm, B. 256 cm.  
Historisches Museum Basel,  
Inv.-Nr. 1996.311.  
Legat Alfred Karl German  
La Roche-Fetscherin, Basel.

ten 1760er Jahren dokumentiert, findet aber erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts breitere Verwendung. Der in seiner Höhe verstellbare Stachel kommt um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf.

Beide Streichbögen sind mit einer Spannschraube für die Haare versehen; sie weisen noch die barocke Form mit einer konvexen Stange auf und werden gegenüber heute weniger nahe am Frosch gehalten. Die Rosshaare sind beim Violinbogen weiss, beim Cellobogen schwarz. Schwarze Haare sind etwas dicker als weisse und heutzutage oft bei Kontrabass-Bögen zu beobachten, während die weissen weicher, und damit für die kleineren, höheren Streichinstrumente mit den entsprechend dünneren Saiten geeigneter sind. Der Cellospieler berührt zudem die Bogenhaare auffällig mit dem



Abbildung 10.



Abbildung 11.

Daumen, um dadurch auf den Haaren zusätzliche Spannung zu erzeugen (Abb. 8 und 9).

Das Spinett mit Untergestell auf dem anderen Bild weist auffällige Übereinstimmungen mit zwei Instrumenten auf, die seit 1878 bzw. 1908 in der Basler Sammlung aufbewahrt werden.<sup>24</sup> Spinett – oder genauer: Querspinett – bezeichnet ein besaitetes Tasteninstrument, dessen Saiten wie beim Cembalo durch aus Rabenfedern oder einem ähnlich elastischen Material geschnittene Kiele angerissen bzw. angezupft und damit zum Klingen gebracht werden. Das die Saite in Schwingung versetzende Element, hier die Kiele, – beim Hammerklavier wären es kleine, aus Holz gefertigte und zur damaligen Zeit mit Leder beklebte Hämmerchen – wird je durch einen Tastenmechanismus ausgelöst. Im Unterschied zum Cembalo, wo die Saiten gleichsam in der Verlängerung der Tasten verlaufen, stehen diese beim Spinett in einem spitzen Winkel zueinander.

Die Entsprechungen des Spinetts auf dem Gemälde mit den beiden Instrumenten in der Sammlung betreffen vor allem das Untergestell mit den gedrechselten, dunkel gebeizten Beinen und dem naturfarbenen Rahmen, bei den Instrumenten aus Nussbaumholz, aber auch das Gehäuse sowie den auf dem Bild dargestellten linken Bereich der Tastatur. Das eine Spinett war um oder nach 1760 entstanden und wird Peter Fridrich Brosi (1700–1764) zugeschrieben, der von 1728 bis 1732 bei Andreas Silbermann in Strassburg gearbeitet hatte und anschliessend in der Nähe von Basel bzw. in der Stadt selbst bis 1764 eine Werkstatt führte. Es hatte im Innern bereits im 18. Jahrhundert Veränderungen erfahren, indem die ursprüngliche Kielmechanik durch eine Hammermechanik ersetzt wurde. Das andere Instrument ist signiert und datiert (1775) und wurde von

Abbildung 11.  
(Vorhergehende  
Doppelseite)  
Sohn Emanuel Ryhiner  
(1733–1804) beim Spinett-  
spiel im Beisein seiner  
Mutter Elisabeth Ryhiner-  
Leissler (1709–1796),  
Gemälde von Joseph  
Esperlin, Basel, 1757.  
Öl auf Leinwand;  
H. 182 cm, B. 256 cm.  
Historisches Museum Basel,  
Inv.-Nr. 1996.312.  
Legat Alfred Karl German  
La Roche-Fetscherin, Basel.

seinem Sohn Johann Jacob Brosy (den Namen nun mit der geänderten Schreibweise Brosy, 1748–1816) hergestellt. Er hatte die väterliche Werkstatt 1764 als junger «Instrument und Orgelmacher» übernommen und erfolgreich weitergeführt. Der Tonumfang dieses Instruments im Bassbereich bis F1 entspricht jenem auf dem Bild, während das Tastenbild des älteren die Töne ab A1 vermittelt und damit im Bass weniger tief geht. Ein im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrtes Spinett von Vater Brosi aus dem Jahre 1755 reicht im Bass sogar lediglich bis C, auch wenn um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Umfang bis F1 nichts Aussergewöhnliches war. Vielleicht genügte das mit einem zu geringen Tonumfang ausgestattete Spinett von Vater Brosi den zeitgenössischen Ansprüchen hinsichtlich des Umfangs im Bass nicht mehr, war daher nicht mehr verkäuflich und wurde so zum Experimentieren mit dem immer mehr aufkommenden Hammermechanismus verwendet (Abb. 12, 13 und 14).

Da in Basel um diese Zeit ausser Vater und Sohn Brosi (Brosy) keine weiteren Tasteninstrumentenbauer nachzuweisen sind, darf angenommen werden, dass der Darstellung von 1757 ein in der Werkstatt von Vater Brosi angefertigtes Spinett als Vorlage diente; der Sohn kommt aus zeitlichen Gründen nicht in Frage. Vater und Sohn waren im Basler Musikleben insofern regelmässige Gäste, als sie die Instrumente des Collegium musicum zu stimmen und in spielbarem Zustand zu halten hatten, das «Clavecin zu raccomodieren». Vater Brosi war ab 1755 Orgelinspektor, und erhaltene Quittungen belegen im Weiteren, dass der Sohn Johann Jacob Brosy auch Instrumente in privaten Häusern besorgte.<sup>25</sup>

Mit Basel verbunden waren auch die aus Sachsen stammenden, in Strassburg ansässigen Orgelbauer



der Familie Silbermann, waren doch die Orgeln im Münster (1709–1711), zu St. Peter (1711–1712) und zu St. Leonhard (1718–1719) von Andreas Silbermann (1678–1734) erbaut worden, und die Orgeln in der Predigerkirche (1766/69), der Theodorskirche (1770) und im Dom zu Arlesheim (1759–1762) von seinem Sohn Johann Andreas (1712–1783). Dessen jüngerer Bruder Johann Heinrich (1727–1799) hatte sich auf besaitete Tasteninstrumente wie Cembalo, Spinett, Clavichord und Fortepiano spezialisiert. Von ihm findet sich im Historischen Museum Basel gleichfalls



Abbildung 12. (links)  
Fuss und linker Tastaturbereich des Spinetts.  
Ölgemälde von Joseph Esperlin (1757), Ausschnitt.

Abbildung 13. (rechts)  
Detail (Fuss und linker Tastaturbereich) des Querspinetts von Johann Jacob Brosy (1748–1816), Basel, 1775.  
Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1908.258.

Abbildung 14.  
«Querspinett» mit nachträglich, im 18. Jh. eingebauter Hammermechanik. Peter Fridrich Brosi zugeschrieben (1700–1764), Basel, um 1760.  
Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1878.75.



ein Spinett, das aus altem Basler Familienbesitz stammt und 1878 als Geschenk des Stadtrats Friedrich Hagenbach-Merian zugegangen war (Inv.-Nr. 1878.9.).

Paul H. Börlin hat in anderem Zusammenhang auf die archivalischen Nachweise von Silbermann-Cembali in Basel hingewiesen und dabei festgehalten, dass laut Silbermann-Archiv auch unser Emanuel Ryhiner-Leissler 1736 ein Spinett von Johann Andreas Silbermann besass; es stand in seinem Stadthaus im Bockstecherhof beim Totentanz.<sup>26</sup>

## Die Musik

### *Collegium musicum*

Es waren die bürgerlichen Kreise, die in Basel die Hausmusik pflegten und sich in den Konzerten des Collegium musicum zusammenfanden. Das Collegium musicum wurde 1692 gegründet, zunächst aus dem Wunsch heraus, den mehrstimmigen kirchlichen Gesang auch ausserhalb der Schule zu pflegen und die Freude am gemeinsamen Musizieren zu fördern. Hier bestanden im Unterschied zu den bereits früher gegründeten Collegia musica in anderen Schweizer Städten Verbindungen zur Kirche und zum Gymnasium sowie ein direkter Bezug zur Universität, wo seit dem 16. Jahrhundert Musik auch praktisch gelehrt wurde.

Das Unterfangen war von unterschiedlichem Erfolg gekrönt. 1708 wurden zu den Dilettanten Berufsmusiker zugezogen, um die Qualität anzuheben. Jeden Mittwoch traf man sich von vier bis sieben Uhr zur gemeinsamen Übung. Erst Jahre später, nach 1717, wurden Zuhörer zugelassen, was einen grossen Erfolg brachte. Neue Unstimmigkeiten entstanden durch die Verpflichtung der mitwirkenden Berufsmusiker, an 13 Sonntagen im Jahr ohne Honorar in den sogenannten «Solennen Musiken» in einigen Basler Kirchen aufzutreten. Sie blieben den Kirchenkonzerten häufig fern; der dadurch entstandene Schaden, die fehlende professionelle Unterstützung der Dilettanten, schlug sich in einer sich verbreitenden Nachlässigkeit der übrigen Musiker nieder, was das Publikum fernbleiben liess.<sup>27</sup>

Ab Ende der 1740er Jahre erfuhr das darbende Collegium musicum eine neuerliche Förderung; durch Zuwendungen neuer Musikfreunde erhielt es neuen Aufschwung. Ab 1749 hiessen die Veranstaltungen

«Concert» und nicht mehr Musikabend oder Musiktag.<sup>28</sup> Gleichzeitig bemühte man sich um einen grösseren Raum, den man 1751 im sogenannten «Prytaneum» im «Oberen Collegium» der Universität an der Augustinergasse (heute Museumsbau von Melchior Berri von 1849) fand. Der gegen 400 Personen fassende Raum konnte dank eines Kredits der Universität von 2500 Pfund (Laufzeit 30 Jahre, Zins 3%) umgebaut und 1752 eingeweiht werden. Um regelmässige Einkünfte für die Musikerhonorare und die Unkosten zu sichern, wurden jährlich zu bezahlende «Abonnementsconcerte» eingeführt, die zwar nicht öffentlich waren, aber doch einem breiteren Publikum offen standen.

Die Konzerte fanden jeweils am Mittwoch, «praecis um 5 Uhr» statt. 1752 wurde zudem ein fester Programmablauf bestimmt, wonach sich das Konzert im Allgemeinen in drei Teile gliederte, die je durch eine halbstündige Pause unterbrochen waren. «Der erste Actus beginnt mit einer starken Sinfonie mit Waldhorn etc. (sofern Leute, die es spielen vorhanden). Nach derselben eine Arie ... und von H. Kachel ein Solo auf der Violin».<sup>29</sup> Die darauf folgende Pause sollte «denen Auditoribus, insonderheit weiblichen Geschlechtes nach einer so grossen Fatigue der Musik stillschweigend zuzuhören, eine Rastzeit von 1/2 Stund lang erlaube[n], damit sie sich durch das liebe Geschwätz wiederum erholen.» Zu Beginn des 2. Teils eine «starke Sinfonie ohne Waldhorn», dann eine Arie und ein Flöten- oder Oboenkonzert. «Der dritte Actus wird mit einer starken Ouverture mit Waldhornen etc. angefangen, und darauf mit einem Duetto zu 2 Stimmen oder mehreren, auch vollstimmigerem Choro beschlossen werden.»

1752 waren es mit dem Direktor 18 bezahlte Musiker und kaum weniger Dilettanten, die vor allem bei den Streichern zu finden waren.<sup>30</sup> Die Qualität konnte sich



jedoch nicht kontinuierlich halten, und die Jahre ab 1755 zeigten ein bewegtes Auf und Ab sowie verschiedene «Rettungsversuche». Dass bei diesen Anlässen der gesellschaftliche Aspekt oft wichtiger war als der künstlerische, zeigt uns ein von Emanuel Wolleb, dem Basler Aufklärer und Freund Isaac Iselins verfassten satirisch-kritischen Bericht zu einem Konzert vom 9. Januar 1755, den Martin Staehelin 1999 mit einem ausführlichen Kommentar publizierte.<sup>31</sup> Darin berichtet ein Adelbödner Pfarrer im Ruhestand unvoreingenommen und in allen Einzelheiten über eine Reise nach Basel und die damit verbundene Einladung zu dem genannten Konzert. Dem satirischen Charakter der Schrift entspricht gewissermassen auch eine wesentlich später (um 1790) entstandene Karikatur eines Konzerts des Collegium musicum, die der junge Emanuel Burckhardt-Sarasin mit Tusche gezeichnet hatte (Abb. 15).

Abbildung 15.  
Das Collegium musicum.  
Karikierende Darstellung  
eines Konzerts von Emanuel  
Burckhardt-Sarasin  
(1776–1844), Basel, um  
1790.  
Tusche, laviert, auf Papier.  
Historisches Museum Basel,  
Inv.-Nr. 1999.127.



Aus dem Bericht ist unter anderem auch zu entnehmen, dass in den Konzerten des Collegium musicum jeweils aktuelle Musik, nicht älter als zehn Jahre, gespielt wurde: «Es regiert eine gewisse Pedanterey unter den Musikanten, dass sie verachten, was alt ist; wäre es noch so schön, so finden sie es nicht so, wann es über zehen Jahre hat.»<sup>32</sup> Dazu gehörten um 1757, dem Entstehungsjahr der beiden Gemälde von Esperlin, vor allem Komponisten der Mannheimer Schule sowie italienische und österreichische Tonsetzer; französische waren in der Minderheit. Wesentlich war, dass die Werke als Druck erworben werden konnten, um daraus für die Aufführungen die einzelnen Stimmen von Hand zu kopieren. Eine ähnliche Praxis galt wohl auch für das Musizieren in den privaten Kreisen.

An dieser Stelle scheint es angebracht, sich einige Namen und Daten von Komponisten, Kompositionen und Publikationen um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen und sie gegebenenfalls mit dem überlieferten Repertoire des Collegium musicum in Zusammenhang zu bringen.

Mit dem Umzug der Residenz von Heidelberg nach Mannheim im Jahre 1720 wurden von Kurfürst Carl Philipp von der Pfalz die Voraussetzungen für die nachhaltige musikalische Entwicklung von Mannheim geschaffen. Sein Nachfolger Carl Theodor (ab 1742), der auch selbst verschiedene Instrumente spielte, förderte die Künste intensiv und vermochte damit, begabte Musiker und Komponisten in die Stadt zu holen. 1747 waren es 61 Sänger und Instrumentalisten und im Jahre 1778, als der Hof nach München übersiedelte, 90 Musiker. Mozart weilte insgesamt viermal in Mannheim, zum ersten Mal, als er 1763, siebenjährig, im benachbarten Schwetzingen im Konzert auftrat.

Etwa zur selben Zeit wie Carl Theodor sein Amt übernommen hatte, kam der in Böhmen geborene Johann Wenzel Anton Stamitz (1717–1757) als Violinvirtuose nach Mannheim. Er wurde später Konzertmeister und ab 1750 Hofkapellmeister. Nach seinem frühen Tode übernahm der in Mannheim geborene und an verschiedenen Orten ausgebildete Christian Cannabich (1731–1798) seinen Posten. Beide komponierten vor allem Sinfonien und Kammermusik für ihr Hoforchester. Sinfonien von Vater und Sohn Carl Stamitz (1745–1801) sowie von Cannabich gehörten auch in Basel zu den in den Konzerten des Collegium musicum aufgeführten Werken.

Aus Italien sind verschiedene Namen überliefert, deren Kompositionen nachweislich in Basel erklingen sind, allen voran Antonio Vivaldi (1678–1741), dessen Violinkonzert «La primavera» in dem oben genannten Konzert vom 9. Januar 1755 zu hören war. In den Beständen der Universitätsbibliothek finden sich zudem Sinfonien, Violinkonzerte und Kammermusik des angesehenen, in Mailand wirkenden Komponisten und Kapellmeisters Giovanni Battista Sammartini (1700/01–1775). Dieser traf mit dem jüngsten Sohn von Johann Sebastian Bach, Johann Christian (1735–1782) zusammen, der von um 1754 bis 1762 in Mailand weilte, und machte die Bekanntschaft mit Mozart, der 1770 in Mailand konzertierte. Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren, im selben Jahr, in dem sein Vater Leopold (1719–1787) den *Versuch einer gründlichen Violinschule*, ein in dieser Zeit wegweisendes Werk für das Violinspiel publizierte.

In den Listen der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Musikalien in Basel finden sich im Weiteren auch verschiedene Namen, die mit Wien verbunden sind. Ende der 1750er Jahre erreichte Joseph Haydn

(1731–1809) in Wien endlich grössere Beachtung und erhielt erstmals eine bezahlte Stelle. Der aus Böhmen stammende und durch seine Opern bekannt gewordene Florian Gassmann (1729–1774) kam über Venedig nach Wien, während Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) in Wien geboren war.

Im Jahre 1750 starb Johann Sebastian Bach 65-jährig in Leipzig. Seine Werke fanden allerdings erst im 19. Jahrhundert zaghaft Eingang in Basels Konzertprogramme. Von seinem älteren Sohn Carl Philipp Emanuel (1714–1788) erschien 1753 in Berlin das für das Spiel historischer Tasteninstrumente unverzichtbare Lehrbuch *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, dies nur ein Jahr später als das entsprechende Werk für die Querflöte *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von Johann Joachim Quantz (1752). Auch Bachs Zeitgenosse Georg Friedrich Händel, der 1759 in London im Alter von 74 Jahren starb, blieb in Basel in dieser Zeit unbeachtet.

Schliesslich sei der in Belgien geborene und in Paris wirkende Musiker François-Joseph Gossec (1734–1829) erwähnt. Er kam 1751 nach Paris und war bis 1762 Violinist im Privatorchester von Le Riche de la Poupinières. Zwischen 1756 und 1762 veröffentlichte er 24 Sinfonien, von denen sich manche im Basler Verzeichnis feststellen lassen.

### *Hausmusik*

Dass in den privaten Basler Häusern regelmässig Kammermusik gepflegt wurde, wurde von Paul H. Börlin am Beispiel von Jeremias Wildt (1705–1790) dargestellt, indem dessen Rechnungsbücher aus den 1760er bis 1780er Jahren unter diesem Aspekt ausgewertet wurden.<sup>33</sup> Zudem erfuhr die Hausmusik im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine besondere Förderung

und Unterstützung durch den Handelsherrn Lucas Sarasin-Werthemann im «Blauen Haus». Er legte seine eigene Instrumenten- und Musikaliensammlung an und unterhielt ein Hausorchester, dem ein eigener Musiksaal zur Verfügung stand. Er selbst spielte dabei auf der Violine mit.<sup>34</sup>

Einen ähnlichen Sachverhalt in einem weniger anspruchsvollen Rahmen kann wohl auch für die Familie Ryhiner-Leissler angenommen werden. So zeigen die beim Spinett aufgeschlagenen, von Hand geschriebenen Noten ein «Menuetto del Sr. Lancetti» in G-Dur (Abb. 16). Dabei handelt es sich wohl um den italienischen Komponisten und Cellovirtuosen Salvatore Lancetti, der um 1710 in Neapel geboren und um 1780 in Turin gestorben war. Ab Ende der Dreissigerjahre bis etwa 1754 lebte er in London. Sein op. 1 erschien 1736 in Amsterdam. Sein Werk besteht überwiegend aus Sonaten für Violoncello und Basso continuo; dabei wird das Cello für diese Zeit vergleichsweise virtuos behandelt.<sup>35</sup> Lancetti reiste häufig; 1751 weilte er in Basel und war damit einer jener fremden Musiker, die hin und wieder in den Abonnementskonzerten des Collegium musicum auftraten. So lesen wir bei Wölfflin, dass «ganz grosse Celebritäten ... eigene Concerte [gaben], z.B. 1751 der



Abbildung 16.  
Die Musiknoten des  
Spinettspielers: «Menuetto  
del Sr. Lancetti».  
Ölgemälde von Joseph  
Esperlin (1757), Ausschnitt.



Abbildung 17.  
Die Musiknoten des Violin-  
und des Violoncellospielers.  
Ölgemälde von Joseph  
Esperlin (1757), Ausschnitt.

Violoncellist und Componist Lancetti aus Turin, und der Fagottist De la Valle nebst seiner Tochter, einer trefflichen Sängerin, ... Sie waren auf einer Reise nach England begriffen, ...».<sup>36</sup> Zudem spricht nichts dagegen, dass seine im Druck erschienenen Werke in den musizierenden Kreisen Basels bekannt gewesen waren.

Auf dem Bild mit dem Violoncello spielenden Vater und dem Violine spielenden Sohn liegt ein Stück in F-Dur im  $\frac{2}{4}$ -Takt auf, was vor allem bei der Violinstimme zu entziffern ist, während eine Entsprechung bei der mit dem F-Bassschlüssel notierten Cellostimme nicht schlüssig festgestellt werden kann (Abb. 17). Das heisst, dass diese wiederum handschriftlichen Musiknoten zusammengehören und je eine Stimme desselben Musikstücks repräsentieren könnten. Mit der beim Spinett aufgeschlagenen Musik besteht hingegen sicherlich kein Zusammenhang, da sowohl Takt- als auch Tonart voneinander abweichen.

Auch wenn die jeweils dargestellten Musiknoten keinen direkten Zusammenhang erkennen lassen, besteht

kein Zweifel, dass die beiden Bilder als Pendants zu verstehen sind und dementsprechend wohl auch einander gegenüber oder über Eck gehängt waren. Das bringt uns auch zu der berechtigten Annahme, dass das Musizieren im Hause Ryhiner-Leissler weniger in der authentisch eher seltenen Duobesetzung Violine und Violoncello geschah, wie Vater und Sohn auf dem einen Bild, oder mit einem Tasteninstrument allein auf dem anderen Bild, sondern dass vor allem das Trio mit Violine, Violoncello und Tasteninstrument gepflegt wurde. Beim Musizieren zu Dritt konnten sowohl Violinsonaten mit Basso continuo (Cello, Spinett) als auch Trios im Stile der damaligen Zeit erklingen sein. Schliesslich wäre auch denkbar, dass die Mutter als Sängerin an der häuslichen Musikausübung beteiligt war und Kantaten, Lieder oder Arien aufgeführt wurden. So könnten im Jahre 1757 neben Lanzetti auch Werke von oben genannten Komponisten erklingen sein, d.h. von Wagenseil, von den zahlreichen Mannheimern oder auch von dem Italiener Giuseppe Tartini (1692–1770), den Sohn Achilles ein Jahr später in Padua persönlich kennen lernen sollte.

\*

Die beiden Gemälde vermitteln einen speziellen Einblick in die Art und Weise, wie die Mussestunden in einer Basler Familie des gehobenen Bürgertums verbracht werden konnten. Die Darstellung der Eltern mit dem musizierenden Vater und der beiden erwachsenen Söhne mit Violine bzw. Spinett verweist gleichzeitig auch auf das vom Bürgertum getragene Musikleben der Stadt um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und auf die damit verbundene Musikausübung im familiären Kreis. Dazu gehörte auch, dass

man sich von namhaften Malern angemessen darstellen liess. Das belegen zahlreiche Basler Porträts von Joseph Esperlin und anderen zeitgenössischen Malern, die im Historischen Museum Basel aufbewahrt werden, die jedoch die einzigartige Stimmung dieser beiden Bilder in keiner Weise erreichen. Die vorliegende «Kostbarkeit» möchte die Aufmerksamkeit vor allem auf die Darstellung der musizierenden Personen und die damit verbundenen musikalischen Aspekte und Zusammenhänge lenken, Elemente, die aus einer anderen Sichtweise möglicherweise verborgen blieben.

## Anmerkungen

- 1 Öl auf Leinwand. Je H. 182 cm, B. 256 cm (inkl. Spannrahmen). Legat Alfred Karl German La Roche-Fetscherin, Basel. Inv.-Nrn. 1996.311. (Vater und Sohn Achilles) und 1996.312. (Mutter und Sohn Emanuel).
- 2 Daniel Burckhardt-Werthemann, Eine seltene Gattung der altbaslerischen Bildnismalerei. In: Kunstverein. Jahresbericht 1904. Basel 1905, S. 22.
- 3 Vgl. Fried. Weiss-Frey, Heinrich Iselin von Rosenfeld und sein Geschlecht. Basel 1909, S. 155–159.
- 4 Eine erste Würdigung auch im Hinblick auf den musikalischen Inhalt findet sich in Max F. Schneider, Musik der Neuzeit in der bildenden Kunst Basels. Basel 1944, S. 30.
- 5 HMB Inv.-Nr. 1982.402. und 403.
- 6 Vgl. Angela Pudelko, Joseph Esperlin. Ein Maler des Spätbarock (1707–1775). Berlin 1938, S. 58 und passim. – An der Universität Freiburg i.Br. ist eine Dissertation von Barbara Ohnemus in Vorbereitung: Joseph Esperlin (1707–1775). Leben und Werk. – An dieser Stelle sei auch Frau Dr. Marie-Claire Berkemeier-Favre für manch anregende Diskussion gedankt.
- 7 Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverein hrsg., Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. XXII. Kanton Basel-Stadt (II. Teil). Zürich, Leipzig 1930, S. LVIII.
- 8 Zum Indienne-Stoffdruck in Basel vgl. Margret Ribbert, Stoffdruck in Basel um 1800. Basler Kostbarkeiten 18. Basel 1997. In diesem Zusammenhang erhielt ich von der Autorin weitere nützliche Hinweise, die hier zu verdanken sind.
- 9 Christian Simon, «Wollt ihr euch der Sklaverei kein Ende machen». Der Streik der Basler Indienne Arbeiter 1794. Allschwil 1983, S. 12–14.
- 10 Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1901.39.5. (Brief); ein weiteres Musterbuch, Inv.-Nr. 1901.240. – In der anonymen, Achilles Ryhiner zugeschriebenen Publikation *Itinéraire alphabétique de la ville de Bâle, de ses environs et de son canton, à l'usage des voyageurs curieux; par un amateur*. Basel 1782, werden auf S. 37 unter «MANUFACTURES» als Nr. 2 die «Fabriques de toiles peintes» genannt. Im Weiteren heisst es dann «la plus apparente & la plus considérable aujourd'hui, est celle de Messieurs Emanuel Ryhner, père & fils.» – C. Simon, a.a.O., S. 11, nennt die Firma «Emanuel Ryhiner (Vater, Sohn und Iselin)», was dem Firmenamen im Jahre 1794 entspricht.
- 11 Das Bürgerhaus in der Schweiz, a.a.O., S. LVIII–LIX; Hans Eppens, Baukultur im alten Basel. 5/Basel 1962, S. 153; dazu ders., Erweiterte Bildlegenden. Basel, 1965, S. 53. Vgl. Abb. 5, eine Fotografie aus dem Jahre 1936. – Das Ryhiner-Leissler'sche Landhaus ist nicht zu verwechseln mit dem Ryhiner'schen Landhaus an der Hammerstrasse 23. Dieses von dem Architekten Samuel Werenfels entworfene Haus entstand zwischen 1749 und 1774 und ist heute noch erhalten. 1961/62 wurde es renoviert.

12 Das Bürgerhaus in der Schweiz, a.a.O., S. LVI–LVIII; H. Eppens, a.a.O., S. 169.

13 Staatsarchiv Basel-Stadt, Bildersammlung Falk Fb 1, 13.

14 Das Bürgerhaus in der Schweiz, a.a.O., S. LXIV–LXV.

15 Daniel Burckhardt-Werthemann, Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts. In: Kunstverein. Jahresbericht 1901. Basel 1902, S. 25–29; er berichtet zudem über den Inhalt der Ryhiner'schen Sammlung, aber auch darüber, dass «die nicht eben pietätvollen Kinder» von Achilles Ryhiner die Sammlung nach seinem Tode «verschachert» haben.

16 Martin Staehelin, Giuseppe Tartini über seine künstlerische Entwicklung. Ein unbekanntes Selbstzeugnis. In: Archiv für Musikwissenschaft 35 (1978), S. 254 und passim. – Ein grosser Teil der Notizen wurde 1765 umgearbeitet und in kalligrafischer Reinschrift, illustriert mit Aquarellen von Georg Melchior Kraus, in einem ledergebundenen Band zusammengefasst (heute Basler Privatbesitz).

17 Ebenda, S. 257.

18 S.o., Anmerkung 10, *Itinéraire*, S. 45. Auf S. 44 ist ein Eintrag Vater Emanuel Ryhiner gewidmet, der ihn gleichfalls als Kunstsammler ausweist und vermerkt, dass ein Katalog seiner Sammlung bei Jean Schweighauser in Basel 1772 im Druck erschienen sei.

19 D. Burckhardt-Werthemann, Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts (Schluss). In: Kunstverein. Jahresbericht 1902. Basel 1903, S. 72 f. Auf der in der Öffentlichen Kunstsammlung (Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1927.207.) aufbewahrten kolorierten Radierung fehlen auf der rechten Seite die beiden auf der Zeichnung (Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1927.208.) dargestellten Personen Nr. 15 («Pfeffenhäuser, Gemäldehändler») und Nr. 16 («Neustock [sic], Mahler»).

20 Ders., a.a.O. Jahresbericht 1901. Basel 1902, S. 23. Dazu auch das im Musikmuseum ausgestellte Porträt von Jeremias Schlegel, das Maximilian Neustück im Jahre 1789 gemalt hatte (Inv.-Nr. 1926.2.). Zu Schlegel vgl. Andreas Küng, «SCHLEGEL A BALE». Die erhaltenen Instrumente und ihre Erbauer. In: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XI (1987). Winterthur 1988, S. 63–88.

21 Erstmals formuliert von D. Burckhardt-Werthemann, Eine seltene Gattung der altbaslerischen Bildnismalerei, a.a.O., S. 21–24.

22 Dazu siehe unten, S. 32.

23 Eine ähnliche Steglage findet sich auf einer Ende der 1780er Jahre entstandenen, unsignierten Tuschezeichnung des etwa zehnjährigen, Violine spielenden Jeremias Burckhardt (Inv.-Nr. 1999.242.).

24 Inv.-Nr. 1878.75. bzw. Inv.-Nr. 1908.258.

25 Vgl. dazu Veronika Gutmann, Zum Schaffen der «Instrument und Orgelmacher» Peter Fridrich Brosi und Johann Jacob Brosy. Ein Beitrag zum Basler Instrumentenbau im 18. Jahrhundert. In: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XI (1987). Winterthur 1988, S. 31–61, Zitat S. 35.

26 Paul H. Börlin, Silbermann-Cembali bei Jeremias Wildt und in anderen Basler Häusern. In: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* Bd. 101. Basel 2001, S. 85. Vgl. dazu auch Marc Schaefer (Hrsg.), *Das Silbermann-Archiv. Der handschriftliche Nachlass des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann (1712–1783)*. Winterthur 1994, S. 274.

27 Eduard Wölfflin. *Das Collegium musicum und die Concerte in Basel*. In: *Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, Bd. 7. Basel 1860, S. 337–388, S. 344 ff.; Martin Staehelin, *Basels Musikleben im 18. Jh.* In: *Schweizerisches Jahrbuch «Die Ernte»*, 1963. S. 122–126.

28 E. Wölfflin, a.a.O., S. 344–346.

29 Hier und im Folgenden zitiert nach E. Wölfflin, a.a.O., S. 349; dazu auch Martin Staehelin, *Basels Musikleben im 18. Jahrhundert*. a.a.O. S. 128 f. Zu Kachel vgl. auch Thomas Drescher, *Eine Instrumentenkunde des Basler Musikers Jakob Christoph Kachel aus dem Jahre 1792*. In: *Glareana* 41 (1992), Heft 2, S. 44–69.

30 E. Wölfflin, a.a.O., S. 350.

31 Martin Staehelin, *Der Basler Schultheiß Emanuel Wolleb und seine satirische Schrift Die Reise nach dem Konzerte*. 177. Neujahrsblatt der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige in Basel. Basel 1999.

32 In Wolllebs Schrift S. 17 bzw. M. Staehelin, a.a.O., S. 117. – Die im Collegium musicum aufgeführten Werke sind nur zum Teil durch indirekte Beschreibungen und erhaltene Musikalien bekannt, vgl. dazu die Publikation von Edgar Refardt, *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universität Basel*, Bern 1957. Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 6.

33 Paul H. Börlin, Jeremias Wildt, der Bauherr des «Wildt'schen Hauses» in Basel als Musikfreund. In: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* Bd. 101. Basel 2001, S. 51–77.

34 Gut ein Drittel seiner Musikbibliothek sowie der zugehörige Katalog mit 1241 verzeichneten Werken haben sich bis heute erhalten und werden in der öffentlichen Bibliothek der Universität Basel aufbewahrt, vgl. dazu E. Refardt, a.a.O. Von den Beständen Sarasins seien hier insbesondere Kammermusik der Mannheimer Schule, Sinfonien, Violinkonzerte und Kammermusik von Giovanni Battista Sammartini, Sinfonien und Kammermusik von Joseph Haydn sowie Sinfonien von Johann Christian Bach hervorzuheben. Vom Verbleib der Instrumente ist ausser einer Violine in der Sammlung (Inv.-Nr. 1917.881.) nichts mehr bekannt.

35 Das Menuetto konnte leider nicht genauer identifiziert werden; es stammt nicht aus op. 1, wie das negative Ergebnis der Durchsicht eines Mikrofilms in der Bibliothek der Schola Cantorum Basiliensis belegt. Weitere Vermutungen könnten dadurch angestellt werden, dass die vorliegenden Noten in gewisser Hinsicht als solistisches Stück für ein Tasteninstrument interpretiert oder dass sie als Beispiel einer ausgeschriebenen Begleitung verstanden werden könnten; mit dem Namen Lanzetti sollte sich vielleicht auch ein Hinweis auf das musikalische Können von Vater Ryhiner verbinden.

36 E. Wölfflin, a.a.O., S. 351.

In dieser Reihe bereits erschienen:

Hans Lanz  
*Der Neun-Helden-Teppich*  
(Oktober 1980)

Hans Christoph Ackermann  
*Das goldene Davidsbild*  
(November 1981)

Elisabeth Landolt  
*Die Webern-Scheibe*  
(November 1982)

Andres Furger-Gunti  
*Frühchristliche Grabfunde*  
(November 1983)

Elisabeth Landolt  
*Der Holbeinbrunnen*  
(Oktober 1984)

Manfred Jauslin  
*Das Walbaum-Kästchen*  
(Oktober 1985)

Burkard von Roda  
*Der Peter Rot-Altar*  
(November 1986)

Hans Boeckh  
*Die «Artemisia»- und «Berenike»-Uhr*  
(November 1987)

Irmgard Peter/Jacques Bastian  
*Der Straßburger Blumenofen*  
(November 1988)

Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer  
*Der Flachsland-Teppich*  
(Oktober 1989)

Sandra Fiechter  
*Das Grosse Gesellenschiessen in Basel 1605*  
(November 1990)

Veronika Gutmann  
*Das Virginal des Andreas Ryff 1572*  
(November 1991)

Franz Egger  
*Das Szepter der Universität Basel*  
(November 1992)

Eduard J. Belser  
*Der Minerva-Schlitten*  
(November 1993)

Alfred R. Weber  
*Im Basler Münster 1650*  
(Oktober 1994)

Veronika Gutmann  
*Die Astronomische Uhr von Philipp Matthäus Hahn (1775)*  
(Oktober 1995)

Fritz Nagel  
*Der Globuspokal von Jakob Stampfer*  
(Oktober 1996)

Margret Ribbert  
*Stoffdruck in Basel um 1800*  
(Oktober 1997)

Brigitte Meles  
*Das Gundeldinger Täferzimmer*  
(November 1998)

Burkard von Roda  
*Die Goldene Altartafel*  
(Oktober 1999)

Margret Ribbert  
*Das Puppenhaus der Familie Kelterborn*  
(Oktober 2000)

Franz Egger  
*Der Schweizerdolch mit dem Gleichnis des verlorenen Sohnes*  
(Oktober 2001)

Burkard von Roda  
*Der Bergsturz von Goldau als Zimmerdenkmal*  
(Oktober 2002)