

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 34 (1983)

Heft: 3

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Bibliographie

Autor: Maurer, Emil / Huber, Dorothee

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

lin, 2. März bis 24. April 1983; Musée du Petit Palais Paris, 11. Mai bis 24. Juli 1983; Kunsthau Zürich, 19. August bis 23. Oktober 1983. [Texte:] Jura Brüscheiler, Hans A. Lüthy, Peter Vignau-Wilberg, Alexander Dücker, Lucius Grisebach, Rudolf Koella, Guido Magnaguagno, Felix Baumann, Dieter Honisch. Zürich: Kunsthau, 1983. – 500 S., ill.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. [Texte:] Walter Scheel, Harald Szeemann, Bazon Brock, Odo Marquard, Michael Lingner, Günter Metken, Werner Hofmann, Jean Clair, Karla Föhrbeck, Dominik Keller, Theo Kneubühler, André Vladimir Heiz. Kunsthau Zürich, 11. Februar bis 30. April 1983; Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, 19. Mai bis 10. Juli 1983; Museum moderner Kunst Museum des 20. Jahrhunderts Wien, 10. September bis 13. November 1983. Aarau; Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983. – 511 S., ill.

Hans/Jean Arp, le temps des papiers déchirés. Salle d'art graphique, Musée national d'art moderne [Paris]: 26 janvier au 28 mars 1983. [Paris]: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1983. – 79 p., ill.

Helmut Federle, peintures 1979 à 1983. Musée cantonal des beaux-arts Lausanne [12 février au 20 mars 1983]. Lausanne: Musée cantonal des beaux-arts, 1983. – [50] p., ill. (Regard sur le présent, 3.)

Hommage à Jacques Fuchs. Musée historique de l'Ancien-Evêché Lausanne [1983]. Lausanne: Musée historique de l'Ancien-Evêché, 1983. – [48] p., ill.

Mario Merz. Moderna Museet Stockholm, 5 februari–20 mars 1983. Stockholm: Moderna Museet, 1983. – 155 S., ill.

Miriam Cahn, Arbeiten 1979–1983. Kunsthalle Basel, 13. März bis 17. April 1983. [Texte:] Jean-Christophe Ammann, Theodora Vischer.

2 Bde., Basel: Kunsthalle, 1983. – [36] S., ill.; [56] Taf.

Paul Klee. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Museum Villa Stuck München, Ausstellung 24. Februar bis 30. April 1983. [Texte:] Marcel Franciscono, Gabriele Nicol. [München]: [Museum Villa Stuck, 1983]. – 119 S., ill.

Pierre Haubensak. Bündner Kunstmuseum Chur, 13. Februar bis 27. März 1983; Musée d'art et d'histoire Fribourg, 15 avril au 29 mai 1983. [Texte/Textes:] Beat Stutzer, Christoph Kuhn, Roger Marcel Mayon. Chur: Bündner Kunstmuseum; Fribourg: Musée d'art et d'histoire, 1983. – 132 S./p., ill.

Remo Rossi. Villa Malpensata Lugano, aprile–maggio 1983. Redazione catalogo e allestimento mostra: Walter Schönenberger. Lugano: Città di Lugano, 1983. – 207 p., ill.

Renaissance médiévale en Suisse romande, 1815–1914. Plaque accompagnant l'exposition itinérante. Zurich: Pro Helvetia, 1983. – 64 p., ill.

Sophie Taeuber-Arp, 1889–1943. Ausstellung, 2. April bis 24. Mai 1983/Esposizione, 2 aprile al 24 maggio. Museo comunale Ascona. [Testo/Text:] Angela Thomas Jankowski. Ascona: Museo comunale, 1983. – 65 p./S., ill.

Tabu Dada. Jean Crotti & Suzanne Duchamp, 1915–1922. Edited by William A. Camfield & Jean-Hubert Martin. Kunsthalle Bern, 22. Januar bis 27. Februar 1983; [etc.]. [Textes/Texte:] William A. Camfield, Jean-Hubert Martin. Bern: Kunsthalle, 1983. – 139 p./S., ill.

Wilfrid Moser, peintures et sculptures 1953–1983. Textes de R. v. Gindertael, Peter Althaus, Charles Estienne, Felix Baumann, Dominique Bozo, Guido Magnaguagno, Willy Rotzler, Daniel Abadie, Peter Killer, Richard Häsli, Tina Grütter, François Mathey, Stanislaus von Moos, Jean-François Jaeger. Paris: Galerie Jeanne Bucher, [1983]. – 78 p., ill.

BUCHBESPRECHUNGEN/BIBLIOGRAPHIE

ALFONS RAIMANN. – *Gotische Wandmalereien in Graubünden*. Disentis/Mustér: Desertina Verlag, 1983. – 445 S., ill.

Der Titel – ein Verleger- und Buchhändler-titel? – ist eine Nummer zu gross. Er stimmt nur in Verbindung mit dem Untertitel, der auf dem Umschlag und der Übersichtskarte (S. 172) fehlt: «Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin.» Diese frühere Hälfte des gotischen Bestandes – unter Ausschluss der Spätgotik und der Südtäler, die zur Lombardei orientiert sind – ist indessen mit grösster Vollständigkeit und Sorgfalt dargestellt.

Das Buch ist aus einer Freiburger Dissertation (bei Prof. A. A. Schmid) hervorgegangen, leidet aber kaum unter den üblichen Kinderkrankheiten dieser Erstlingsarbei-

ten. Der Autor, seit mehr als zehn Jahren in der Thurgauer Denkmalpflege tätig, ist mit den Möglichkeiten wie auch mit den Tücken der kunsttopographischen Forschung bereits vertraut.

Vor etwa zwanzig Jahren hat das «Comité International d'Histoire de l'Art» das Projekt eines internationalen Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien – in Analogie zum Corpus der Glasmalereien – geprüft. Die Fülle der erhaltenen Zyklen hat aber die Verantwortlichen in Schrecken versetzt (mit Ausnahme Österreichs, wo der erste Band mit Wien und Niederösterreich vor der Veröffentlichung steht). Um so mehr muss der tapfere Alleingang Raimanns als eine Tat und als ein unerwartetes Geschenk geschätzt werden.

Der Band präsentiert nicht weniger als etwa siebzig Werke, zuerst in einem Überblick mit kunstgeschichtlichen Analysen und Würdigungen, so dass sich eine Art Entwicklungsgeschichte ergibt, dann in einem detaillierten Katalog, der auch Fragmente, alte Pausen und Nachzeichnungen, unpublizierte und neuentdeckte Objekte enthält – dies allein eine Fleissleistung, die mehr als 250 zweispaltige Seiten in Anspruch nimmt. Das Materialfeld ist an seiner oberen Zeitgrenze, um 1400, etwas willkürlich beschnitten. Der damals herrschende «weiche Stil» hält bis etwa 1420 und länger an und umfasst in Graubünden nicht nur Mistail (das noch behandelt wird), sondern auch Zyklen in Tenna, Luzein, Pitasch (die fehlen). Da die Wandbilder von Mistail wohl nicht schon 1397 geschaffen sind, wie Poeschel meinte, sondern zu Beginn des 15. Jahrhunderts, hätten sie als Erstling eines neuen gotischen Sonderstils hier fehlen dürfen – und doch ist man dankbar für die Darstellung, da ein zweiter Band, zum 15. Jahrhundert, kaum zu erwarten ist.

Zwei instruktive Übersichten zeigen, wie dicht die Wandmalereien des 14. Jahrhunderts in Graubünden erhalten sind: eine Karte (S. 172) und eine Liste der Entdeckungen und Freilegungen (S. 22). Diese Dichte hat mehrere Ursachen; die realste ist die, dass hier, aus ökonomischen Gründen, an mittelalterlichen Bauten zäher festgehalten wurde als anderswo. Das gilt übrigens schon für die gotische Epoche selber, mit ihrem Respekt vor noch älteren Gebäuden. Daraus erklärt sich, weshalb die hochgotischen Wandbilder so oft nicht in hochgotischen Kirchen, sondern auf ältere Mauern gemalt wurden, wo man ausgedehnte Wände vorfand.

Beachtung und Bewunderung setzten allerdings erst seit Nüscheler (um 1864) und J. R. Rahn (1873) ein. Mit ihnen und seit 1937 mit Poeschel wird auch das wissenschaftliche Interesse wirksam. Nach frühen, oft fragwürdigen Freilegungen (u. a. Maienfeld 1898, Lantsch 1911, Chur Kathedrale 1924, Waltensburg 1932, Stugl 1956 usw.) ist erst die Ära der Kantonalen Denkmalpflege, seit 1960, eine Ära der systematischen Entdeckungen und Rettungen geworden. Die kunstgeschichtliche Aufarbeitung hat jedoch, wie üblich, mit den Kampagnen nicht immer Schritt halten können. Raimanns Katalog schafft da auf einmal einen komplett gedeckten Tisch: er präsentiert auch eine ganze Anzahl von Funden und Depositaten, von Nachträgen und Überraschungen, so die frühe Kreuzigung von Davos-Platz (in Aquarellkopie), die bedeutenden, bisher nicht beachteten Fragmente von Silvaplana (im Rätischen Museum); die Zyklen von Lantsch und Bever; die Bruchstücke aus Samedan (im Rätischen Museum), die über-

zeugend zu einer Epiphanie- und einer Taufdarstellung rekonstruiert werden (S. 102 und 373); das Abendmahl von San Gall am Lukmanier; eine Gruppe von volkskunstnahen Einzelbildern am Schloss Rhäzüns, in Mistail und in Waltensburg; Fragmente eines Zyklus «von ausserordentlicher Qualität und besonderer Bedeutung» aus St. Johann in Davos-Platz. Und der «Meister von Rhäzüns» wird zum erstenmal bis ins einzelne untersucht.

Seinen Schwerpunkt hat das Buch natürlich im Oeuvre des Waltensburger Meisters. Ihm werden 16 Werke zugeschrieben, neben Waltensburg selber der Ostteil in der Georgskapelle in Rhäzüns als zweites Hauptwerk, ferner die Zyklen von Maienfeld (Schloss Brandis), Dusch, Lüen, Casti und Clugin, zudem mehrere Einzelbilder (u. a. in der Kathedrale von Chur). Die Katalogtexte geben jeweils Aufschluss über den Bau (als Bildträger) und seine Geschichte, über die Situation, den Bestand, den Erhaltungszustand, die Ikonographie, die Zuschreibung und die Datierung. Im Einführungstext wird zudem nach der künstlerischen Leistung und der entwicklungsgeschichtlichen Position gefragt; Bildprogramm, zyklische Ordnung, Komposition, Menschenbild, Maltechnik und kunstgeschichtliche Herkunft sind hier die Leitbegriffe. Das Problem der Einordnung – an die Adresse der «grossen» Kunstgeschichte – lässt Raimann für den Waltensburger Meister offen, aus Vorsicht angesichts der lückenhaften und ungewissen Vergleichslage. Von allen bisher genannten Voraussetzungen sind der Hochrhein mit Zürich und St. Gallen, aber auch Niederösterreich, Südtirol, ja die Provence (Vaucluse) in Erwägung gezogen. Eine längere Sesshaftigkeit des Meisters, wohl in Chur, und eine Stellung am Hof der Herren von Vaz werden für denkbar gehalten.

Ebenso weit und vag bleibt das Umfeld um den Meister von Mistail (dem neustens auch Funde in Rodels und Paspels zuzuschreiben sind). In seinem Falle – da er bereits dem «weichen», «internationalen» Stil nach 1400 angehört – ist die Unbestimmtheit weniger verwunderlich.

Eher knapp sind die schwierigen Zyklen von Lantsch (B) und Salouf behandelt. Wie unscharf das Vergleichsnetz, wie unzuverlässig die Vergleichsmethoden selber noch sind, zeigt sich anlässlich von Salouf: hier werden von den Gewährleuten Verbindungen zum Bodensee, zu Zürich, zum Südtirol, zu Böhmen, zu Osnabrück in Vorschlag gebracht; ein Fazit ist da ausser Sicht.

Eine zusätzliche, seltene Kompetenz hat Raimann als Restaurator in die Diskussion einzubringen. Er war selber zwei Jahre lang mit Oskar Emmenegger in Waltensburg auf den Gerüsten am Werk und vermag deshalb in jedem Fall die Maltechnik und den Erhaltungszustand zu beurteilen. Die Kenntnis der verwendeten Materialien, der Arbeitstechniken und -abläufe, der Schäden, der Übermalungen usw. führt zu einer hochwillkommenen «Textkritik». Dafür nur zwei Beispiele. Seit Poeschel meinte man, der Waltensburger Meister sei durch seine italienisch anmutende Freskotechnik irgendwie mit Oberitalien verbunden. Nach Raimanns Untersuchungen liegt zwar ein Zweischichtenverfahren mit Sinopien (Vorzeichnungen) vor, die untere Schicht ist aber meist ein alter Verputz, die obere lediglich eine Kaseintünche, die eine Kalk-Secco-Malerei trägt. Damit ist die Hypothese einer südlichen Orientierung weitgehend entkräftet. Zum Meister von Rhäzüns: Der Eindruck eines «zeichnerischen», «primiti-

ven» Stils ist zu revidieren. Was heute dominiert, sind Vorzeichnungen und Konturen. Die ursprüngliche Kalkmalerei ist grösstenteils verloren, sie wies mehr Differenzierungen und Modellierungen auf, auch Farbveränderungen sind in Rechnung zu stellen.

Eine andere Aufmerksamkeit des Autors führt in vielen Fällen zu genaueren Datierungen: die Kenntnis der profanen Kostüm- und Bewaffnungsgeschichte. Mit solchen Argumenten lässt sich Maienfeld (bisher 1300/1350) auf 1320/30 präzisieren; Salouf muss schon um 1370/80 (nicht erst um 1400) entstanden sein; in Rhäzüns II (zweite Hälfte 14. Jahrhundert) weisen die zahlreichen Gewanddarstellungen mit Einzelheiten wie Brustpolsterung, Zaddelungen, «Schwanzzugel» und Schnabelschuhen auf das Ende des Jahrhunderts; und in Mistail kann man anhand der Harnisch-, der Gürtungs- und der Schleppenformen auf eine Spanne von etwa 1400 bis 1420 schliessen.

Aber der Autor ist kein blosser Realienhuber. Seine Stilbestimmungen sind, wo es darauf ankommt, auf den Anschluss an die gegenwärtige Trecento-Forschung bedacht. Besonders ist anzuerkennen, dass auch die zyklischen Dispositionen Beachtung finden: so in Rhäzüns die Steigerung der Architektur durch illusionistische Rahmenformen der Malerei und die ikonologisch motivierte Anordnung der Szenen innerhalb des Bauwerks. Es wird gezeigt, dass die einfache Erzählfolge «gestört» und aufgehoben wird durch eine Logik der Bedeutung (z. B. die Verkündigung unter der Lukas-Darstellung, die Kreuzigung unter der Johannes-Darstellung, die Georgslegende auf der Chorbogenwand als Aufforderung zur «imitatio», Umstellungen im Schiff mit Rücksicht auf die ursprüngliche Eingangsachse usw.). Besonders eindrücklich ist in Waltensburg die Stosskraft der Erzählung und ihre Auswirkung auf die Bildrhythmen nachgewiesen. Auch für die Charakterisierung des Menschenbildes stehen dem Verfasser differenzierte Sprachmittel zur Verfügung. Nur die Rahmensysteme sind – wie es leider üblich ist – kaum in Rechnung gestellt, trotz ihrer elementaren Gliederungsfunktion und ihrem interessanten architektonisch-ornamentalen Motivvorrat. Gerade der Waltensburger Meister spielt mit verschiedenen Möglichkeiten, und in Bever, in Salouf, in Stugl sind auch Argumente für die Herkunft zu gewinnen. Eine andere Lücke wird später zu füllen sein: der ikonographische Bestand der einzelnen Szenen ist zwar einlässlich beschrieben, ohne dass aber die – regional und zeitlich differierenden – Typen ausgewertet würden (Ausnahme: Samedan, S. 105).

Zurückhaltung und Offenheit walten berechtigterweise auch in der Zusammenfassung (S. 105). Es liegt offensichtlich an den Gegebenheiten des Pass- und Durchganglandes Graubünden, wenn weder zusammenhängende Entwicklungen noch einheitliche Stiltendenzen auszumachen sind. Es sind zahlreiche, sehr unterschiedliche Wanderwerkstätten, aus dem Norden, dem Osten, dem Süden (nicht aber aus dem Westen), die in den Bündner Talschaften nach Brot gingen. Nur der Waltensburger Meister scheint während zwei bis drei Jahrzehnten sesshaft geblieben zu sein.

Immerhin wird sich manches klären, sobald die Bestände an Wand-, Glas- und Buchmalereien in den Nachbarregionen besser veröffentlicht sind. Was die Verbindungen nach Süden und Südosten betrifft, lassen sich bereits ein paar deutlichere Spuren erkennen.

Zu Bever. Die Georgs-Darstellung hat ihre Vorstufen und Verwandten Etsch-abwärts in der Gegend von Meran, Bozen, Trient und schliesslich Verona (S. Anastasia, S. Fermo), sowohl in Kirchen wie in Burgen, mit Werken kurz nach der Jahrhundertmitte. Die Modelle haben dort in den Proportionen, Kostümen und Rüstungen eine ritterlich-höfischere Note; in Bever ist sie in einen volkstümlichen Dialekt übergegangen. Der ritterliche Ursprung markiert sich aber in dem kriegerisch gerüsteten Georg, der seltenerweise auch einen Helm und einen grossen Schild trägt. Die Maltechnik und die Rahmenmotive stimmen mit dieser Aszendenz auf der Brennerlinie überein (vgl. NZZ, 30./31. Oktober 1982).

Zu Stugl. Der erstaunliche Umstand einer relativ direkten Giotto-Nachfolge – schon von Poeschel und Trachsler erkannt – lässt sich präzisieren. Ausgangspunkt ist, trotz der Zeitdifferenz von mehr als einem halben Jahrhundert, Giottos Frühwerk in Padua, die Arena-Kapelle (1306), sowohl stilistisch wie auch in den ikonographischen Prägungen. Indessen sind in der Kunstlandschaft Oberitaliens die Zwischenstufen und Übermittlungen zwischen Padua und Stugl nach den enormen Verlusten an Trecento-Malereien undeutlich geworden. Vergleichbare direkte Verarbeitungen von Padua finden sich noch im Umkreis von Bologna, Pomposa, Ravenna, Rimini. Auch im Trentino und im Südtirol konnte Giottos Paduaner Stil seit den 1320er Jahren durch Wandermeister (aus Padua, Bologna, Rimini?) Fuss fassen, so in Bozen, Virgl, Sarntheim usw., doch führt von hier keine direkte Spur nach Stugl. Deutlich ist hingegen, dass die Werkstatt von Stugl auch in Brione-Verzasca (Tessin) tätig gewesen ist, nicht aber in Campione (S. Maria dei Ghirli), wo sich Giottos spätere Arbeiten in Mailand (untergegangen) und Florenz ausgewirkt haben. Die Stulser Fresken sind wohl von einer ländlichen, paduanisch-emilianisch geschulten Wanderwerkstatt (gewiss in deren Spätzeit) etwa in den 1360/70er Jahren geschaffen worden (Einzelheiten im «Schweizerischen Kunstführer» Bravuogn-Stugl-Latsch der GSK; im Juli 1983 erschienen).

Die Illustration des Bandes ist ein Ereignis für sich. Fast 150 farbige Abbildungen, viele davon ganzseitig, hat die Munifizienz der zahlreichen Donatoren ermöglicht, so dass seltenerweise das Kolorit aller Werke zuverlässig zu beurteilen ist. Mit Recht wird der Photograph Wolfgang Roelli als Mitautor genannt. Dank sorgfältiger, sachlicher Ausleuchtung ist ein hoher Grad von Farb- und Materialtreue erzielt worden. Die technischen Aufnahmen wie Streiflicht- oder Schadenbilder verzichten ganz auf Effekte. Schräg- und Untersichten sind selten. Anspruchsvolle Aufnahmen wie S. 36, 176, 403 und die zahlreichen Gesamtansichten wird man besonders schätzen. Dieser Vorlagen hat sich die Stampa Romontscha, Condrau SA, Disentis/Mustér, mit entsprechender Sorgfalt angenommen.

Bei den grösseren Zyklen hat Raimann keine Mühe gescheut, mit Strichzeichnungen den Zusammenhang anschaulich zu machen. An solche Zeichnungen hat sich in etlichen Fällen auch der Ikonograph zu halten, da eine corpusmässige Vollständigkeit der Illustration doch ausserhalb der Möglichkeiten lag.

Emil Maurer

ROLF BRÖNNIMANN. – *Villen des Historismus in Basel*. Basel; Boston; Stuttgart: Birkhäuser, 1982. – 131 S., ill. 1982.

Die Ratlosigkeit gegenüber der stilistischen Breite der Architektur des 19. Jahrhunderts ist längst einer umsichtigeren Einschätzung des Phänomens gewichen. Mit dem Band IV der «Kunstgeschichte der Schweiz», erschienen 1962, hat Adolf Reinle die vielgeschmähte Architektur des Historismus der kunsthistorischen Betrachtung methodisch und stilkritisch zugänglich gemacht. An diese Vorarbeit anschliessend trugen dann Othmar Birkners «Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850–1920» (1975) und für den lokalen Rahmen Rolf Brönnimanns «Basler Bauten 1860–1910» (1973) dem wachsenden Interesse breiter Kreise Rechnung. Brönnimann, ehemaliger Obmann der baselstädtischen Heimatschutzkommission, widmet seinen jüngsten Band einer ausgewählten Baugattung, den Villen. Diese Einschränkung ist von drängender Aktualität, wurde doch gerade der Bestand an herrschaftlichen Wohnhäusern in den vergangenen Jahrzehnten und erst recht in den letzten Jahren empfindlich geschmälert. Erst kürzlich wurde die Öffentlichkeit aufmerksam auf den bevorstehenden Abbruch der Villa des Malers Hans Sandreuter, eines Böcklin-Schülers, in Riehen; die Villa ist ein aussergewöhnliches Beispiel einer Künstlervilla aus der Zeit des Jugendstils, ein Gesamtkunstwerk, entstanden in enger Zusammenarbeit zwischen dem Maler und dem Architekten Emanuel La Roche. Unauflösbar erscheint auf den ersten Blick der Widerspruch zwischen wachsender Wertschätzung und gleichzeitiger Zerstörung. In seinem Geleitwort vermutet Georg Germann den Grund in einem Generationenkonflikt kollektiver Art. Wer sich heute für die Erhaltung historistischer Villen einsetzt, lehnt zwar den in ihnen vorgegebenen Lebensstil ab, sieht jedoch in ihrem Denkmal- und Erinnerungswert einen positiven, aktuellen Ansatzpunkt, wohingegen diejenigen, die mit ihrem Anspruchsniveau an den Repräsentationswert grossbürgerlicher Baukultur anknüpfen müssten, zu deren Zerstörung Hand bieten.

Die Bilder der Villen, die den Hauptteil dieses als Schaubuch angelegten Bandes ausmachen, werden ergänzt durch Ausführungen zu den besonderen Bedingungen des Ortes, der Gattung und der Entstehungszeit sowie einen Anhang mit wertvollen biographischen Angaben. Eine Auswahl von Grundrissen hätte zusätzlich Aufschluss bieten können, etwa über die Herkunft gewisser Baugedanken als auch die Vermutung, dass sich einzelne Neuerungen zuerst in der grundrisslichen Disposition niederschlagen, bevor sie sich in der architektonischen Formensprache manifestieren.

Verhältnismässig spät, nämlich erst 1859, wurden in Basel mit dem Abbruch der Mauern die Voraussetzungen für die Stadterweiterung geschaffen. In zunehmendem Masse konzentrierte sich die Seidenbandweberei – noch immer der Hauptpfeiler der Basler Wirtschaft – in städtischen Produktionsanlagen, was einen immensen Zustrom ehemaliger Heimposamenter zur Folge hatte. Der akuten Wohnungsnot wurde nur zögernd von einigen philanthropisch gesinnten Unternehmern begegnet; eine eigentliche Verslummung der Innerstadt setzte ein. Die angestammte Bevölkerung, Bankiers, Industrielle und Kaufleute, verlegten ihren Wohnsitz in die neuerschlossenen Quartiere, allen voran in das Gellert-Quartier im Osten der Stadt.

Typologische Vorbilder für den Villenbau gaben einerseits die Stadtpalais des

18. Jahrhunderts wie das Wildtsche Haus am Petersplatz (von Johann Jakob Fechter) oder das Haus zum Kirschgarten (1775–1780 von Johann Ulrich Büchel) ab, aber auch Landgüter im Baselbiet, die den wohlhabenden Bürgern schon seit dem 16. Jahrhundert als Sommersitze gedient hatten. Französischer Lebensstil galt den Baslern seit jeher als Ausweis für diskrete Vornehmheit und Weltläufigkeit. Für die Wiederbelebung dieser Geschmackskultur konnten Architekten und Bauherren auf eine dichte Reihe von Bauten zurückgreifen. Aber nicht allein die faktische Präsenz lokaler Bautradition war für die Architekten des Historismus massgeblich. So bildeten Restaurierungen mittelalterlicher Bauten eine ganz konkrete Herausforderung sowohl an die antiquarische Bildung als auch an die architektonische Imagination. Melchior Berri Umbau der Deutschordenskapelle an der Rittergasse (1844/45) oder die teilweise Integration des spätmittelalterlichen Kaufhauses in den Neubau der Hauptpost durch Johann Jakob Stehlin d.J. (erste Bauetappe 1852/53) zeugen von diesem neuerwachten Respekt. «Neues Bauen in alter Umgebung» ist so besehen kein neues Thema. Nachweislich starke Wirkung zeigten die Erfahrungen, die die Architekten aus ihren Lehr- und Wanderjahren zogen. Melchior Berri studierte bei Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe und an der Académie Royale des Beaux-Arts und an der Ecole Polytechnique in Paris, Amadeus Merian bei Friedrich Gärtner an der Bauakademie in München, Christoph Riggenbach in Darmstadt und Berlin und Johann Jakob Stehlin d.J. in Paris und England; die Reise nach Italien fehlt in kaum einem Lebenslauf. Mit dem Erscheinen der «Zeitschrift über das gesammte Bauwesen», herausgegeben seit 1835 von Conrad Ferdinand von Ehrenberg, beginnen Fachzeitschriften für die Vermittlung historischen und architektonischen Wissens eine nicht zu unterschätzende Rolle zu spielen. Die anfänglich romantisch inspirierte, vorwissenschaftliche Begeisterung für das architektonische Erbe mündet in der folgenden Generation in Publikationen wie Fritz Stehlins «Basler Bauten des 18. Jahrhunderts» oder das unter dessen Mitarbeit entstandene «Bürgerhaus in der Schweiz» (herausgegeben seit 1910 vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein), in ihrer Art Vorstufen heutiger Inventarwerke. Historismus gelesen als Musterbuch vormoderner Lehr- und Lernpraxis gehört zu einem der spannendsten Kapitel der Architekturgeschichte.

Dorothee Huber