

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	80 (2023)
Heft:	1-2
Artikel:	Zur Salon-Wandmalerei von Ernst Stückelberg im abgegangenen Basler Erimanshof : Bedeutung und Beziehungsreichtum einer fragmentarisch erhaltenen Raumgestaltung
Autor:	Fiechter, Sandra
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1042246

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

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

Zur Salon-Wandmalerei von Ernst Stückelberg im abgegangenen Basler *Erimanshof* – Bedeutung und Beziehungsreichtum einer fragmentarisch erhaltenen Raumgestaltung

von SANDRA FIECHTER

Das Leitthema des Artikels bildet ein vom Basler Künstler Ernst Stückelberg (1831–1903) um 1875 bis 1876 im Basler *Erimanshof* gestalteter Salon (Abb. 1–3).¹ Die Liegenschaft ist 1937 abgegangen, und nur Bruchstücke der kunstvollen Raumausstattung sind erhalten. Einst besetzte der *Erimanshof* eine Eckparzelle am Blumenrain/Petersgraben unweit des links- oder südseitigen Grossbasler Rheinufers. Die Liegenschaft war seit den frühen 1870er Jahren Wirkungsort des Künstlers und Lebensmittelpunkt der neunköpfigen Familie Stückelberg-Brüstlein. An einen kurzen Überblick über die persönliche und künstlerische Entwicklung Ernst Stückelbergs schliesst die Liegenschaftsgeschichte im 19. Jahrhundert und nachfolgend die Betrachtung der Salon-Gestaltung an. Konstellationen, welche die unvollendete Raumausstattung begleitet, motiviert und inspiriert haben, geben Einblick in ein Geflecht vielfältiger Beziehungen, die allererst eine adäquate Würdigung der hier zur Diskussion stehenden Salon-Malerei erlauben. Die bruchstückhaft erhaltene Ausstattung gehörte mit wenigen späteren Wandmalereien zu einer kurzen Episode im Wirken des Künstlers, in welcher die Ambition im Vordergrund stand, an den zeittypischen Monumentalschöpfungen zu partizipieren. Vorlagen und Entwürfe für Glasmalereien und Plastiken



Abb. 1 Ansicht *Erimanshof* vom Petersgraben (West) her, Fotografie, I. Hälfte 20. Jahrhundert. Links das Haupt- bzw. Wohngebäude mit Turm, mittig hinter dem Tor der Atelierbau und rechts das Bauglied mit Salon im Obergeschoss.



Abb. 2 Innenansicht Salon Süd- und Partie Ostseite, Fotografie, I. Hälfte 20. Jahrhundert.



Abb. 3 Innenansicht Salon Nord- und Partie Ostseite, Fotografie, I. Hälfte 20. Jahrhundert.

kennzeichneten den Beginn dieser Periode. Mit der Basler Salon-Ausstattung ging diese Schaffensphase in die Wandmalerei über und kam mit einem prächtigen Fresko für eine Zürcher Saalgestaltung zum Abschluss. Dem Streben des Künstlers nach Monumentalkunst folgend, führt der Überblick von Berri, Böcklin, Burckhardt in Basel über das Sehnsuchtsland Italien zu Keller, Rahn, Römer in



Abb. 4 Porträt Susanna Stückelberger-Berri (1796–1882) von Johann Burger (1829–1912), Kupferstich, 1858.



Abb. 6 Porträt Jacob Burckhardt (1818–1897) von Hans Lendorff (1863–1946), Zeichnung, 1895. Der Geisteswissenschaftler war der Onkel von Ernst Stückelberg. Hans Lendorff, selbst Künstler, war der Sohn des Architekten Carl Lendorff-Berri (1831–1904) und der Neffe zweiten Grades von Ernst Stückelberg.

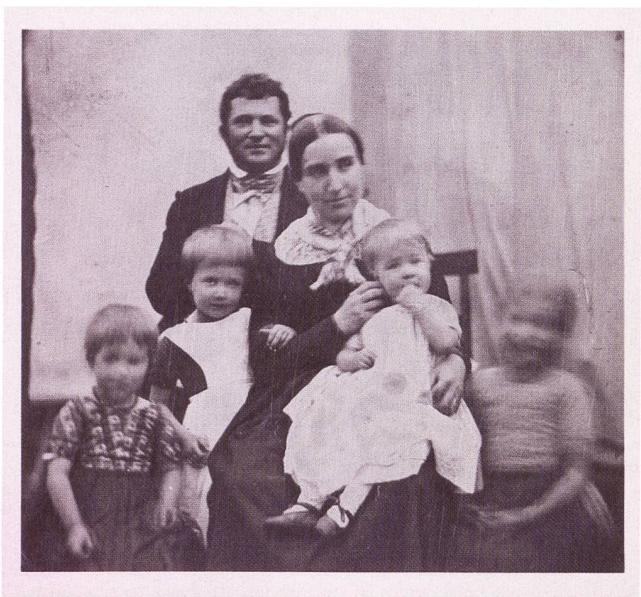


Abb. 5 Familien-Porträt Melchior (1801–1854) und Margaretha Salome (1811–1873) Berri-Burckhardt, Fotografie, um 1838. Der Architekt war der Bruder von Susanna Stückelberger-Berri und seine Gattin die Schwester von Jacob Burckhardt; das Ehepaar Berri-Burckhardt war Onkel und Tante von Ernst Stückelberg.



Abb. 7 Familien-Porträt Ernst (1831–1903) und Marie Elisabeth (1842–1927) Stückelberg-Brüstlein, Fotografie, wohl um 1890–1900.

Zürich und lässt den für Stückelbergs Schaffen bestimmenden persönlich-künstlerischen Kosmos, dessen facettenreiche kulturhistorische Bedeutung und breitere nachhaltige Wirkung anschaulich erfassen. Ein Rück- und Ausblick auf die Liegenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert und das Schicksal der Basler Wandmalerei-Fragmente beschliesst die Betrachtung.

Familie und Künstlertum

Ernst Stückelberg (1831–1903) war der erste und einzige Sohn des in der Textilbranche tätigen Handelsherrn Emanuel Stückelberger(-Preiswerk)-Berri (1781–1833) und seiner zweiten Gattin Susanna Stückelberger-Berri (1796–1882) (Abb. 4).² 1831 in Basel geboren, wuchs er hier zusammen mit seiner Schwester Susanna Schläpfer-Stückelberger (1832–1890) sowie mit seinen Stieffgeschwistern auf. Ihren Vater verloren die Kinder bereits 1833. Für Ernst Stückelberg blieben Mutter und Schwester zeitlebens die einflussreichsten Bezugspersonen, seine Onkel Melchior Berri-Burckhardt (1801–1854) und Jacob Burckhardt (1818–1897) die prägenden väterlichen Mentoren (Abb. 5–6).³ Den Einstieg in die Künstlerlaufbahn beschrieb Ernst Stückelberg folgendermassen: «Nach Anfängen architektonischen Zeichnens bei Onkel [Melchior] Berri [...] und nach einer Malprobezeit bei Fr[iedrich] Dietler in Bern Winter 1849 auf 1850, willigt am 18. Januar [1850] meine Mutter ein, dass ich Maler werde.»⁴ Der Beginn der Berufslaufbahn und die anschliessend eingeschlagenen Aus- und Weiterbildungswägen wurden vom engen verwandtschaftlichen Umfeld und dessen Kontakten bestimmt. So hatte Friedrich Dietler (1804–1874) beispielsweise um 1850 die Porträts von Melchior und Margaretha Salome Berri-Burckhardt (1811–1873) geschaffen.⁵ Jacob Burckhardt empfahl den Besuch der Antwerpener Akademie. Gemeinsam mit Johann Jacob Bernoulli-Reber (1831–1913) animierte Burckhardt den Jüngling alsdann zum Italien-Aufenthalt.⁶

Im Anschluss an die erwähnten Anfänge in der Schweiz setzte Ernst Stückelberg seine künstlerische Ausbildung von 1850 bis 1852 in Antwerpen fort. Ein Abstecher führte ihn 1851 an die Weltausstellung in London. Zwischen 1852 und 1853 weilte der Künstler in Paris, wo er sich dem Studium von Meisterwerken im Louvre widmete, um sich anschliessend in München der Historienmalerei zuzuwenden. Erste Exponate dieser Gattung stiessen auf Interesse – so das von Jacob Burckhardt gewürdigte Gemälde «Arnold von Melchthals Heimkehr (zum geblendetem Vater).»⁷ Von 1854 bis 1856 hielt sich Stückelberg in Basel auf, beschäftigte sich mit Porträtaufträgen und schuf die Vorlage zu einem ersten Monumentalwerk, zur Glasmalerei «Heinrich II. & Kunigunde» im Basler Münster. Für das nächste Jahrzehnt war Italien Lebens- und Wirkungsort des Künstlers – und blieb über-

haupt das Land seiner ewigen, nie gestillten Sehnsucht. Nach fünfmonatiger Visite in Florenz (1856–1857) nahm er ab Frühjahr 1857 mehr oder weniger bleibenden Aufenthalt in Rom, die engere und weitere Umgebung, Land und Leute immer wieder reisend erkundend.

Im Zuge seines Entwurfs zum «St. Jakobsdenkmal» in Basel kehrte Stückelberg 1860 in die Schweiz zurück. Vorerst liess er sich nicht in seiner Heimatstadt, sondern in Zürich nieder. Dort fand er auch seine eigentlich geistig-künstlerische Heimat und freundschaftliche Beziehungen, die er sich ein Leben lang bewahrte. Im Freundenkreis mit nachhaltig tiefer Ausstrahlung auch auf sein Œuvre waren vorab Johann Rudolf Koller, Ernst Jung, Johann Rudolf Rahn, Melchior Römer bedeutsam sowie mit diesen in regem Kontakt stehende Persönlichkeiten wie Gottfried Keller, Ernst von Meyenburg, Julius Stadler und weitere. Mit dem seit der Italienzeit geschätzten Künstlerfreund Johann Burger, der sich in München niedergelassen hatte, verband Ernst Stückelberg ebenfalls eine anhaltende Freundschaft. Zum weiteren fluktuierenden Bekannten- und Kollegenkreis zählten sodann Antonio Barzaghi-Cattaneo, Heinrich Natter, Richard Kissling und andere mehr. Dauerhaft blieb Stückelberg allerdings, nach erneut längeren Reiseperioden gegen Süden und Norden, ab 1865 beziehungsweise 1867 in Basel. Porträtaufträge und Erteilung von Unterricht sowie Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland beschäftigten ihn. Den Pariser Salon besuchte er regelmässig, meist in Begleitung von Rudolf Koller; auch begab er sich nach München oder Wien und errang erste internationale Auszeichnungen. Die Partizipation am damals erst aufkommenden Kunstbetrieb – Kunstvereine, -museen und -hallen hatten sich erst seit der Jahrhundertmitte herausgebildet – gestaltete sich aufwendig und umständlich. Klagen über unvorteilhafte Werkpräsentationen oder die Beschädigung respektive den Verlust von Bildern waren nicht selten. Die Produktion von Werkfotografien bot Künstlern ein damals neues und beliebtes Medium, um sich über die Kunstproduktion zu informieren und zudem das eigene Œuvre bekannter zu machen.

In Basel liess sich Stückelberg 1865 nieder, weniger aus innerer Verbundenheit zu seiner Vaterstadt denn hauptsächlich der Heirat mit Marie Elisabeth Stückelberg-Brüsslein (1842–1927) wegen. Die Hochzeitsreise 1866/67 führte das Paar in das ewige Sehnsuchtsland des Künstlers, nach Italien. Die Rückkehr erfolgte zur Geburt des ersten Kindes Ernst Alfred Stückelberg (1867–1926). Die Kleinfamilie lebte zunächst an der Hebelstrasse, ehe der *Erimanshof* bezogen wurde. Der Hausstand belebte sich kontinuierlich mit weiterer Nachkommenschaft. Auf den Stammhalter folgten Marie (1868–1917), Alfred (1870–1953), Gertrud (1871–1944), Paul Vico (1873–1957), Adrian August (1874–1955) und das Nesthäkchen Helene (1878–1957) (Abb. 7).⁸

Die Familienmitglieder boten dem Künstler, nicht selten in Kostümierung, die bevorzugten Modelle. Die Alle-

gorien wie auch die Cartons im *Erimanshof*-Salon dokumentieren diesen Umstand stellvertretend für zahlreiche in museale Sammlungen eingegangene Gemälde. Als Maler von Porträts und insbesondere Kinderbildnissen war Stückelberg denn auch am gefragtesten und produktivsten. Sowohl in der allgemeinen wie auch der persönlichen Einschätzung galten Porträt- und Genremalerei als künstlerisch weniger anspruchsvoll, sei es, weil nicht als eigentlich kreativer Akt empfunden oder weil das Wirken im öffentlichen Raum und in monumentalier Dimension höhere Geltung genoss und grösseres Prestige versprach. Stückelbergs Ambition war es denn auch, seine Schaffenskraft auf dem ebenso weiten wie kompetitiven Feld der Monumentalkunst zu entfalten und in der breiten Öffentlichkeit – möglichst positiv – wahrgenommen zu werden.

In den späten 1850er und 1860er Jahren boten sich dem Künstler Gelegenheiten, mit Zeichnungen zu Glas-

gemälden und Plastiken zur Kreation von öffentlichen Monumentalwerken beizutragen. Erst in den späten 1870er und 1880er Jahren aber stellten sich Aufträge für Monumentalwerke im eigentlichen Fachgebiet der Malerei ein. Ein solcher Auftrag begründete denn 1883 auch Stückelbergs angestrebte nationale bis internationale Bekanntheit: Das Fresken-Ensemble in der neu erbauten Tellskapelle in Sisikon am Urnersee. Nach diesem Triumph zog sich Stückelberg bald aus dem Kunstbetrieb zurück. Im Bereich der öffentlichen Monumentalkunst beschränkte sich sein Wirken fortan auf Auftritte in Beurteilungsgremien. Das eigene Schaffen dominierten weiterhin Porträtaufträge, in den 1890er Jahren erweiterten kleinformatige Landschaftsbilder das Spektrum. Aus Anlass des 70. Geburtstags des Künstlers veranstaltete die Kunsthalle eine Ausstellung, die letzte Retrospektive zu Lebzeiten Stückelbergs. Im September 1903 verstarb der Maler im *Erimanshof* in Basel.



Abb. 8 «Schweizerhof» von Johann Heinrich Luttinghausen (1783–1857), Aquarell, um 1840. Ansicht der Liegenschaft zu Zeiten von Johann Conrad Rapp-Wick (1800–1868) und Edouard (1809–1875) und Cécile Brüstlein-DuPasquier (1814–1875). Alle Rapp-Söhne waren leidenschaftliche Reiter; im Vordergrund rechts ist John Rapp-Wood (1825–1886) als Reiter mit Page dargestellt.



Abb. 9 Ansicht von Kreuztor zwischen Seidenhof (links) und Erimanshof Hauptgebäude (rechts), Fotografie, um 1860 bis 1870.



Abb. 10 Abbruch Kreuztor vom Blumenrain (Ost) her, Fotografie, 1873. Der Erimanshof war direkt ans Kreuztor angebaut und kragte als einziges Gebäude des südseitigen Strassenzugs in den Blumenrain vor. Mit Abbruch des Torbaus wurde der Strassenverlauf begradigt und die in den Blumenrain vorkragende Gebäudepartie abgetragen.



Abb. 11 Ansicht Freiraum Blumenrain (mit Strassenbahnstrang) zwischen Seidenhof (links) und Erimanshof (rechts), Fotografie, 1937.



Abb. 12 Panoramaansicht mit Seidenhof (links), ausladender Blumenrain-Öffnung, modernem Gebäudekomplex (rechts), Fotografie, 2022.

Liegenschaft und städtebauliches Umfeld im 19. Jahrhundert

Die Umgebung des *Schweizerhofs* respektive des *Erimanshof* war aufgrund der rasanten Stadtentwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederholt tiefgreifenden Veränderungen ausgesetzt. Von irreversiblen Eingriffen betroffen war das nähere Umfeld der Liegenschaft erstmals mit dem Abbruch des Friedhofs einschliesslich des spätmittelalterlichen Bildzyklus «Basler

Totentanz» bei der Predigerkirche (1805). Der *Erimanshof* selbst geriet ab 1856 in den Sog städtebaulicher Massnahmen und wurde schliesslich 1937 aus der Stadtkarte gelöscht.

*Schweizerhof wird (teils) zu Erimanshof*⁹

Die Liegenschaft, die nachmals von Stückelberg *Erimanshof* benannt wurde, war bis Anfang der 1870er Jahre als *Schweizerhof* bekannt. Der *Schweizerhof* stellte eine aus-

Abb. 13 Situation und Grundriss Eckparzelle Blumenrain/Petersgraben Erdgeschoss mit Atelierneubau, Planzeichnung, 1872.

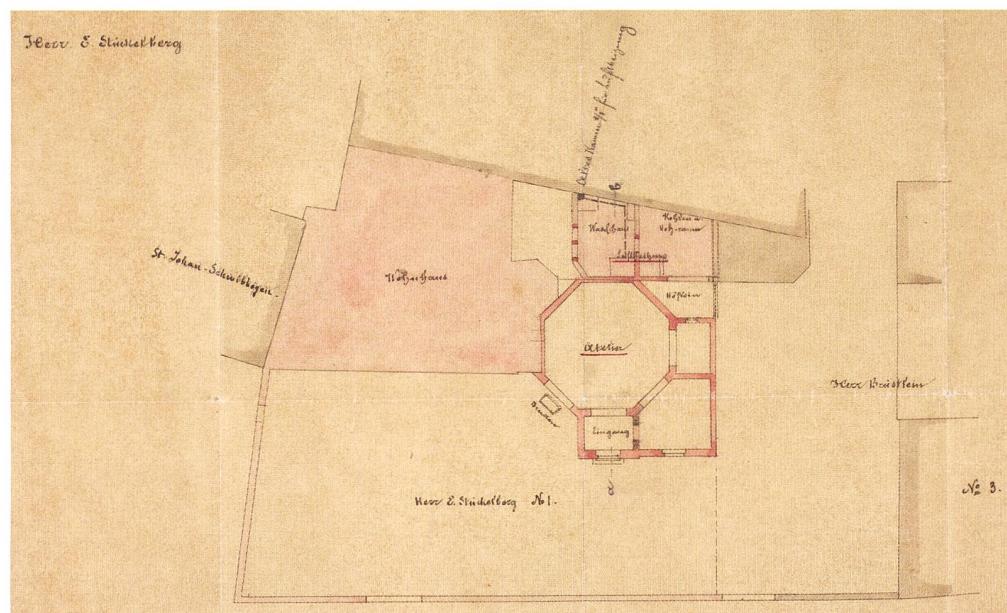


Abb. 14 Ansicht Hauptgebäude (Hintergrund), Dachpartie Atelierbau (links) und Fensterfront Salon Obergeschoss Nebengebäude bzw. Zwischentrakt (rechts), Fotografie, I.H.20.Jh.



Abb. 15 Innenansicht Salon mit Ansatz Fensterfront Westseite, Fotografie, wohl um 1930.

nehmend grosszügige und hochrepräsentative Dreiflügelanlage dar. Johann Conrad Rapp-Wick (1800–1868) hatte das Anwesen im Frühjahr 1836 durch Johann Jacob Stehlin-Hagenbach (1803–1879) neu aufführen lassen. Das vermögende Privatier-Ehepaar Edouard (1809–1875) und Cécile-Louise (1814–1875) Brüstlein-DuPasquier übernahm um 1855 die Südpartei und nach dem Ableben von Johann Conrad Rapp-Wick auch die Nordpartie des Anwesens *Schweizerhof*. Einen wunderbaren Eindruck des prachtvollen Sitzes zu Zeiten von Rapp-Wick und Brüstlein-DuPasquier vermittelt das von Johann Heinrich Luttinghausen (1783–1857) um 1840 geschaffene Aquarrell «Schweizerhof» (Abb. 8).¹⁰ In grosszügigster Geste hatten Edouard und Cécile Brüstlein-DuPasquier diese Neuerwerbung bereits 1872 ihrer Tochter Marie Elisabeth und deren Gatten Ernst Stückelberg-Brüstlein mit wachsender Nachkommenschaft zur Disposition gestellt. Dank dem Ehepaar Brüstlein-DuPasquier und seiner Tochter Marie Elisabeth wurde der *Erimanshof* am Petersgraben 1 zum Lebens- und Wirkungsort von Ernst Stückelberg.

Erimanshof zu Stückelberg'scher Zeit (um 1872–1903) – Abbruch Kreuztor 1873¹¹

Im Zuge der Entfestigung und Erweiterung der Stadt Basel erwies sich zunächst die Randlage des *Erimanshofs* unmittelbar an der inneren Befestigung und im Verbund mit dem rheinnahen Einfallstor zur Innerstadt, dem Kreuztor, als nachteilig. Der einen Engpass markierende Torbau zwischen *Seidenhof* und *Erimanshof* wurde 1873 zusammen mit der in den Strassenzug vorkragenden Gebäudepartie des *Erimanshofs* zugunsten der Fortführung eines geradlinigen und breiteren Strassenverlaufs abgetragen (Abb. 9–12).¹²

Stückelberg opponierte auf prozessualem Weg gegen den Eingriff in seinen neuen Besitz – abgesehen von der ohnedies gesprochenen grosszügigen Entschädigung – allerdings vergeblich. Der korrespondierende Bekanntenkreis konterte die Lamenti des sich gern – nicht nur in diesem Kontext – als ungerechtfertigt Geschädigten und Benachteiligten stilisierenden Stückelberg einhellig. Melchior Römer-Pestalozzi (1831–1895), selber Jurist und als Stadtpräsident Zürichs mit dem städtischen Modernisierungsprozess befasst, bemerkte zur Situation treffend: «[...] auf der Durchreise in Basel [...] besichtigten wir am ersten Tage noch Dein neues Haus, d.h. natürlich nur von Aussen. Die Thorbaute kommt Dir zwar etwas in die Queere; allein ich hoffe doch mit der Zeit werdest Du dich auch mit dieser Veränderung aussöhnen, [...] gewinnt doch jener Complex an Luft und Licht.»¹³ Künstlerkollege Rudolf Koller (1828–1905), stets guten Mutes, kommentierte: «Je mehr man hat, desto grösser werden die Sorgen. Wenn man also Hausbesitzer geworden, so entstehn damit ganz neue ungeahnte Plagereien [...]. [Nun] musst Du die Unannehmlichkeiten deiner jetzigen und zukünftigen Bauereien betrachten als Busse für das Glück und Behagen

Dein eigen Haus und Atelier mit jedenfalls leichtern Lasten zu besitzen als so manch Anderer.»¹⁴ Der mit Humor gesegnete Künstlerfreund Johann alias Giovanni Burger (1829–1912) meinte: «[...] denn dass Du in die fatale Lage gekommen bist, ein eigen Haus zu besizen, desswegen kann ich Dich nicht gross bedauern und wünsche mir selber kein grösseres Unglück.»¹⁵

Infolge des Eingriffs erhielt der *Erimanshof* zwangsläufig ein neues Fassadenbild. Mit dieser Umbauaufgabe war der Nachfolger von Melchior Berri, Carl Lendorff-Berri (1831–1904), betraut. Stückelberg liess zudem 1873/74 auf der Westseite der Liegenschaft, im Winkel zwischen Wohnhaus und Zwischentrakt, einen Atelierbau aufführen (Abb. 13–15).¹⁶ Er hatte diesbezüglich in regem Austausch mit seinen Zürcher Freunden gestanden. Mit Rudolf Koller erörterte er eingehend die Gestaltung des Ateliers. Der bekannte Zürcher Maler hatte wenige Jahre zuvor die Besitzung *Zur Hornau* am Zürichseeufer erworben und sich hier sein Atelier durch den eng befreundeten Architekten Julius Stadler (1828–1904) errichten lassen. Dieser Umstand hatte Stückelberg offensichtlich angeregt, es dem Künstlerkollegen gleichzutun: «Gar zu gern belehrte ich mich durch deine Erfahrungen über den projectierten Bau.»¹⁷ Im April 1872 besuchten Lendorff und Stückelberg Koller gemeinsam – und liessen in ihrem Eifer die erörterten Planstudien versehentlich daselbst zurück!¹⁸ Mit dem geübten Zeichner und Professor Julius Stadler konnte sich Stückelberg auf einen versierten und verständigen (Innen-)Architekten für das Dispositiv der Raumschale des *Erimanshof*-Salons stützen. In ihrer Korrespondenz Mitte Jahr 1873 tauschten sich die beiden, basierend auf soweit nicht ermittelten Planstudien und Skizzen Stadlers, über die Salongestaltung aus.¹⁹ Der zeitliche Horizont für den Umbau des Haupthauses, den Neubau des Ateliers samt Anschluss an den Zwischentrakt und dessen Salonausbau erstreckte sich von Herbst 1873 bis weit ins Jahr 1874.

Streben nach Höherem – Monumentalwerke in Glasmalerei, Plastik und Wandmalerei im öffentlichen Raum

Mit der Ausdehnung und Neugestaltung des Stadtraums, mit den zahlreichen damit einhergehenden grossdimensionierten Bauaufgaben und Dekorationsprogrammen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eröffnete sich den Künstlern ein reiches Aufgabenspektrum. Mit dem Bauboom gewann insbesondere das ortsgebundene monumentale Kunstwerk an Bedeutung, sei es in der Plastik oder der Malerei. St. Jakobs- und Strassburger Denkmal in Basel, in der Innerschweiz Winkelried- und Tell-Denkmal sowie das Zwingli-Denkmal in Zürich seien unter den Monumentalplastiken erwähnt. Stadt- und Rathäuser, Gerichtsgebäude, aber auch Bahnhöfe und Hotels oder Kulturbauten wurden gleichermaßen mit ortsgebundenen Monumentalmalereien ausgestattet. Museum an der Augustinergasse und Kunsthalle in Basel, Schwei-



Abb. 16 Vorlage zur Glasmalerei «Kunigunde» von Ernst Stückelberg, Kreide-Gouachezeichnung, 1856.

zerisches Nationalmuseum in Zürich, Opernhäuser dar-
selbst und in Genf sowie das Berner Bundeshaus bieten
Beispiele für solche Unternehmen. Bis Mitte der 1870er
Jahre partizipierte Stückelberg an dieser Entwicklung und
an der Schöpfung von öffentlichkeitswirksamen und pres-
tigeträchtigen Monumentalwerken nur marginal, obgleich
seine Ambitionen einzig darauf ausgerichtet waren.

Vorlagen zur Glasmalerei «Kaiser Heinrich II. & Kunigunde» Münster Basel

Stückelberg steuerte 1856 Vorlagen zur 1859 von der Anstalt Franz Xaver Eggert (1802–1876) in München realisierten Glasmalerei «Kaiser Heinrich II. & Kunigunde» im Basler Münster bei. Die im Anschluss an die Restaurierung des Gotteshauses von 1856 bis 1859 realisierte Neuverglasung des Sakralbauwerks stellte das grösste künstlerische Unternehmen Basels im 19. Jahrhundert dar und war Ausdruck der von Deutschland ausgehend wiederbelebten und blühenden Symbiose von Kunstsinn und Frömmigkeit.²⁰ Die Leitung oblag der «Commission zu den Glasgemälden des Münsters» unter dem Präsidium des kunstsinnigen Privatgelehrten und Juristen Ludwig August Burckhardt-Wick (1808–1863).²¹ Das Bildprogramm der Verglasung kristallisierte sich erst im Verlaufe des Entstehungsprozesses heraus. Für das Glasgemälde des für Basel bedeutenden Kaiser- und Münsterstifterpaars Heinrich II. und Kunigunde wurde als Standort im Juli 1856 das Giebelfenster über dem westlichen nördlichen Seitenportal des Sakralbauwerks bestimmt.²² Mit der Konzeption dieses zweibahnigen Lanzettfensters wurde



Abb. 17 Farbstudie zur Glasmalerei «Heinrich II. & Kunigunde» von Ernst Stückelberg, Aquarell, 1856.



Abb. 18 Entwurf zur Monumentalplastik «St. Jakobsdenkmal» von Ernst Stückelberg, Zeichnung, 1860.



Abb. 20 «St. Jakobsdenkmal» von Ferdinand Schlöth (1818–1891), Fotografie, 2011.

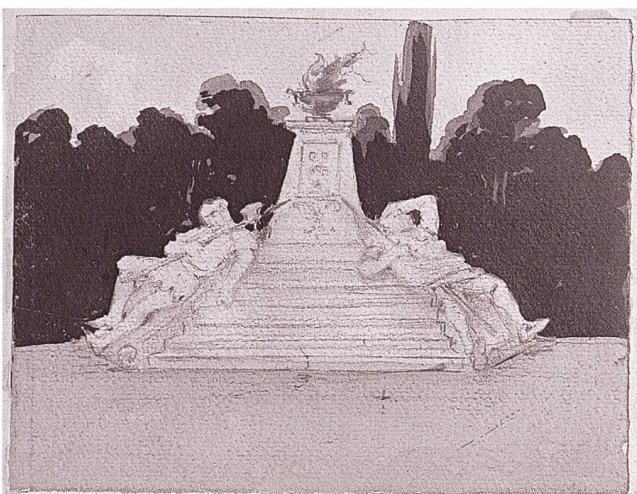


Abb. 19 Zeichnung von Samuel Baur-Lippe (1828–1909) nach dem Modell zum «St. Jakobsdenkmal» von Arnold Böcklin (1827–1901) und Reinhold Begas (1831–1911), Reproduktion, 1912. Es handelt um das einzige erhaltene Bildzeugnis des Modells von Böcklin und Begas zum «St. Jakobsdenkmal».

Ernst Stückelberg betraut, während der Basler Maler Albert Landerer (1816–1893) das Pendant über dem westlichen südlichen Seitenportal entwarf.²³ Es ist zu vermuten, dass Jacob Burckhardt, dessen Vater Jakob Burckhardt-Schorndorff (1785–1858) als Vorsteher der refor-

mierten Basler Kirche Mitglied der Kommission war, die Künstlerwahl mitbeeinflusst hatte.²⁴ Die «Commission zu den Glasgemälden des Münsters» schritt im April 1857 zur Beurteilung der Cartons samt Farbstudie von Stückelberg und genehmigte die Ausführung der Figuration.²⁵ Der eine Carton von Stückelberg zur «Kunigunde» kann heute wunderbar restauriert dem Publikum langfristig präsentiert werden (Abb. 16).²⁶ Über den Verbleib des Cartons zu «Kaiser Heinrich II.» ist bislang nichts bekannt.²⁷ Das Kaiser- und Stifterpaar vereint zeigt hingegen die von Stückelberg begleitend zu den Cartons nachgereichte kleinformatige Farbstudie (Abb. 17).²⁸ Die Umsetzung der Vorgaben ins Medium der Glasmalerei erfolgte freilich nicht durch Stückelberg selbst, sondern durch einen Mitarbeiter der eingangs erwähnten Münchner Glasmalerei-Werkstatt, durch Heinrich Burkhardt (1823–1906).²⁹ Das Werk war 1859 vollendet.

Entwurf zum «St. Jakobsdenkmal» Basel

Weniger erfolgreich verlief Stückelbergs künstlerische Beteiligung an einem nächsten Monumentalwerk, dem «St. Jakobsdenkmal» in Basel. Das aus dem Jahr 1824 stammende Denkmal von Marquard Woher (1760–1830) war baufällig geworden, sodass dessen Abtragung und gänzlicher Ersatz vorgesehen war. Die hierzu 1859 eingesetzte «Commission zum St. Jakobsdenkmal» lancierte einen bis zum 6. August 1860 befristeten «Concurs». Von dessen Ergebnis zeigte sich das Gremium wenig über-



Abb. 21–22 Vorlagen zu Portalstatuen «Moses» (links aussen) & «Paulus» (rechts aussen) von Ernst Stückelberg, Zeichnungen, 1868.



Abb. 23 Ansicht Portal Kannenfeld-Park mit den vier 1869 vollendeten alt- und neutestamentlichen Portalstatuen, «Moses» und «Daniel» (links) von Heinrich Ruf (1827–1883) sowie «Johannes» und «Paulus» (rechts) von Rudolf Heinrich Meili (1827–1882), Fotografie, 2016.

zeugt.³⁰ Sein Mitglied Jacob Burckhardt ersuchte in der Folge Stückelberg im September 1860 um eine Eingabe.³¹ Dieser reichte eine Zeichnung in bescheidener Dimension als Basis für die Umsetzung zum beabsichtigten Denkmal ein, die triumphierend stehende Helvetia umgeben von vier Kriegern zu ihren Füßen zeigend (Abb. 18).³² Die «Commission zum St. Jakobsdenkmal» war geneigt, ein mehr oder weniger auf diesem Entwurf basierendes Denkmal durch Ferdinand Schlöth (1818–1891) ausführen

zu lassen. Die günstigen Voraussetzungen vereitelte der Maler allerdings selbst, indem er Ratschläge Burckhardts überheblich abtat.³³ Burckhardt gelangte auch an Arnold Böcklin (1827–1901), der daraufhin ein mit dem Bildhauer Reinhold Begas (1831–1911) geschaffenes Modell einreichte (Abb. 19).³⁴ Voller Freude und Wertschätzung berichtete Böcklin im Juli 1861 Burckhardt über die bereichernde und gelungene Zusammenarbeit mit dem Bildhauer: «Wie ich nun den Entwurf so weit gebracht, dass

sich der Gedanke verständlich aussprach, legte mein Freund[,] Bildhauer Begas, hülfreich mit Hand an[,] und so kam die Sache in wenigen Tagen so weit, dass sie vorstellungswürdig wurde. Ich glaube, die Wirkung wird nicht ganz verfehlt sein. Die Figuren [...] machen einen mächtigen Eindruck. Das Ganze Monument ist ernst und feierlich [...]. Ich kann diess Lob ohne Eigenruhm aussprechen, da alles Gute, was dran ist, von Begas herrührt.»³⁵ Ganz anders Stückelberg, der den Bildhauer nie als gleichberechtigten Partner im Schöpfungsprozess anerkannte und seine Invention – notabene eine flächenverhaftete Zeichnung – als bindend für das dreidimensionale Kunstwerk aufgefasst haben wollte: «Zur Ausführung überlasse ich meinen Entwurf an Schlöth unter der Bedingung, dass an der Composition im Ganzen nicht gerüttelt werde [...] und dass folglich mein *«Invenit»* an der ausgeführten Erzgruppe stehen darf [...], dass er erstlich ein kleines Modell anfertige und solches der Commission und mir sichtbar werden lasse, wonach er sich *Correctur* und Bewertungen oder Lob je nachdem zuzöge.»³⁶ Der Künstler brachte sich mit solchem Gebaren um die Beteiligung am schliesslich von Schlöth im Alleingang und in Marmor geschaffenen, 1872 enthüllten «St. Jakobsdenkmal» (Abb. 20).³⁷ Gleichermassen verlor Stückelberg die Gunst des renommierten Kulturhistorikers Burckhardt, die ihm ohnehin mehr aus verwandtschaftlicher Verpflichtung denn aus Überzeugung entgegengebracht worden war.³⁸

Vorlagen zu Portalstatuen «Moses», «Daniel», «Johannes», «Paulus» Kannenfeld-Park Basel

Eine nächste Beteiligung Stückelbergs zur Schaffung einer Monumentalplastik für den Kannenfeld-Gottesacker verlief ebenfalls nicht reibungslos, erwies sich aber letztlich als zielführend. Die Konzeption des Friedhofs ging auf Amadeus Merian (1808–1889) zurück und wurde in vereinfachter Projektierung von Rudolf Fechter (1840–1902) realisiert. Mit der Umfriedung des weitläufigen Geländes, dessen Hauptportal im Südwesten zu stehen kam, war der Architekt Johann Jakob à Wengen-Hindermann (1814–1875) betraut. Mit der Eröffnung der Anlage am 29. April 1868 kam ein langwieriger Prozess mehr oder weniger zum Abschluss. Das Hauptportal, das als einziges Architekturelement plastisch-künstlerischen Schmuck erhielt, wurde erst im Nachgang im Herbst 1869 vollendet.³⁹ Die Umstände, die zur Auftragsvergabe wie auch zur Definition der Portalzierde führten, blieben bis anhin unerforscht. Die zuständige «Comission ad hoc» respektive ihr Vorstand Rudolf Merian-Iselin (1820–1891), Ratsherr sowie einflussreicher Mäzen und Kunstliebhaber, verfügte wohl über weitgehende Entscheidungskompetenz.⁴⁰ Die Gestaltung der Portalstatuen zum neuangelegten Kannenfeld-Gottesacker, heute -Park, wurde nach Stückelbergs 1868 datierter zeichnerischer Vorlage von den Bildhauern Rudolf Heinrich Meili (1827–1882) und Heinrich Ruf (1827–1883) im Folgejahr in Savonnières (Kalkstein) ausgeführt (Abb. 21–22).⁴¹ Je

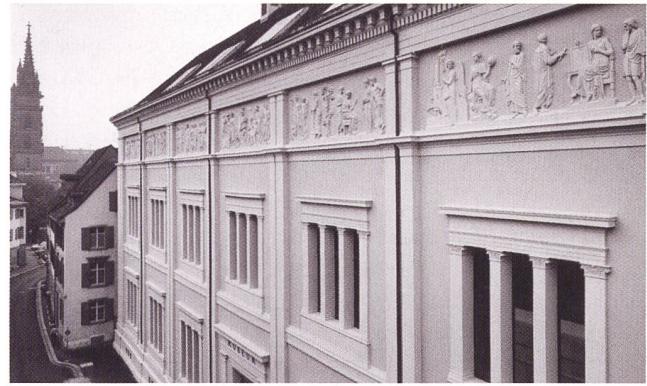


Abb. 24 Aussenansicht Hauptfassade Museum an der Augustinergasse (heute Naturhistorisches Museum) Basel mit Figurenfries von Johann Jakob Oechslin (1802–1873), Fotografie, 20.Jh.



Abb. 25 Innenansicht Treppenaufgang Museum an der Augustinergasse Basel, Blick auf Fresko «Magna Mater» 1868 von Arnold Böcklin (1827–1901) sowie in Nische links Blick auf 1828 geschaffene Marmorbüste Melchior Berri von Heinrich Max Imhof (1795–1859), Fotografie, 2014.

zwei Prophetenfiguren des Alten und Neuen Testaments erheben sich noch heute auf Piedestalen und Inschrift-Postamenten zu Seiten des Hauptportals an der Burgfelderstrasse: Die Eintretenden werden von «Moses» und «Daniel» (links) sowie von «Johannes» und «Paulus» (rechts)

empfangen (Abb. 23).⁴² Gegenüber Koller meinte Stückelberg zwar: «[Ich] habe [...] von der ganzen Geschichte nur Unangenehmes.»⁴³ Mit Genugtuung dürfte den Künstler indes allemal erfüllt haben, im Unterschied zum stets beneideten Böcklin mit einem Monumentalwerk im öffentlichen Basler Stadtraum präsent zu sein.

Wunschtraum Wandmalerei und «vornehmste Aufgabe» Fresko Stückelberg setzte in der Folge alles daran, eine seinem Metier entsprechende Monumental-Wandmalerei im öffentlichen Raum realisieren zu können. Galt doch insbesondere «die Ausführung eines Freskos [als] die vornehmste Aufgabe, die man einem Künstler stellen konnte».«⁴⁴ Diese Chance vermeinte Stückelberg um 1870 im damaligen Sitz der Öffentlichen Basler Kunstsammlung zu erblicken. Das von Melchior Berri errichtete Museum an der Augustinergasse war 1849 eröffnet worden (Abb. 24).⁴⁵ Hier hatte Arnold Böcklin (1827–1901) den Aufgang vom Erd- ins erste Obergeschoss von 1868 bis 1869 mit den in situ befindlichen Fresken «Magna Mater», «Flora», «Apollo» sowie drei begleitenden Medaillons ausgeschmückt (Abb. 25).⁴⁶ Für die Realisierung der Böcklin'schen Freskenmalerei hatte sich unter anderem Jacob Burckhardt sehr eingesetzt. Stückelberg kommentierte dazu: «Böcklin hat im Corridor des hiesigen Museums ein Fresco ausgeführt, das durch manche Qualität vom deutschen Fresco absticht. Natürlich weckt es [...] Widerspruch, der dann zu Maasslosigkeit im Lobe führt.»⁴⁷ Stückelberg aspirierte nun hauptsächlich darauf, in Fortsetzung der Böcklin'schen Bildfolge den Aufgang vom ersten ins zweite Obergeschoss des klassizistischen Museumsgebäudes mit Wandmalereien zu versehen. Für die Portierung dieses Anliegens gewann der Maler seinen ehemaligen Mitschüler und nun Mitglied der zuständigen Kommission, Johann Jacob Bernoulli-Reber (1831–1913). Dessen am 11. November 1871 im Gremium unter Vorsitz von Eduard His-Heusler (1820–1905) eingebrachter Antrag, Stückelberg mit weiteren Malereien im Treppenhaus zu betrauen, wurde allerdings abgelehnt: «Im Hinblick auf die bisherigen Erfahrungen und auf die zweifel-

haften Chancen eines solchen Unternehmens findet es die Commission nicht angemessen einzutreten.»⁴⁸

Mit Eröffnung der von Johann Jacob Stehlin-Burckhardt (1826–1894) erbauten Basler Kunsthalle im Herbst 1872 und deren beabsichtigter Innenausstattung bot sich Gelegenheit zu weiteren Vorstößen (Abb. 26).⁴⁹ Bereits 1870 hatte der Präsident des Basler Kunstvereins, Johann Jacob ImHof(-Forcart)-Rüsch (1815–1900), seine Visionen betreffend der dekorativen Ausgestaltung der Kunsthalle geschildert und bemerkt: «Von dieser Flur [Korridor Obergeschoss] blicken wir im Geiste auf das grosse Wandgemälde gegenüber, sei es, dass dasselbe in reicher Komposition ein allgemeines Bild der Entfaltung der Künste und deren Einfluss auf die Kultur der Völker oder ein besonderes Bild aus der Kunstgeschichte unserer Vaterstadt, das Schaffen und Wirken von Hans Holbein darstellen wird.»⁵⁰ Zu Ende des Jahres 1872 wurde Ernst Stückelberg, dem von Beginn an ein Atelier im Neubau zu freier Verfügung stand, in die Kommission des Basler Kunstvereins gewählt. Erkenntlich für diese Gunstbezeugungen zeigte sich der Künstler 1873 durch Schenkung einer «[...] Freskenstudie und das gediegene Gemälde «Einsegnung der von den Helvetiern eroberten römischen Waffen»».⁵¹ Die Gabe dürfte nicht zuletzt in Absicht auf Ausführung des von ImHof(-Forcart)-Rüsch propagierten Wandgemäldes erfolgt sein. Dies umso mehr, als mit Johann Baptist Weissbrod (1834–1912) ein in der Freskomalerei erfahrener und aktiv agierender Konkurrent aufgetreten war, «dessen schöner Karton im Treppenhause, «Pfalzgraf Friedrich zum Kreuzzug abziehend», nur zu sehr wünschen lässt, dass unser [...] Bau mit künstlerischem Schmuck durch Scrafit, Freskenbilder und Sculpturen bereichert werde».«⁵² Auf die lobende Erwähnung des Weissbrod'schen Cartons fuhr ImHof(-Forcart)-Rüsch im Jahresrückblick auf 1873 dann aber fort, er habe «[...] auch bereits den Antrag gestellt, ein Karton nach dem Vorwurf «Holbein und seine Zeitgenossen in Basel» ausarbeiten zu lassen».«⁵³ Über den Urheber der augenscheinlich erst jüngst dem Präsidenten präsentierten Vorlage verlautete nichts. Das 1874 datierte Gemälde stammte von Stü-

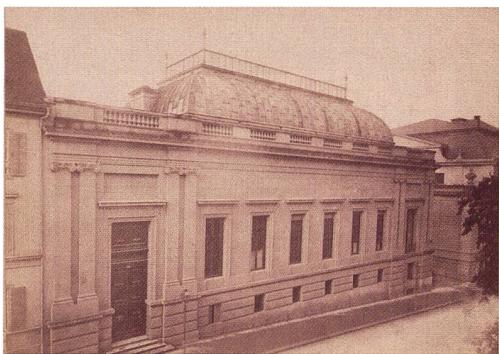


Abb. 26 Aussenansicht Kunsthalle Basel von Johann Jacob Stehlin-Burckhardt (1826–1894), Fotografie, um 1872.



Abb. 27 «Die Renaissance in Basel» von Ernst Stückelberg, Gemälde, 1874.

ckelberg (Abb. 27).⁵⁴ Allerdings kam es weder zur Ausführung des Weissbrod'schen Cartons noch zur Ausarbeitung eines Stückelberg'schen Cartons nach genanntem Ölgemälde, trotz der unverhohlenen Favorsierung und Protektion des Basler Künstlers durch ImHof(-Forcart)-Rüsch. Die Realisierung des beabsichtigten Freskos in der Kunsthalle liess weiterhin auf sich warten.

Salon-Wandmalerei im Erimanshof – Eine Episode in Fragmenten: einst unvollendet und bruchstückhaft erhalten heute

Im Bestreben, sich in der monumental-malerischen Kunstproduktion zu betätigen und Konkurrenten wie auch Vorbildern, insbesondere Arnold Böcklin, nachzueifern, verlegte sich Stückelberg – mangels Auftraggeberschaft, Forum und Erfahrung – vorerst darauf, sich mehr oder weniger autodidaktisch mit der Praxis der Wand- und Freskenmalerei vertraut zu machen sowie seinen hauseigenen Salon als Ausführungsplattform zu nutzen und sich privatim seiner Ambition zu widmen. Mit Fortschritt und absehbarem Abschluss der Bauvorhaben rund um den *Erimanshof* gegen Ende des Jahres 1874 rückte das von Stückelberg gehegte Vorhaben, eine Raumgestaltung im ersten Obergeschoss des Zwischentrakts vorzunehmen, näher.

Stückelberg – Schüler von Antonio Barzaghi-Cattaneo

Stückelberg verfügte bis zu diesem Zeitpunkt über keinerlei praktische Erfahrung in der Wand- und schon gar nicht Freskenmalerei. Bezeichnenderweise hatte Stückelberg gemieden, was am naheliegendsten gewesen wäre, den Umgang mit Böcklin zu pflegen, während dieser in Basel die Wandmalereien für den Sarasin-Sauvain'schen

Gartensaal und das heutige Naturhistorische Museum ausführte.⁵⁵ So traf es sich gut, dass ein Spezialist dieser Kunstform im zürcherischen Horgen am Werke war, der freundschaftlichen Verkehr mit Koller und Stadler pflegte: Antonio Barzaghi-Cattaneo (1834–1922).⁵⁶ Der Tessiner Künstler befasste sich damals mit der Ausführung des hochinnovativen Wandbildschmucks der Kirche in Horgen. Erstmals seit der Reformation wurde mit seinen Werken in der Schweiz 1874 wieder ein protestantischer Sakralraum mit Wandmalereien ausgestattet. Die beiden seitlich der Kanzel aufgebrachten Fresken – «Mose bringt die Gesetzestafeln» und «Jesus bei der Bergpredigt» – symbolisieren Altes und Neues Testament (Abb. 28–29).⁵⁷ In Lugano geboren, in Mailand ausgebildet und lebend, hatte Barzaghi-Cattaneo ehemals das mondäne Hotel National in Luzern mit einem Fresko bereichert (1872). Später war er bei der Realisierung der Malereien in der Neuen Tonhalle Zürich (um 1893–1895) und in der Wandelhalle des Berner Bundeshauses (bis 1902) beteiligt.

Ernst Stückelberg hatte Barzaghi-Cattaneo während dessen Arbeit an den Fresken bereits im Herbst 1873 und erneut 1874 noch kurz vor Enthüllung der Sakralmalerei am 11. Oktober in Horgen besucht. Der Basler hatte sich im Hinblick auf Kunsthalle- und alternatives Salon-Vorhaben durch den Tessiner in die Freskomalerei einführen lassen und auch Werkproben hergestellt, wie aus Schreiben von Barzaghi-Cattaneo im Herbst 1873 hervorgeht: «Il professore Stadler mi disse che avete intenzione di ornare d'affreschi un vostro Salone; tanto maggior meglio, così sarò certo di potervi fra non molto stringervi la mano a Horgen.»⁵⁸ «Se non succedevami malattia pensavo di parlare con me a Basilea il vostro affresco che veramente è riuscito di buon elemento come colore [...].»⁵⁹ Die Proben liess Barzaghi dem Basler schliesslich zukommen und bot



Abb. 28 und 29 Innenansichten Reformierte Kirche Horgen ZH mit Fresken «Mose bringt die Gesetzestafeln» (links) und «Jesus bei der Bergpredigt» (rechts) 1873/74 von Antonio Barzaghi-Cattaneo (1834–1922), Fotografien, 1981.



Abb. 30 Salon-Bildpanorama in Abrollung Nordseite (links), Ostseite (mittig), Südseite (rechts), Fotomontage, 2022.

ihm auch weiterhin seine Dienste an: «Credo che avrete ricevuto la prova d'affresco che avete eseguita a Horgen perchè avanti partire avevo dato gli ordini opportuni. – In rapporto al merito d'esecuzione [...], che avete improntato in questo tentativo: detto è buono e lauto è vero che tolto un pò di snervo, causato dal sole al quale l'abbiamo esposto per averlo fatto secco, il colore stesso mi piace Io vi consiglio anche nella modellatura di essere sempre così dolce ma non lasciando in pari tempo mancare la forza d'effetto e tenetevi a preferenza al tono caldo quando il vostro dipinto deve essere visto in lontananza. Vi torno [...] a dire che qualcunque cosa vi occorra di conseguenza a questo genere di pittura se credete che io vi posso essere utile per ragione di più lunga practica [...].»⁶⁰ Stückelberg selbst bemerkte dazu lediglich: «Aufenthalt in Horgen [...]. Dort kopiere ich unter seinen Augen [Barzaghi-Cattaneo] 2 Studienköpfe al Fresco.»⁶¹ Im Kontext dieses Horgener Aufenthalts dürfte auch die im Jahresbericht des Basler Kunstvereins 1873 erwähnte «Freskenstudie» entstanden sein. Aus den wenigen Anhaltspunkten zu schliessen, schuf Stückelberg wohl ein kleineres Fresko mit pompejanischem Motiv für den Basler Wohnsitz *Haus zum Kirschgarten* von ImHof(-Forcart)-Rüsch, das in einer Tirade des Künstlers gegen Letzteren Erwähnung fand: «An das von ImHof verputzte Pompejanerbildchen mag ich gar nicht denken.»⁶²

Folgend auf die Horgener «Lehrzeit» erkundigte sich Barzaghi-Cattaneo mehrmals bei Stückelberg nach seinem Salonmalerei-Vorhaben: «Avete eseguito i vostri affreschi nel salone?»⁶³ «Ditemi soltanto se l'intenzione di dipingere gli affreschi è sempre la stessa che mi avete espressa [...].»⁶⁴ Nach einem Besuch Barzaghis im Dezember 1874 bei Stückelberg in Basel ein halbes Jahr später: «Avevo sempre sperato in un qualche vostro scritto di



Abb. 31 Carton «Daheim» von Ernst Stückelberg, Zeichnung, 1876.



Abb. 32 Carton «Hinaus» von Ernst Stückelberg, Zeichnung, 1876.

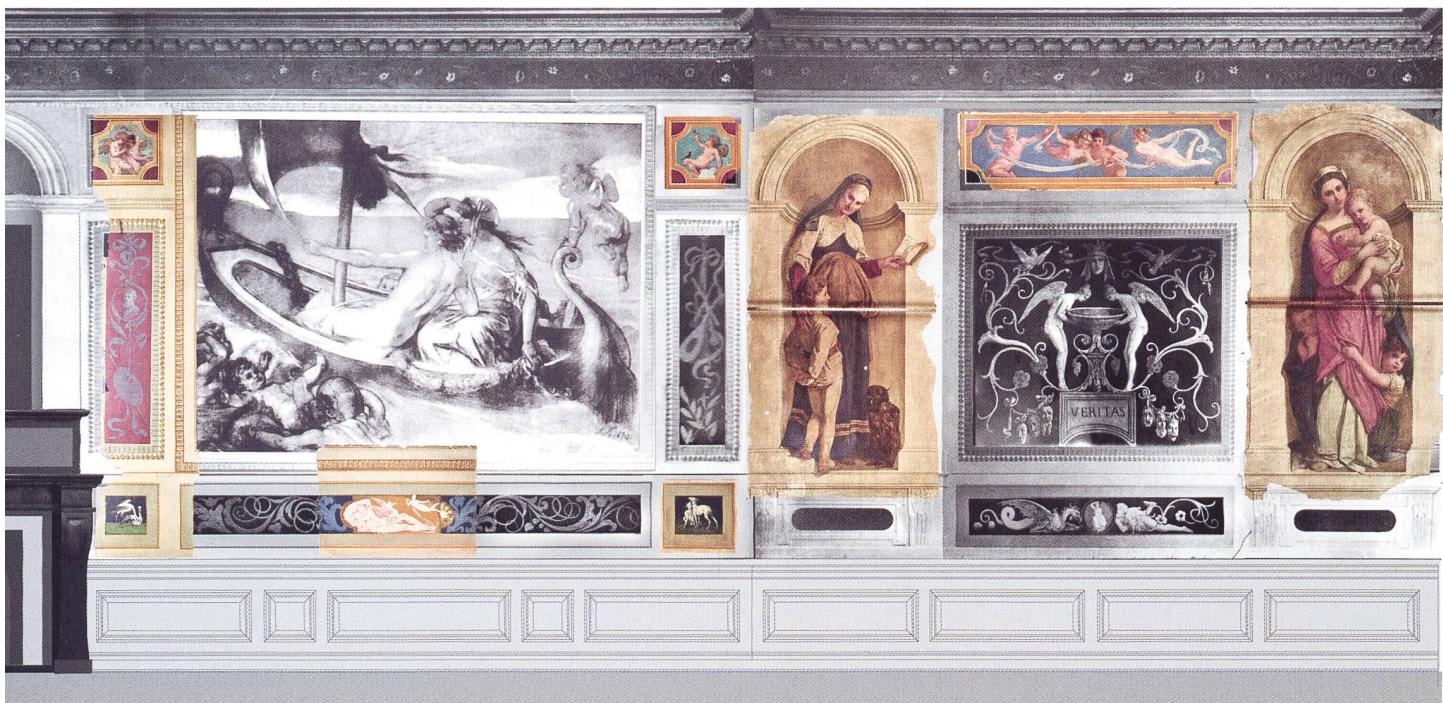


Abb. 33 Studie zu «Daheim» von Ernst Stückelberg, Zeichnung, um 1875.

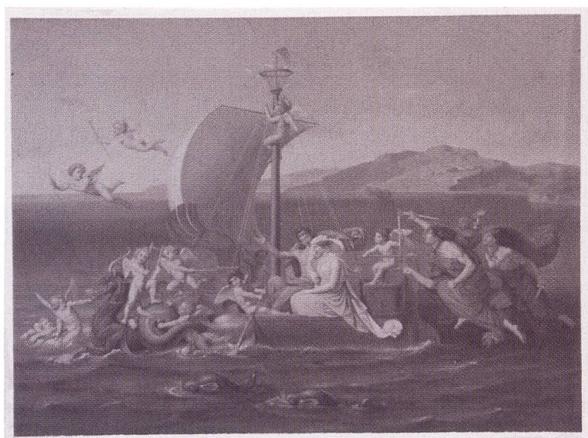


Abb. 34 «Entführung der Helena» von Philipp Anton Schilgen (1792–1857), Gemälde, 1830.

udire la novella che vi siete al fine accinto a dipingere i vostri affreschi della sala.»⁶⁵ Die Ausmalung des Salons ging Stückelberg erst im Verlaufe des Jahres 1875 an. Er entschied sich augenscheinlich, dieselbe nicht in Freskomaniere auszuführen, sondern ein ihm offenbar näher liegendes und praktisch leichter umsetzbares Verfahren anzuwenden, wie es ähnlich unter anderem auch von Böcklin praktiziert worden war. Die Salon-Malereien sind bis heute erst einmal von einem Spezialisten wenigstens begutachtet, noch nie aber eingehender und professionell untersucht worden! Vor dem Ausbruch der Stürze 1929 wurde der europaweit hochrenommierte Spezialist Franco Steffanoni (1870–1942) beigezogen, welchem die einzige verlässliche Angabe zur Beschaffenheit der Male- reien zu verdanken ist: «Poichè detti dipinti, non sono effettivamente «dipinti a vero affresco» ma bensì ad olio, su parete di muro.»⁶⁶ Erst nach (Quasi-)Vollendung des *Eriman- shof*-Salons ging Stückelberg jedenfalls seine Vervoll- kommunnung bezüglich der Freskomalerei an.

Prospekt Dreiviertel-Raumansicht – Bildpanorama und Fragmente

Erhaltene Salon-Aufnahmen (siehe Abb. 2–3) ermöglichen es, die approximative Rekonstruktion der Raumgestaltung in einer Abrollung wiederzugeben sowie die noch erhaltenen Wandmalerei-Fragmente einzubetten (Abb. 30).⁶⁷ Der Dreiviertelraum-Prospekt vermittelt einen Eindruck der einstigen Anlage sowie der künstlerischen Ausgestaltung des Raumes und erlaubt es, das Bildpanorama in seiner Gesamtheit zu erfassen.⁶⁸

Auf der Nordseite des Raumes befand sich der Eingang zum Salon (links, siehe Abb. 3). Der östlichen Längsseite

mit zentralem Kamin (Mitte) stand eine westliche, gegen den Petersgraben orientierte Fensterfront gegenüber (Betrachterposition, siehe dazu ansatzweise Abb. 14–15). Den Raumabschluss im Süden bildete die beim Eintreten zuerst ins Blickfeld fallende Wand (rechts, siehe Abb. 2).

Die Längsseite dominierten die beiden grossformatigen erzählerischen Cartons (massstabgerechte Tafelwerke), die nie als Wandmalereien realisiert wurden und die Bezeichnungen «Daheim» und «Hinaus» trugen.⁶⁹ Das im Inventar des Künstlers von 1891 «Daheim» titulierte Werk war an der Längsseite links platziert (Abb. 31).⁷⁰ Der Künstler

präsentiert sich mit seiner siebenköpfigen Familie in antikisierendem Habitus. Der damals etwa 45-jährige Schöpfer stellt sich als herkulisch-raffaelischen Hünen dar, einen Sprössling huckepack tragend. Seine Gattin Marie Elisabeth beschäftigt sich mit dem Jüngsten, Adrian August, und ist von drei weiteren Kindern umgeben. Der älteste Sohn auf dem Klapphocker, Ernst Alfred, scheint in die Fussstapfen des Vaters treten zu wollen, bemalt er doch den Stützpfeiler. Tatsächlich hatte der Knabe Maler werden wollen, gab diesen Wunsch aber 1883 mit grosser Geste auf: «[...] berichtet, dass Ernst [Alfred] Malerkasten

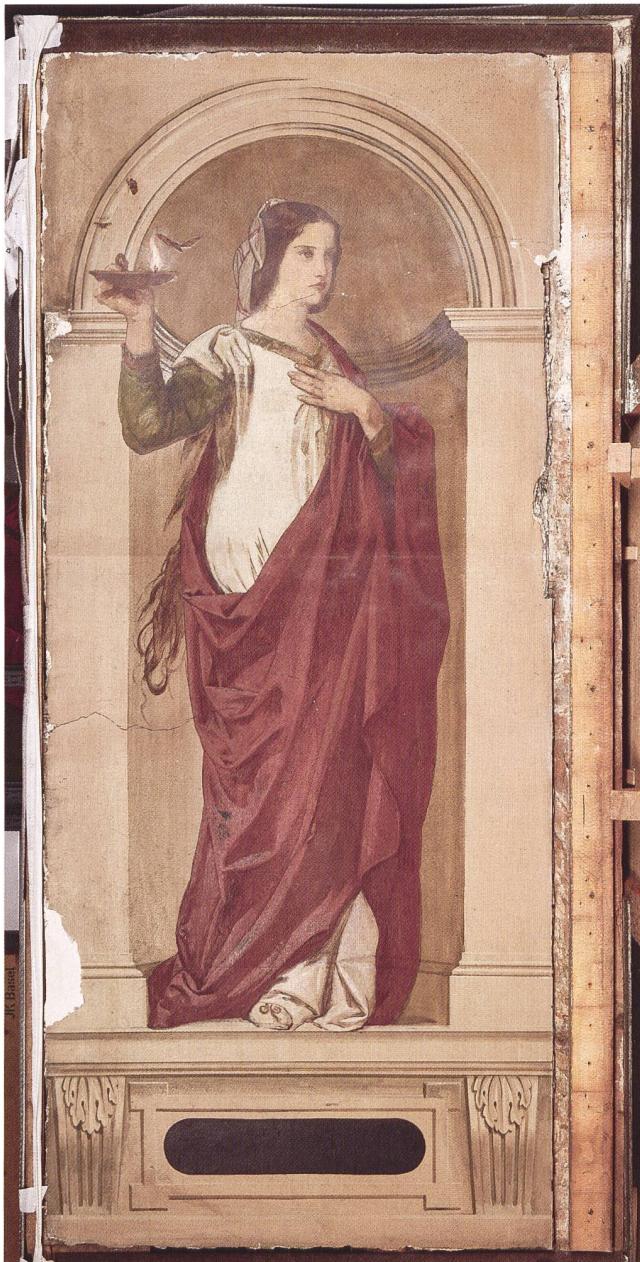


Abb. 35 «Prudentia» von Ernst Stückelberg, Wandmalerei, um 1875. Rückseitiges Gegenstück «Anticoli» siehe Abb. 39. Mauerfragment in Eisenrahmung (ca. 262.5 cm × 127 cm × 18.5 cm).



Abb. 36 «Diligentia» von Ernst Stückelberg, Wandmalerei, um 1875. Rückseitiges Gegenstück «Capri» siehe Abb. 40. Mauerfragment in Eisenrahmung (ca. 264 × 142 × 18.5 cm).

zuklappt und erklärt: «Ich werde nicht Maler.»⁷¹ Das im Inventar des Künstlers von 1891 mit «Hinaus» titulierte Werk war an der Längsseite rechts platziert (Abb. 32).⁷² Mit windgeblähtem Segel gleitet das Schwanen-Schiff mit jungem Paar, vom geflügelten Amor-Putto eskortiert und von Kindern und Meeresswesen umspielt, über die weite offene See. Die im Original erhaltene, insgesamt und vor allem im Hinblick auf das Figurenpaar wenig überzeugende Komposition atmet einen anderen Geist als «Daheim». Ein in Duktus und Stil vom Original-Carton «Daheim» abweichender Entwurf, wie der Original-

Carton lediglich in einer Abbildung beizubringen, scheint mit dem einst im *Erimanshof*-Salon platzierten Pendant «Hinaus» gar besser zu harmonieren. Der Entwurf präsentiert ein vergleichbares Paar, wie bei «Hinaus» auftretend, und zeigt im gesamten Habitus ebenfalls stärkere Anklänge an die deutsch-römische Stilrichtung (Abb. 33).⁷³ Die Orientierung an Vorbildern aus diesem Umfeld lässt beispielsweise eine Gegenüberstellung mit dem 1830 entstandenen Gemälde von Philipp Anton Schilgen (1792–1857) «Die Entführung der Helena» erkennen (Abb. 34).⁷⁴ Der Carton-Status entsprach alleweil nicht dem beabsich-



Abb. 37 «Sapientia» von Ernst Stückelberg, Wandmalerei, um 1875. Mauerfragment in Eisenrahmung (ca. 224.5 × 120.5 × 18.5 cm).



Abb. 38 «Caritas» von Ernst Stückelberg, Wandmalerei, um 1875. Mauerfragment in Eisenrahmung (ca. 222 × 121.5 × 18.5 cm).

tigten Endzustand, und die Salon-Gestaltung erreichte entsprechend nie das Stadium der Vollendung. Eingebettet in Rahmenfelder mit Dekorationsmalereien flankierten die Cartons den Kamin, der seinerseits von einer realen Nischen-Architektur überhöht und hinterfangen war. Die unteren Horizontalkartuschen zeigten Liegefiguren: eine weibliche Gestalt mit flatternder Taube und eine männliche Gestalt mit Fortuna und Basilisk. Die vertikalen Bildstreifen gaben Trophäengehänge wieder. Die oberen Zierfelder bevölkerten Putti, einzeln, zu zweien oder im Reigen. Die unteren Quadratfelder besetzten Tierpaare. Die teils als Fragmente erhaltenen Dekorationen, die sich auch über die Schmalseiten ausdehnten, hatten Gliederungsfunktion und untermauerten den mit den Grossformaten portierten Gehalt. Die Wandpartien um die westseitige Fensterfront wiesen ebenfalls künstlerischen Dekor auf, von dem allerdings keinerlei Anschauungsmaterial bekannt ist. Ein umlaufendes Ornamentband beschloss die Wandpartie oben und vermittelte zur Zierfassung der Decke, während die Wandzone in Bodennähe vertäfelt war.

Die Schmalseiten waren gleich der Längsseite symmetrisch disponiert. In Illusions-Architekturen auftretende lebensgrosse Allegorien flankierten einerseits das von einem Zierfeld bekrönte Portal, andererseits eine von Dekorationsfeldern begleitete Figuration. Die illusionistischen Rundbogennischen waren in ihrem Erscheinungsbild auf die reale Architekturnische im Zentrum der Längsseite abgestimmt. Die lebensgrossen, durch Attribute charakterisierten Nischenfiguren repräsentieren vier Tugenden: «Prudentia» (Vor(aus)sicht) mit Flammenschale sowie «Diligentia» (Fleiss) mit Spinnrad und Fruchtsegen (links); «Sapientia» (Weisheit) mit Buch, Eule und Knabe sowie «Caritas» (Fürsorge) mit Kinderschar (rechts) (Abb. 35–39). Bei den Personifikationen wie auch dem kindlichen Assistenzpersonal handelt es sich um Porträts von Familienmitgliedern, Verwandten und Bekannten in antikisierend-italischer Gewandung. Die Wahl der Dargestellten überrascht mitunter. Prägende und idealisierte Verehrte, wie Mutter Susanna Stickelberger-Berri (1796–1882) und Schwester Susanna Schläpfer-Stickelberger (1828–1890) es für den Künstler waren, sind nicht vergegenwärtigt. Sie mögen aber mitgedacht und mitverkörpert sein in der Repräsentation von deren Tochter und Enkelin, der Nichte des Künstlers selbst, als «Diligentia»: Susa Schläpfer (1858–1932) (siehe Abb. 36).⁷⁵ Diese muss in Bezug auf Ausstrahlung und Wesensart ihrer Mutter sehr ähnlich gewesen sein. Mit dem Spinnrocken und der Ansammlung von Früchten in ihrer Gewandfalte ist sie als Verkörperung des Fleisses mit ertragreicher Ernte dargestellt. Ihr Gegenstück «Prudentia» links des Portals ist ebenfalls als junge, sehr grazile hübsche Figur wiedergegeben. Als einzige unter den Personifikationen stammte sie nicht aus dem verwandtschaftlichen Umkreis des Künstlers: Henriette Schoch-Moser (1836–1923), die unerfüllte grosse Liebe des Malers (siehe Abb. 35).⁷⁶ Die lodernde Flamme, um die Falter und Mücken kreisen,

lässt erahnen, dass die Schönheit der Dame mit der Vorsicht, für die sie steht, zu betrachten ist. Beide Damen repräsentieren den Lebensabschnitt des jungen Erwachsenendaseins. Mit Bedacht und Strebsamkeit durchlebt, führt er zu Erfüllung in den weiteren Lebensphasen. Die Personifikation der «Caritas», gegenüber der «Prudentia», steht für Nächstenliebe und Fürsorge. Traditionellerweise wird sie als mütterliche Frauengestalt mit meist drei Kindern dargestellt. Die Gattin des Künstlers und Mutter einer wachsenden Kinderschar, Marie Elisabeth Stückelberg-Brüstlein, gab das reale Modell ab. Auf dem Arm wohl das jüngste Kind Gertrud Elisabeth, zu ihren Füßen rechts Marie und links zur Seite Alfred (siehe Abb. 38).⁷⁷ Das Idealbild des reifen Lebensalters und des Aufgehens der Frau in der Mutterrolle, wie es dem Künstler vor schwiebte, findet hier seinen Ausdruck. Für die Verkörperung der «Sapientia», die als solche durch die Eule zu ihren Füßen gekennzeichnet ist, stand eine nicht näher bekannte Patin von Marie Elisabeth Stückelberg-Brüstlein Modell: Marie Lehmann (1796–1889) (siehe Abb. 37).⁷⁸ Sie war die einzige Tochter von Catharina Lehmann-Brüstlein (1770–1852), einer Cousine des 1875 verstorbenen Edouard Brüstlein-DuPasquier.⁷⁹ Ihr Ebenbild steht für den Altersabschnitt des irdischen Daseins, der mit weiser Lebenseinsicht gesegnet ist. Sie verfügte angeblich in hohem Alter noch über beste Sehkraft, was auch im Bild entsprechend festgehalten ist, indem die damals rund 80-Jährige mit blossem Auge im Buch in ihrer Linken zu lesen und den Knaben zu lehren vermag: hier das lateinische Verb «amare» zu konjugieren. Beim aufmerksamen Jungen an ihrer Seite handelt es sich um das erste Kind und den ältesten Sohn des Ehepaars Stückelberg-Brüstlein, Ernst Alfred. Die Figurenpaare auf der Süd- und Nordseite des Raumes repräsentieren demnach nördlich den Stückelberg'schen und südlich den Brüstlein'schen Familienzweig. Zu den allegorischen Figuren haben sich teils originalgrosse Cartons und Studien erhalten. Das Kunstmuseum Basel verwahrt die Pause zur «Diligentia».⁸⁰ Der Carton zur «Caritas» findet sich in der Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte in Winterthur.⁸¹ Über den Verbleib der beiden anderen Cartons, die um 1933/53 noch im Besitz der Nachkommen Stückelberg standen und wovon «Sapientia» 1924 noch auf einer Ausstellung zu sehen war, ist derzeit angeblich nichts bekannt.⁸²

Zwischen den das reife und hohe Lebensalter symbolisierenden Figuren befand sich das nicht erhaltene symbolträchtige Grossformat «Veritas». Die Bildfindung mit den beiden zu Seiten des Brunnens stehenden Frauengestalten wird gemeinhin auf einen Spruch von Demokrit (um 460–370 v. Chr.) beziehungsweise Laktanz (um 250–320) «Die Wahrheit liegt in der Tiefe (des Brunnens [verborgen])» zurückgeführt.⁸³ Mit der «Veritas»-Darstellung eröffnet sich eine philosophische Ebene der Raumgestaltung, welche auf die Eingangssituation zum Saal zurückverweist. Die «Rückseiten» der Personifikationen «Prudentia» und «Diligentia» sind ebenfalls zu berücksich-

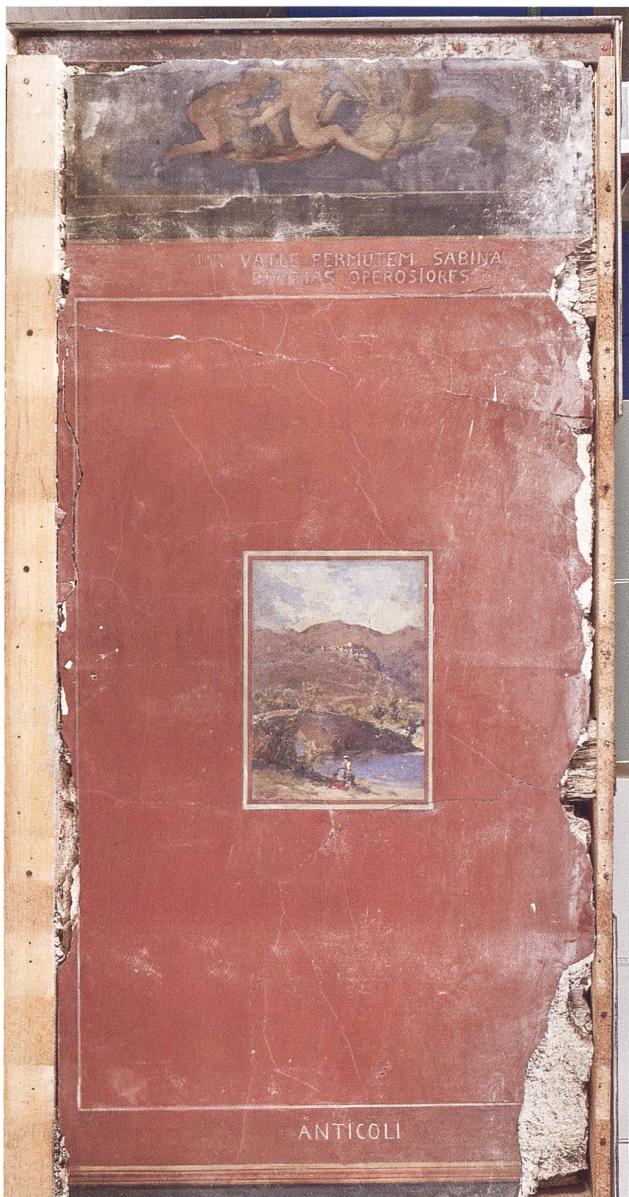


Abb. 39 «Anticoli» von Ernst Stückelberg. Rückseitiges Gegenstück zu «Prudentia» siehe Abb. 35.

tigende Bild- und Textträger. Der «Prudentia» ist die Malerei in pompejanischer Manier mit dem Titel «Anticoli» zugeordnet (Abb. 39).⁸⁴ Der «Diligentia» entspricht die pompejanisierende Malerei mit der Bezeichnung «Capri» (Abb. 40).⁸⁵ Die jeweiligen Bildüberschriften geben Sentenzen aus den Oden des Horaz (65–8 v. Chr.) wieder: «Lenesque sub noctem susurri / Composita repeatantur hora.» (Und nachts der Liebe leises Flüstern / Suche noch auf zur besprochenen Stunde) über «Capri» beziehungsweise «Cur valle permutem Sabina / Divitias operiosus?» (Was soll ich mühevollen Reichtum / Mit dem sabinischen Tal vertauschen?) über «Anticoli».⁸⁶ Das poetische Bildpaar lokalisierte die Figuren und stimmte auf die Saalatmosphäre ein.

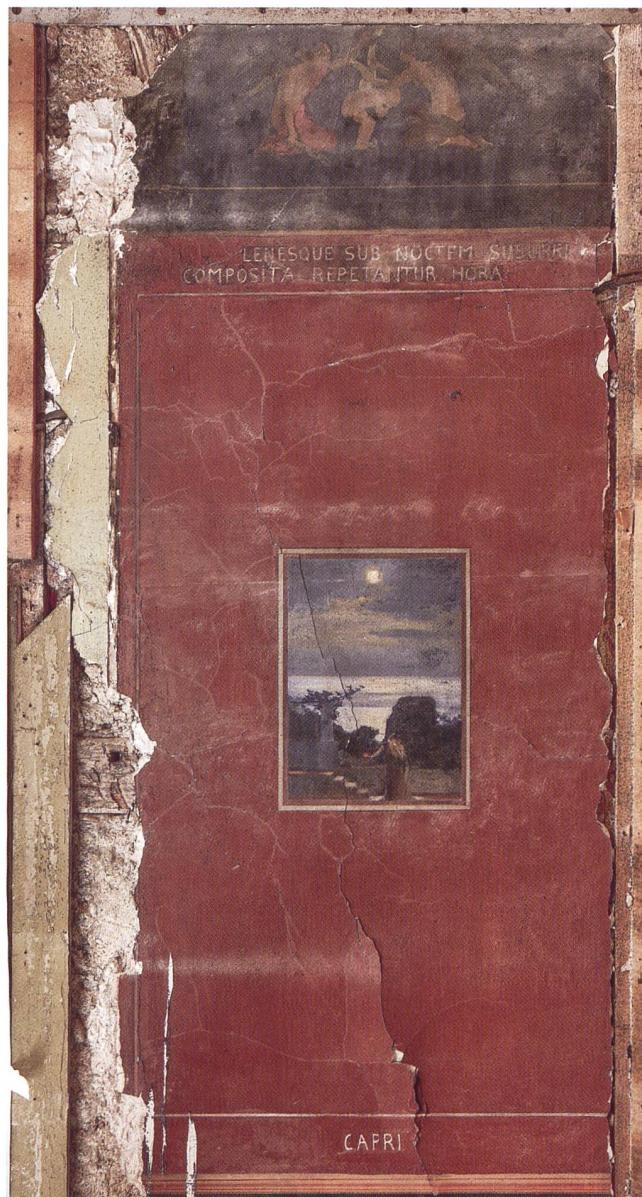


Abb. 40 «Capri» von Ernst Stückelberg. Rückseitiges Gegenstück zu «Diligentia» siehe Abb. 36.

Der *Erimanshof*-Salon mit seinem Bildpanorama ist als Manifest der persönlichen Befindlichkeit des Künstlers zu werten. Ernst Stückelberg stand damals in der Lebensmitte. Noch war er nicht von den Erfolgen seiner Wandmalereien in der Tellskapelle gekrönt. Weiterhin fristete er neben Arnold Böcklin ein Schattendasein. Mit seiner Profession war er nur mässig zufrieden, und die eingeschlagene Laufbahn führte in eine ungewisse Zukunft. Die wachsenden Anforderungen von Familie und Hauswesen beanspruchten den Künstler mehr, als ihm lieb war. Künstlertum und Familienidyll, wie mit den Cartons verheissen, entsprachen einem Wunschbild, nicht der Realität. Des Künstlers ewige Sehnsucht nach dem verherrlichten Italien, mit seiner Fülle an Kunstschatzen, den Freun-

deszirkeln und den unvergesslichen Erinnerungen an eine unerwiderte grosse Liebe waren prädominant und doch nur hintergründig vergegenwärtigt. Es war eine sehr persönliche Stimmung, die Stückelberg im Salon kultivierte und in sein Basler Dasein nicht nur einbrachte, sondern zugleich auch idealisierte und überhöhte. Das an Meisterwerken der (Neo-)Renaissance und Antike geschulte Kästnerlertum liess Gegenwärtiges und Vergangenes in der Postulierung einer ethisch-moralischen Prinzipien gehorchnenden Lebensführung, einer humanistischen Grundhaltung aufgehen. Das hehre Credo vor Augen liess die Kluft zum realen Dasein wohl umso schmerzlicher empfinden – und war bereits überlebt, ehe vollendet.

Die kunstvolle Gestaltung des *Erimanshof*-Salons scheint prädestiniert, die weit verbreitete Inspiration der Italienreisenden des 19. Jahrhunderts durch den Reichtum an Kunstschatzen der (Neo-)Renaissance und Antike anhand ausgewählter Beispiele aufzuzeigen. Das Lebensgefühl des Südens hinterliess einen gewaltigen und prägenden Eindruck sowohl auf Stückelberg wie auch auf ihm nahestehende Weggefährten, Künstler, Gelehrte und Reisefreudige im Allgemeinen. Ihre Impressionen und die damit verbundenen Anregungen verarbeiteten der Basler, seine Kollegen und andere Persönlichkeiten in ihrer Kunstproduktion, in Abhandlungen und literarischen Schilderungen. Die Abbildungssammlung von Jacob Burckhardt ist ein beredtes Zeugnis hierfür.⁸⁷ Mit ihrer immensen Fülle an Anschauungsmaterial beeindruckt sie auch im Zeitalter der Bilderflut und lässt nachempfinden, welch überwältigende Wirkung die Fülle von Kunstschatzen auf einen damaligen Italienreisenden aus der Schweiz gemacht haben muss. Darüber hinaus sind die Materialien von einmaligem Dokumentationswert, zeigen sie doch die Schauplätze, Museen, Galerien, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsentierten. Schliesslich bestätigt die Sammlung, welch eminent wichtige, jedoch wenig beachtete Bedeutung der damals aufkommenden Fotografie per se und im vermittelnden Transfer bei sämtlichen künstlerischen Prozessen zukam.

Das dem Salon zugrundeliegende Raumdispositiv – symmetrische Wandgliederung mittels (Schein-)Pilastern, Dekorationseinheiten, Ornamentfriesen und grossformatigen Bildkompositionen einschliesslich der in illusionistische Rundbogennischen eingebetteten hauptsächlichen Allegorien im Wechselspiel mit der realen Architektur – rezipierte einen Topos der italienischen Renaissance-Architektur respektive lehnte sich an muster gültige (Basler) Beispiele der Neo-Renaissance an. An Dekorationsfeldern und Ornamentfriesen war ablesbar, dass darin die wiederum neu entdeckte Antike – namentlich die gepriesene und hochmodische pompejanische Wandmalerei – mit inbegriffen war. Die Faszination, welche die italienischen Bildwelten allgemein auf die Zeitgenossen und besonders auf das engere Umfeld auch Stückelbergs ausübten, dokumentieren die exquisiten Studien von Melchior Berri, Skizzen von Marie Elisabeth Stückel-



Abb. 41 Pompeji-Studie von Melchior Berri (1801–1854), Aquarell, 1827.

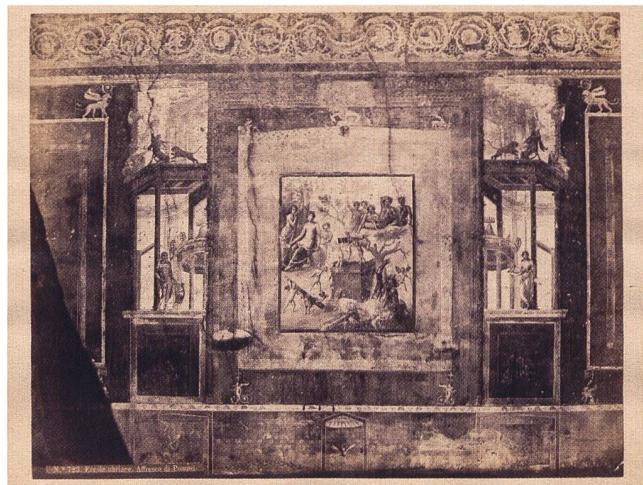


Abb. 42 Pompeji-Impression aus Mappe Jacob Burckhardt (1818–1897), Fotografie auf Karton, 2.H.19.Jh.



Abb. 43 Pompeji-Impression aus Mappe Jacob Burckhardt (1818–1897), Fotografie auf Karton, 2.H.19.Jh.

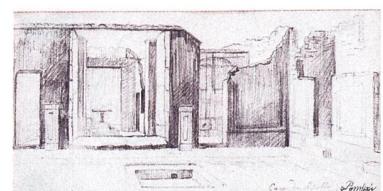


Abb. 44 Pompeji-Skizze von Marie Elisabeth Stückelberg-Brüstlein (1842–1927), Zeichnung, 1867.

berg-Brüstlein und der Fundus der Burckhardt'schen Mappen (Abb. 41–44).⁸⁸ Die Studien Melchior Berris, die durch frische Farbigkeit und Delikatesse bestechen, entstanden während dessen Italienaufenthalt zwischen 1824 und 1825. Um 1875 befanden sich seine Skizzen im Be-



Abb. 45 Madonna mit Jesus- und Johannesknabe von Tommaso Lombardo (v. 1520–n. 1579) aus Mappe Jacob Burckhardt (1818–1897), Fotografie auf Karton, 2.H.19.Jh.

sitz der Familie Berri-Lendorff⁸⁹ und waren Stückelberg selbstverständlich bekannt. Für die Nischen-Figuren im *Erimanshof*-Salon waren Madonnen- und Heiligendarstellungen der Renaissance leitend, was zugleich das allgemeine Phänomen der adaptiv vollzogenen Profanierung genuin sakraler Bildthemen und -motive dokumentiert. Für die Anlage der allegorischen Figurengruppen wie auch der Einzelgestalten in der Rundbogenarchitektur boten beispielsweise Werke von Tommaso Lombardo (v. 1520 – n. 1579), Giacomo Palma Vecchio (um 1480–1528) bis Raffaello Sanzio (1483–1520) oder Paolo Veronese (1528–1588) Anregung. Impulse gaben sie auch Schöpfungen von Freunden und Mentoren Stückelbergs. Die Aufnahme aus der Burckhardt-Mappe mag die Vorbildlichkeit einer Figuration in der Architekturnische wie der Tommaso Lombardos in der Kirche San Sebastiano in Venedig aus der Mitte des 16. Jahrhunderts für die Stückelberg'sche «Caritas» aufzeigen (Abb. 45).⁹⁰ Die ausdauernde Beschäftigung mit Werken dieser Meister fand Im Œuvre Burgers unter anderem in seinen exquisiten Druckgrafiken aus den 1870er bis 1890er Jahren «Santa Barbara» nach Giacomo Palma Vecchio, nach Raffaello Sanzio «Madonna della Sedia» und «Santa Cecilia» Ausdruck (Abb. 46–47).⁹¹ Das 1518 geschaffene Original zu letztergenannter Druckgrafik versetzte selbst den Architekten Berri so sehr in Staunen, dass er es bei Aufzeichnung



Abb. 46 «Santa Barbara» nach Giacomo Palma Vecchio (um 1480–1528) von Johann Burger (1829–1912), Kupferstich, 1887–1889.

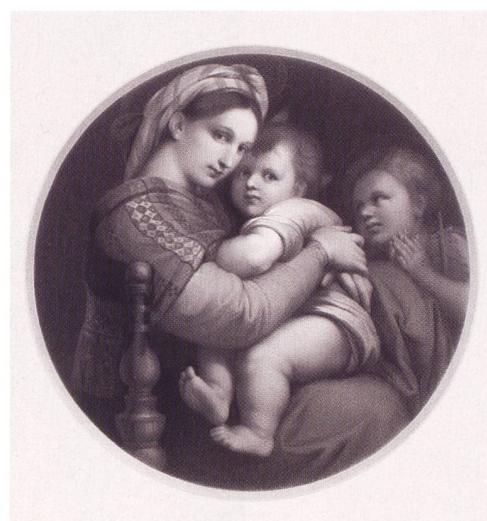


Abb. 47 «Madonna della Sedia» nach Raffaello Sanzio (1483–1520) von Johann Burger (1829–1912), Kupferstich, 1876–1881.

Abb. 48 *Sacra Conversazione*
nach «Pala Bonaldo» von Paolo
Veronese (1528–1588) von
Rudolf Koller (1828–1905),
Gemälde, 1861.

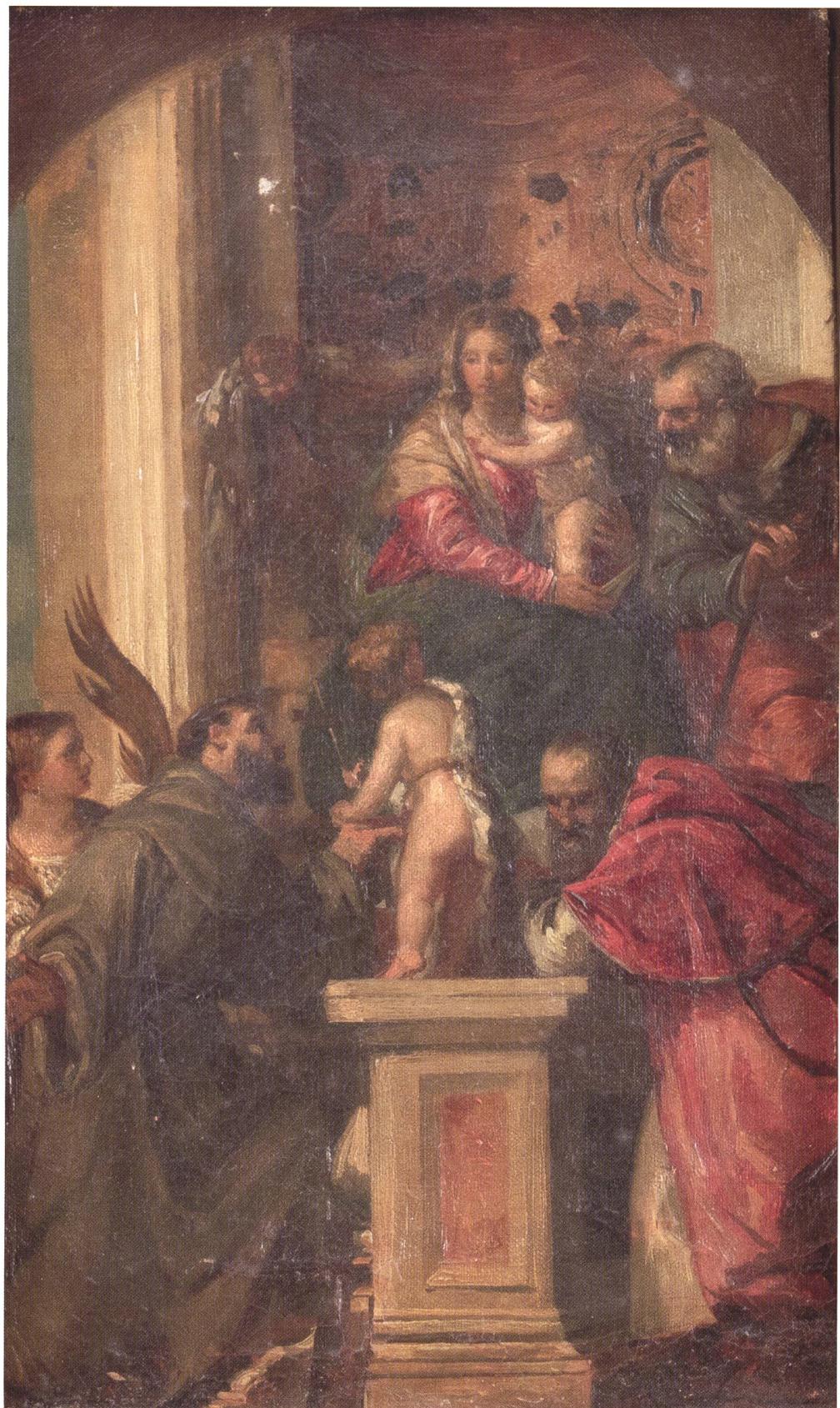




Abb. 49 Studie nach Skulptur des Bildhauers Heinrich Max Imhof (1795–1869) «Ruth, die Ährenleserin» 1847 von Ernst Stückelberg, Zeichnung, um 1855 bis 1865.

seines Besuches in Bologna 1824 zuallererst erwähnte: «Hier sah ich zum ersten Mal eines der grossen berühmtesten Bilder Raphaels, die Heilige Cäcilia darstellend, das mich [...] begeisterte.»⁹² Welche Bewunderung Koller der «Pala di San Zaccaria» von Veronese entgegenbrachte, beweist seine Sacra Conversazione nach diesem zwischen 1562 und 1564 entstandenen Meisterwerk (Abb. 48).⁹³ Kollers Gemälde macht eine einzigartige Rarität in seinem Œuvre aus. Das vom Zürcher Künstler gerühmte Kolorit des Veronese-Werkes bestimmte – nebst stilistisch-kompositorischen Anleihen wie Rückenfigur des Knaben und markant-lichtvolles Podest – auch die Figurenkompositionen des Basler Salons.⁹⁴ Anregung boten der Stückelberg'schen Bildfindung im *Erimanshof*-Salon nicht allein Meisterwerke der Renaissance, sondern auch Antiken in klassizistischer Adaption. Sehr schön zeigt sich dies

bei seiner Auseinandersetzung und in der Gegenüberstellung mit Plastiken des Bildhauers Heinrich Max Imhof (1795–1869). Imhof, um 1825 nach Italien gekommen und mit Berri eng befreundet, liess sich dauerhaft in Rom nieder.⁹⁵ 1862 hielt sich Stückelberg in Rom im Wohnhaus von Imhof auf, was den persönlich-künstlerischen Austausch beförderte.⁹⁶ Eine Serie von Zeichnungen Stückelbergs nach Plastiken von Heinrich Max Imhof und seine Wiedergabe nach der 1847 geschaffenen Plastik «Ruth, die Ährenleserin», welche unverkennbar das Modell für die Allegorie «Diligentia» abgab, dokumentiert diesen Umstand vorzüglich (Abb. 49).⁹⁷ Italien mit seinen Schätzen und Meisterwerken aus den epochalen Hochkulturen Antike und Renaissance wie gleichermassen deren Rezeption in neo-klassizistischer Ausprägung fand so eine eigenwillige Vergegenwärtigung im *Erimanshof*-Salon.

Die Basler Raumgestaltung stand als zeittypisches Produkt inmitten des künstlerischen Geschehens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Rudolf Koller sinnierte nach persönlichem Erleben des italienischen Kunstreichtums Ende 1869: «Es ist wirklich eine sehr eigenartige Erscheinung, wie man in der Erinnerung an Italien [...] immerwährend darin lebt, wie dies von keinem andern Land auch nur annähernd gedacht werden kann. Dazu helfen natürlich die unzähligen Anknüpfungspunkte, die teils in Photographien nach all den Kunstprodukten in Architektur, Skulptur, Malerei, wie auch der Natur selbst, jetzt so täglich vor Augen stehen.»⁹⁸ Aus Bedürfnis und Wunsch, das Italienerlebnis nicht nur zu bewahren, sondern in heimatlichen Gefilden auch nach- oder wiedererlebbar zu machen, gingen ebenso die Stiche Burgers wie der *Erimanshof*-Salon und früher bereits umfassendere Basler Bauwerke samt Gestaltungsprogrammen hervor.

Stückelberg – Epigone von Berri und Böcklin

Die Ausgestaltung des *Erimanshofs*-Salons knüpfte an prominente Werke von Vorläufern in Basel und andernorts an. Bereits vor der Jahrhundertmitte hatte Melchior Berri für Ludwig August Sarasin-Merian (1804–1831) eine Villa im Stile der Neo-Renaissance mit pompejanischem Wandschmuck geschaffen. 1868 hatte Arnold Böcklin mit den Fresken im Gartensaalbau des Sitzes von Carl Sarasin-Sauvain (1815–1886) ein raummalerisches Juwel mit Vorbildwirkung gestaltet.

Der Auftraggeber Ludwig August Sarasin-Merian hatte Berri ermöglicht, aus seinem genialen Fundus zu schöpfen und von 1829 bis 1832 nahe Basel ein erstes einzigartiges Gesamtkunstwerk erstehen zu lassen. Die Freundschaft der unlängst aus dem Ausland zurückgekehrten noch nicht 30-Jährigen ging auf eine gemeinsam in Paris verlebte Studienzeit zurück.⁹⁹ Die ehemalige Villa Sarasin-Merian, heute Musikschule Gymnasium Münchenstein BL, gilt seit Adolf Reinle als «eines der reinsten Beispiele der frühen Neurenaissance in der Schweiz»



Abb. 50 Ansicht Villa Ehinger (heute Musikschule Gymnasium Münchenstein BL), Fotografie, 2013.

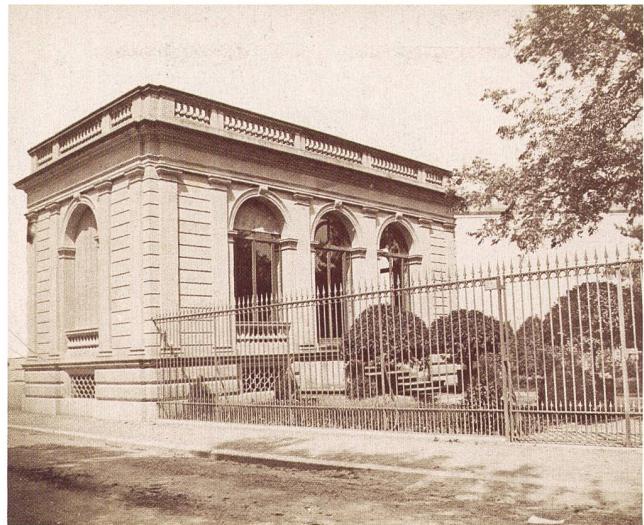


Abb. 52 Gartensaalbau Basel von Johann Jacob Stehlin-Burckhardt (1826–1894), Fotografie, wohl 4.V.19.Jh.

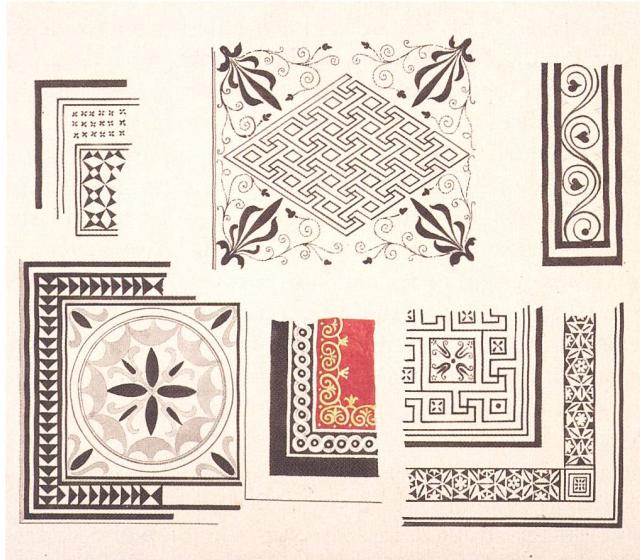


Abb. 51 Ornament-Studie von Melchior Berri (1801–1854), Aquarell, 1827.

(Abb. 50).¹⁰⁰ Für diese Einschätzung zeichnet(e) nicht nur die Architektur, sondern sehr wesentlich auch die leider nicht mehr erhaltene Innenausstattung, Wandmalereien inbegriffen, in pompejanischem Stil mitverantwortlich. Einen kleinen Widerschein eines derartigen pompejanischen Ausstattungsprogramms vermögen überlieferte Wandfeld- und Ornamentstudien aus Berris Italienzeit zu geben, welche beim Münchensteiner Gesamtkunstwerk ebenso wie bei anderen seiner Bauten einflossen und sich vereinzelt ähnlich auch im *Erimanshof* fanden (Abb. 51).¹⁰¹ Die Münchensteiner Villa ist als Vorbote und im Lichte einer Vielzahl hochrangiger Projekte, wie sie beispielsweise mit Gottfried Sempers (1803–1879) Antikensälen

im Dresdner Japanischen Palais (1835), Friedrich von Gärtners (1791–1847) Pompejanum (von 1840 bis 1848) in Aschaffenburg, Sempers aussergewöhnlichem Zürcher Waschschiff (von 1861 bis 1863) realisiert wurden, zu sehen und steht generell für die ungeheure Attraktivität des Themas im 19. Jahrhundert.¹⁰²

Weithin Beachtung hatte Arnold Böcklins 1868 unternommene künstlerische Gestaltung des Gartensaals in der Basler Villa Sarasin-Sauvain gefunden. Koller, der mit Böcklin seit der gemeinsamen Ausbildungszeit in Düsseldorf in sehr engem Freundschaftsverhältnis stand, schrieb Ende 1869 hierzu: «Von Böcklin sah ich zwei Fresken, italienische Landschaften, in einem Gartenpavillon von ausgezeichneter Schönheit.»¹⁰³ Der Auftraggeber, ein sozial denkender und handelnder Industriemagnat, war dem Kunstgenuss zugetan, interessierte sich besonders für Architektur und Bildende Kunst, war fasziniert von Italien und der Renaissance.¹⁰⁴ Früh trat er als Gönner und Förderer Böcklins auf. Der heute abgegangene Gartensaalbau war denn auch Ausdruck einer harmonischen Symbiose und Übereinstimmung zwischen Anliegen von Auftraggeber, Architekt und Künstler. Die von Johann Jacob Stehlin-Burckhardt (1826–1894) entworfene Architektur reflektierte den Baustil der italienischen Renaissance (Abb. 52).¹⁰⁵ Die Architektur fasste Sarasin-Sauvain als harmonische Spiegelung der Landschaft auf, welche entsprechend die erzählerischen Formate der noch erhaltenen Böcklin'schen Raummalerei dominiert. Die biblischen Szenen «Ruhe auf der Flucht nach Ägypten» und «Gang nach Emmaus» sind zugleich Ausdruck der tiefen Frömmigkeit Sarasin-Sauvains. Die Querformate flankierten die Monumentalfigur von «König David» in der als Bogennische angelegten Scheinarchitektur (Abb. 53).¹⁰⁶ Im Anschluss an diese beeindruckende Wandmalerei hatte Arnold Böcklin von 1868 bis 1869 den Aufgang im Inne-



Abb. 53 Innenansicht Gartensaal Sarasin-Sauvain Basel mit Wandgemälden 1868/69 von Arnold Böcklin (1827–1901), Fotomontage, 2022.

ren des von Melchior Berri errichteten Basler Museumsgebäudes mit Fresken bedacht (siehe Abb. 25).

Diese prominenten Beispiele vor Augen, erkör Stückelberg den Salon im *Erimanshof* zum Ersatzforum seiner künstlerischen Ambitionen. Im Gegensatz zu den angeführten vorbildlichen Basler Raumgestaltungen wirkte der Salon eklektisch, entbehrte der Einheit und Stringenz, Harmonie und Homogenität. Die Raumschalengliederung orientierte sich an Innenarchitekturen der Neo-Renaissance; die Rundbogennischen zitierten Vorbilder der (Neo-)Renaissance; das Bildpaar zu Seiten des Portals reflektierte pompejanische Vignetten-Malereien; die Dekorationsfelder im Salon gaben zeitlose Putti- und Tierdarstellungen neben barockisierenden Trophäengehängen und romantisierenden Liegenden wieder. Die Cartons wurden nie als Wandmalereien realisiert und bewegten sich nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch und künstlerisch auf unterschiedlichen Ebenen. Die Qualität der Malereien erscheint, auch bei der gegebenen eingeschränkten Beurteilbarkeit, alles andere als homogen. Die Allegorien in den Rundbogenarchitekturen – unter diesen «Prudentia» und «Diligentia» – sind als qualitätsvollste Werke des Bildpanoramas hervorzuheben, während die Dekorationen durch Pentimenti und Übermalungen verunklärt sind. Stückelbergs Salon-Gestaltung war überlebt ehe vollendet. Mit Aussicht auf Erlangung der ersehnten Monumentalwandmalerei-Aufträge im öffentlichen Raum ging jegliches Interesse an Italien, Antike und (Neo-)Renaissance verloren, und historisch-vaterländische Stoffe traten nun ins Zentrum des Künstlerdaseins.

Am Zenit – Gesellenstück Kunsthalle Basel und Meisterstück Tellskapelle Sisikon Uri

Während der Ausmalung des *Erimanshof*-Salons gewann das Dekorationsprojekt der Basler Kunsthalle an Kontur, und mit Lancierung eines Wettbewerbs zur Freskierung der Tellskapelle am Urnersee ergab sich die Chance, sich durch Mitwirkung an einem prestigeträchtigen Nationaldenkmal zu profilieren.

Kunsthalle Basel – Fresko «Das Erwachen der Kunst (in der Renaissance)»¹⁰⁷ (Abb. 54)

Nachdem das Dekorationsprogramm der Kunsthalle im Basler Kunstverein seit 1874 ausgiebig verhandelt worden war, wurde in einer Sondersitzung am 18. April 1876 der Schmuck «des Treppenhauses mit einem Frescogemälde» behandelt. Am 5. September 1876 beförderte ein Legat über 3000 Franken das Unternehmen, indem beschlossen wurde, es «[...] für ein von Stückelberg anzufertigendes Wandgemälde im Treppenhaus zu verwenden [...]», mit der Bemerkung: «Die Skizze hiezu ist bereits im Besitze des Präsidenten [ImHof(-Forcart)-Rüsch] und soll von unserem besonderen Ausschmückungscomité endgültig beurteilt werden.» Am 16. Oktober 1876 lag von Stückelberg «[...] eine Skizze für das Hauptbild, welches im Treppenhaus ausgeführt werden soll, vor, die Renaissance der Kunst vorstellend [...].» Es wurde beschlossen, «[...] das Hauptbild ausführen zu lassen». ImHof(-Forcart)-Rüsch erklärte sich bereit, «[...] mit dem Maler bzgl. der Art und Weise der Ausführung sich ins Einvernehmen zu setzen [...].»¹⁰⁸ Zu Jahresende 1876 war Ernst Stückelberg also,

massgeblich durch den Präsidenten des Basler Kunstvereins protegiert und portiert, «[...] ein Hauptgemälde im Treppenhaus, *Das Erwachen der Kunst der Renaissance* [sic] [...]» zur Ausführung übertragen worden.¹⁰⁹ Die Gunst, die ImHof(-Forcart)-Rüsch dem Künstler mehrfach erwiesen hatte und weiterhin erweisen sollte, rührte nicht zuletzt von seiner Hochachtung und Wertschätzung den Vorfahren Stückelbergs gegenüber sowie von seiner zutiefst christlich geprägten Gesinnung.¹¹⁰ Allein die stattliche Anzahl Porträts, die Stückelberg im Auftrag von ImHof(-Forcart)-Rüsch von sämtlichen Familienmitgliedern geschaffen hatte, dokumentiert, dass sich dieser, mehr als andere Künstler, des Wohlwollens des Rats- und Handelsherrn erfreuen durfte.

Der Ausführung des Auftragswerks fühlte sich Stückelberg offensichtlich doch noch nicht gewachsen, begab er sich doch zu erneuter Schulung zu Barzaghi-Cattaneo nach Mailand und anschliessend auf Studienreise durch Oberitalien. Der Basler trat diese Weiterbildungsreise allerdings auch in Erwartung der Auftragserteilung für die prestigeträchtige Aufgabe in der Tellskapelle an. Noch vor seinem Abstecher nach Italien hatte er seine Wettbewerbseingabe zum Freskenschmuck der Tellskapelle an den Schweizerischen Kunstverein eingereicht.

Tellskapelle Sisikon – Freskenzyklus «Der Rütlischwur», «Tells Apfelschuss», «Tells Sprung», «Gesslers Tod»¹¹¹ (Abb. 55–56) Als eine der einflussreichsten Persönlichkeiten des damaligen nicht nur Basler, sondern ebenso Schweizer Kunstbetriebs war ImHof(-Forcart)-Rüsch auch beim Tellskapelle-Projekt prominent involviert.¹¹² Er pflegte ausgezeichnete Beziehungen zur Zürcher (Künstler-)Gesellschaft und engagierte sich stets mit Begeisterung und Elan im Schweizerischen Kunstverein, dessen Leitung ihm 1873 bis 1875 oblag. Eines seiner Hauptanliegen bestand in der fördernden Beteiligung des Verbands an national bedeutsamen Projekten, wie auch bereits in den 1860er Jahren von Adolf Salomon Pestalozzi-Schluthess (1816–1872) und Julius Stadler vertreten.¹¹³ In diesem Sinne fand auch das Projekt in Uri im Frühjahr 1876 erstmals in einem Protokoll des Schweizerischen Kunstvereins Erwähnung: «Es sei Pflicht des schweiz. Kunstvereins, die nationale Kunst nach Kräften zu fördern [...]. Das Centralcomité habe deshalb die Idee der künstlerischen Umgestaltung der Tellskapelle [...] wieder aufgenommen und sich mit der Urner Regierung in's Einvernehmen gesetzt.»¹¹⁴ Auf Empfehlung von Johann Rudolf Rahn-Meyer von Knonau (1841–1912), der sich als Forscher, Gutachter und Publizist mit dem Bauwerk befasst hatte, war die Urner Regierung



Abb. 54 Innenansicht
Kunsthalle Basel mit Fresko
«Wiedererwachen der Kunst
(in der Renaissance)» 1877 von
Ernst Stückelberg, Fotografie,
2016.

bereits 1874 an den Kunstverein mit der Bitte um Unterstützung betreffend der Restaurierung der Tellskapelle gelangt.¹¹⁵ Gemäss Genehmigung des am 10. Juni 1876 vorgelegten Antrags sollte die künftige Kapelle wiederum mit Wandmalereien geschmückt werden, wozu beschlossen wurde: «Auf dem Wege geeigneter Ausschreibung [eine] Concurrenz betreffend Skizzen zu historischen Frescogemälden zu veranstalten [...].»¹¹⁶ Im Oktober 1876 kam das Projekt zur Ausschreibung, woraufhin 16 Vorschläge eingingen. Am 28. Mai 1877 trat die im Herbst 1876 formierte siebenköpfige Jury unter Vorsitz von ImHof(-Forcart)-Rüschi zusammen. Der Eingabe unter der Devise «Wenig im Entwurf, Alles in der Ausführung» wurde der Vorrang eingeräumt aufgrund «[...] der Erwagung, dass diese Bilder von sämtlichen a 11 e i n die Fähigkeit des Meisters zur Ausführung eines monumentalen Werkes verbürgen [...]», allerdings mit dem Nachsatz, «[...] dass dieser Entscheid keineswegs unter der Voraussetzung erfolgte, es seien diese vorliegenden Entwürfe zur unmittelbaren Ausführung geeignet».«¹¹⁷ Die Bilanz der Jury fiel einigermassen ernüchternd aus, und so dürfte sich für den Ausgang des Wettbewerbs jedenfalls nicht nachteilig erwiesen haben, dass der Basler zu den meisten Juroren gute bis freundschaftliche Beziehungen unterhielt.¹¹⁸ In der Generalversammlung vom 17. Juni 1877 des Schweizerischen Kunstvereins wurde der Sieger, welchem die Ausführung der

Fresken in der Tellskapelle übertragen wurde – Ernst Stückelberg – offiziell bekannt gegeben und gefeiert.¹¹⁹

Die hocherfreulichen Ereignisse teilte der Künstler Mitte Jahr 1877 euphorisch seinem Künstlerfreund Burger mit: «Ich bin wieder im alten Basel und nach Jahren nun einmal mit einer künstlerischen Aufgabe beschäftigt. Ich male gegenwärtig im Vestibule der hies. Kunsthalle mein erstes Fresco ‹Wiederwachen der Kunst›. Ein schönes Weib alla Ariadne erwacht vom Hauch des Genius auf parnassischer Höhe. Aus einer Ruinenstadt im Morgen grauen kommen Putti angeschwirrt z.Th. beladen mit Schätzen. Im Hintergrund eine Künstlerprocession. Ich bearbeite tägl. ein zieml. Stück von Quadratfussen, so dass das Bild in 3 Wochen vielleicht fertig ist. Ich habe Mittwoch angefangen und sehne mich auf die ersten 14 Tage danach Urtheil mögl. ist. Ist es nicht kühn seinen ‹Lehrplatz› im Fresco an solcher Stelle preis zu geben? Doch es ist der Lehrplatz für die 4 Fresken in der Tellskapelle; da hab ich endlich einmal Gelegenheit, mich in monumentalier Malerei auszubilden.»¹²⁰ Im Oktober 1877 war Stückelbergs allererstes Fresko vollendet und für das Publikum zu besichtigen. ImHof(-Forcart)-Rüschi konnte die Ereignisse stolz und erleichtert Revue passieren lassen: «Uns Basler darf dieser Beschluss [betreffend Tellskapelle-Fresken] umso mehr freuen, als unserem Mitbürger die ehrenvolle Auszeichnung zu Theil wurde und [...] der-



Abb. 55 und 56 Wettbewerbeingaben «Der Rütlischwur» (rechts) und «Gesslers Tod» (links) zum Freskenschmuck Tellskapelle in Sisikon von Ernst Stückelberg, Gemälde, 1877.

selbe uns durch das in der Kunsthalle vollendete Fresko-bild ‹Das Erwachen der Kunst› die zuversichtliche Überzeugung verschafft hat, dass die ausgesprochenen Erwartungen im Grossen und Ganzen erfüllt werden.»¹²¹

Der Tellskapelle-Neubau, nach Plänen von Ludwig Isidor Sutter (1830–1880) respektive Ernst Georg Jung (1841–1912) ausgeführt, war 1880 vollendet. Die Ausstattung des Neubaus mit Fresken erstreckte sich von 1880 bis 1882. Stückelberg konnte sich bei der Ausführung des Bildzyklus massgeblich auf die Unterstützung von Franz Hermesdorff (1854–1904) verlassen und kurzzeitig auch Ernst Breitenstein (1857–1929) beziehen. Der Freskenschmuck bestand aus je einem Grossformat an schmalseitiger Nord- und Südseite; die westliche Längsseite nahm zwei Grosskompositionen auf. Die Stückelberg'schen Fresken folgten erzählerisch dem 1804 erstveröffentlichten Schauspiel «Wilhelm Tell» von Friedrich Schiller (1759–1805). «Der Rütlischwur», als zweites Fresko vollendet, kam auf die südliche Schmalseite zu stehen. Das zuerst gefertigte Werk «Tells Apfelschuss» nahm die gegenüberliegende nördliche Wand ein. Die zuletzt geschaffenen «Tells Sprung» und «Gesslers Tod» besetzten

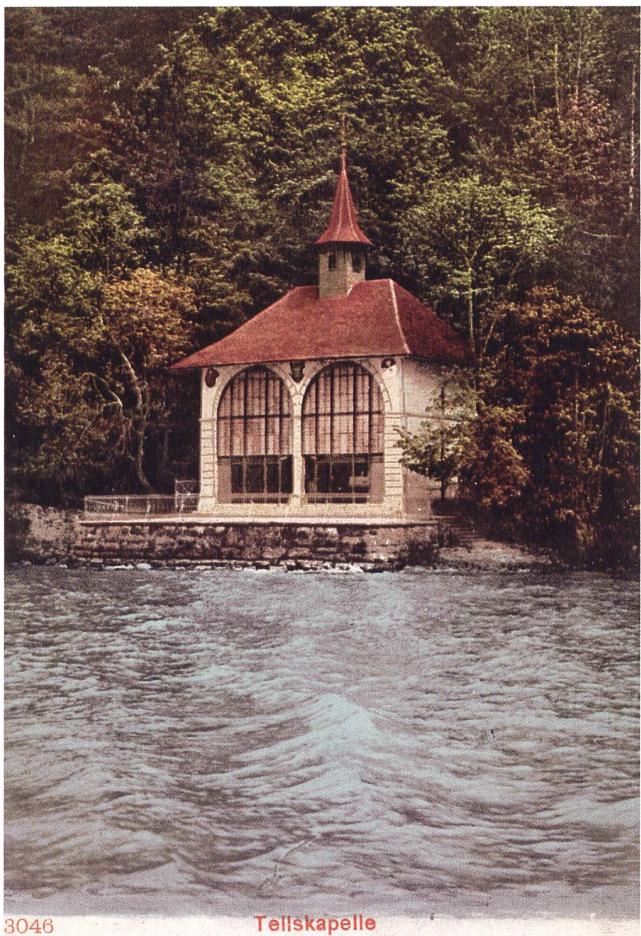


Abb. 57 Ansicht Tellskapelle in Sisikon am Urnersee, Postkarte, um 1900.

die nördliche und südliche Partie der Rückmauer. Das Himmelszelt und die Bildrahmungen malte im Winter 1881/82 Franz Hermesdorff. Die Vollendung der Wandmalerei verkündete am 22. Juli 1882 das Turmglöckchen auf der Kapelle. Die Kompositionen folgten traditionellen Mustern, verwerteten unter anderem Vorlagen von Georg Ludwig Vogel (1788–1879), Martin Disteli (1802–1844), Jean Lugardon (1801–1884) über Moritz von Schwind (1804–1871) und hauptsächlich Alfred Rethel (1816–1859) bis Anton Bütler (1819–1874). Die Fresken wurden insgesamt als «[...] Werk von kulturhistorischer Bedeutung und volkstümlichem Gehalt, getragen von hohen Idealen wie auch vom Realismus [...]» gewürdigt und «[...] als Zeugnisse des eidgenössischen Patriotismus [...] und als bedeutende Denkmäler der schweizerischen Geschichtsmalerei [...]» gelobt.¹²² Die Eröffnungsfeier am 24. Juni 1883 wurde mit opulent-zeittypischem Pathos zelebriert. Zur allgemein anhaltenden Attraktivität und Popularität der Tellskapelle trug wesentlich die ab 1865 sukzessiv verbesserte Erschliessung zu Land und zu Wasser bei. Eine besondere Aura verliehen der Kapelle allein schon die vortreffliche Lage am See, der freie Blick in die Landschaft und insbesondere zum Rütli (Abb. 57).¹²³ Mit dem mythisch-symbolischen Rütli, von der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft 1859/60 «zum Eigentum der Nation und zum Denkmal des Ursprungs der Freiheit» erworben, hatte das Anliegen der Schaffung eines National- und Natur-Denkmales erste Ausprägung erfahren.¹²⁴ Die Bedeutungssteigerung des Grundgedankens – sich in Winkelried-Denkmal, Tellskapelle(n), Tell-Denkmal und anderen mehr manifestierend – mündete schliesslich in der heute aktiv gepflegten und tourismusorientiert verwertenen «Innerschweizer Natur- und Denkmal-Kultur».

Die persönlichen Ehrbezeugungen, die dem Künstler nach Vollendung seines Hauptwerks zuteilwurden, fanden mit der Verleihung akademischer Weihe im August 1883 ihren krönenden Abschluss, vermittelt durch den massgeblich in der Tellskapelle-Angelegenheit engagierten Rahn-Meyer von Knonau. Dieser zollte dem Künstler mit der Geste seinen Respekt. Stückelberg wiederum hatte 1877 das Porträt des Gelehrten geschaffen, und obgleich ein Auftragswerk, war es ebenso ein Zeichen seiner Wertschätzung. Gleich höherer Fügung erscheint, dass das Stückelberg'sche Porträt des Kunsthistorikers als Pendant zum Gemälde seiner Gattin Caroline (1846–1909) Rahn-Meyer von Knonau gedacht war.¹²⁵ Das Damenbildnis hatte Barzaghi-Cattaneo 1874 während seines Zürcher Aufenthalts und Stückelbergs ersten Freskoversuchen in Horgen gemalt (Abb. 58–59).¹²⁶ Rahn-Meyer von Knonau war sowohl für Vater als auch für Sohn Stückelberg eine bedeutsame Persönlichkeit, welche für die generationenübergreifende Vernetzung mit Ausstrahlung in den kulturhistorisch-denkmalpflegerischen Bereich steht. Die Bekanntheit des Künstlers mit dem Gelehrten ging auf die Zürcher Zeit um 1860 zurück. Rahn-Meyer von Knonau, damals am Anfang einer glänzenden Laufbahn ste-

hend, hatte sich einen ausgezeichneten Ruf im Bereich der Schweizer Kunsthistorie und Denkmalpflege erworben, wirkte zunächst als Privatdozent und seit 1877 als Ordinarius an der Universität Zürich. In dieser Funktion machte er «in Anerkennung seiner hervorragenden Verdienste um die Hebung vaterländischer Kunst» die Verleihung des Ehrendoktortitels an Ernst Stückelberg beliebt.¹²⁷ An eben dieser Hochschule doktorierte und habilitierte sich der Künstler-Sohn Ernst Alfred von 1890 bis 1897. Seine Dissertation widmete er dem väterlichen Gelehrten, mit dem er auch zahlreiche Forschungstouren unternahm. Gleich Rahn-Meyer von Knonau illustrierte er seine Publikationen mit eigenen Zeichnungen. Von 1894 bis 1896 war Ernst Alfred Stückelberg selbst Mitglied des Lehrkörpers an der Universität Zürich, ehe er 1905 der Berufung an die Universität Basel folgte und schliesslich ab 1919 als erster Denkmalpfleger in Basel wirkte.

Prunkstück «Gastmahl auf Manegg» im Stadtpalais Römer Zürich

In der Hochstimmung, in welche die Ehrungen rund um die Tellskapelle den Künstler versetzt hatten, schuf Ernst Stückelberg 1883 – erneut mit tatkräftiger Unterstützung von Franz Hermesdorff – sein letztes Fresko, das Prunk-

stück «Gastmahl auf Manegg». Mit Auftraggeber Melchior Römer-Pestalozzi (1831–1895), Architekt Caspar Conrad Ulrich (1846–1899) und Stückelberg ergab sich bei der Saalgestaltung im Stadtpalais Römer an der Bahnhofstrasse in Zürich eine vergleichbar glückliche Konstellation, wie sie bei vorgängig erwähnten Raumgestaltungen von Berri und Böcklin in Basel bestanden hatte – eine Konstellation auch, welche den Zürcher Kulturkosmos, in dem sich der Künstler Stückelberg gerne bewegte, abermals trefflich beleuchtet.

Die Freundschaft zwischen Ernst Stückelberg und Melchior Römer-Pestalozzi ging auf die Zürcher Zeit des Künstlers um 1860 zurück und währte lebenslang.¹²⁸ Römer-Pestalozzi¹²⁹ (Abb. 60) zeichnete sich durch eine liberale, christlich-humanitäre Gesinnung aus, von der auch das «Strassburger Denkmal» in Basel beredtes Zeugnis ablegt.¹³⁰ Auch wenn er die Enthüllung des Basler Denkmals nicht mehr selber miterleben konnte, so kam ihm doch bei der Genese und Inauguration des Zürcher «Zwingli-Denkmales» von Heinrich Natter (1844–1892) im August 1885 eine prominente Rolle zu.¹³¹ Als Mitglied der respektiven Denkmal-Kommission hatte er, genauso wie Stückelberg als einer der Juroren, den jahrelangen Prozess für ein Gelingen des Projekts engagiert gefördert.

Das noch eher, im Jahre 1883 vollendete private Kunstprojekt von Melchior Römer-Pestalozzi bekundete die

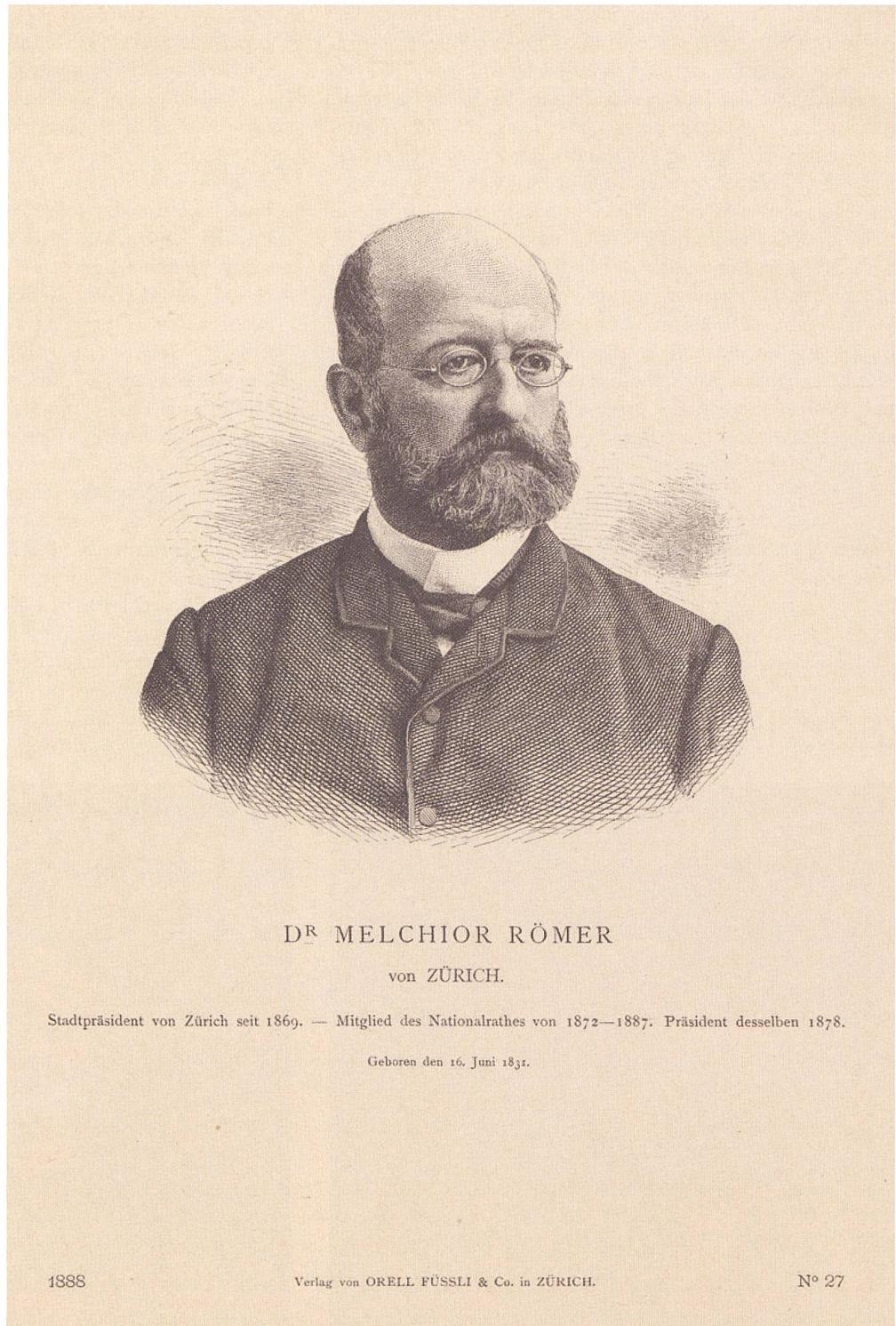


Abb. 58 Porträt Johann Rudolf Rahn-Meyer von Knonau (1841–1912) von Ernst Stückelberg, Gemälde, 1877.



Abb. 59 Porträt Caroline Rahn-Meyer-von Knonau (1846–1909) von Antonio Barzaghi-Cattaneo (1834–1922), Gemälde, 1874.

Abb. 60 Porträt Melchior Römer-Pestalozzi (1831–1895), Strichcliqué, 1888.



feste Verwurzelung der Persönlichkeit in Zürich, die Aufgeschlossenheit für die zeitgenössische Kunst und den ausgeprägten Sinn für die thematisch abgestimmte, architektonisch-ästhetische Wirkung von Kunstwerk, Mobilien und Raum. Die Wertschätzung seines engen Freundes Gottfried Keller (1819–1890) und des Künstlers Ernst Stückelberg brachte das Kunstwerk ebenso zum Ausdruck

wie die tiefste Verehrung des Hausherrn für seine Gattin. Seit etwa 1880 beabsichtigte Römer-Pestalozzi, den Speisesaal seines noch im Bau befindlichen (!) neuen Stadtpalais an der Zürcher Bahnhofstrasse mit einem Fresko auszustatten (Abb. 61–62).¹³² Erstmals finden sich Hinweise auf das bereits recht weit gediehene Projekt im November 1881. Stückelberg hatte, vom Hausherrn sehr wohl

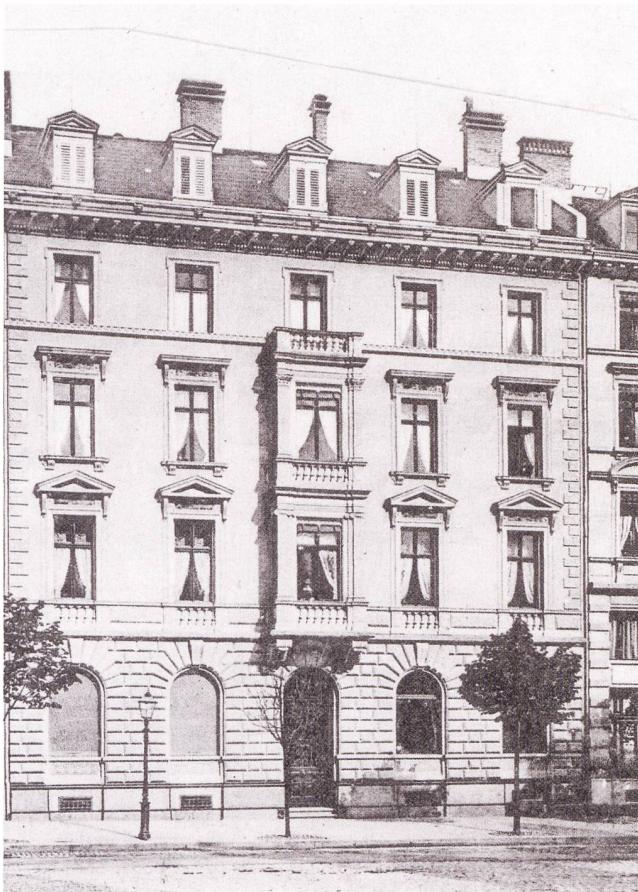


Abb. 61 Ansicht Stadtpalais Römer Bahnhofstrasse Zürich, Fotografie, um 1905.

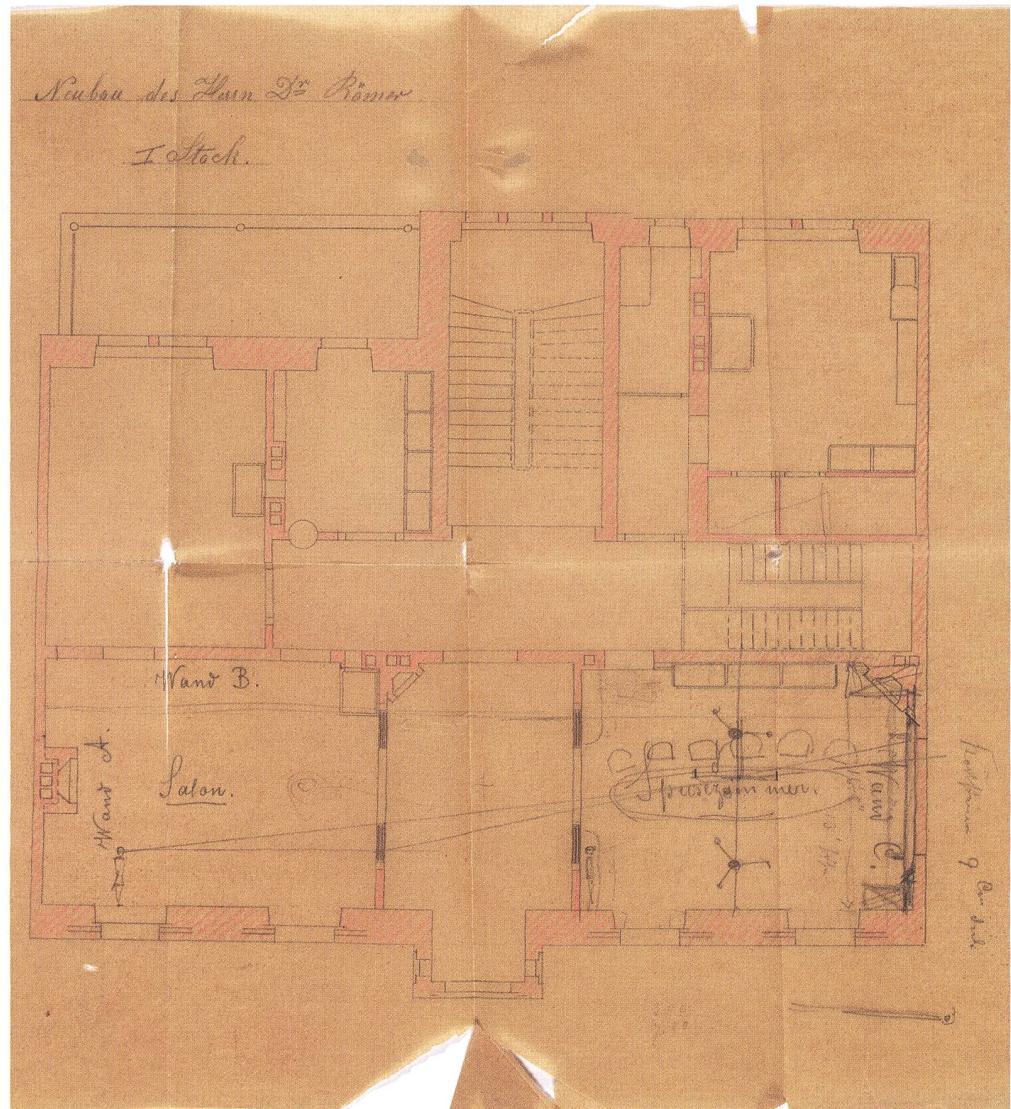
bemerkt, Unterlagen im Hause Römer-Pestalozzi zurückgelassen: «Dass die Wandgemäldepapiere zurückblieben, wusste ich wohl [...]. Da Du [...] davon anfängst, so benütze ich mit Freuden den Anlass, Dir meine Ansichten & Wünsche mitzutheilen. Ich würde mich allerdings freuen, ein Wandgemälde von Dir zu haben. Abgesehen davon, dass die 3 Piecen im I. Stock durch ihre Anlage ebenso schön als wohnlich werden können & ein Bild wie das projectirte gewiss einen würdigen Platz finden dürfte, – Abgesehen davon, dass diese Art Malerei in einem Privathause etwas Neues ist & darum besondern Reiz hätte, – & Abgesehen davon, dass mein neues Haus gewiss viel Besucher von Nah und Fern, engere & weitere Bekannte & Freunde anziehen & daher einem solchem Bilde die richtige Besucher-Frequenz sichern würde, – Abgesehen von dem Allem wäre mir dieser Schmuck des Hauses für mich, meine liebe Frau & meine Kinder von grösstem Werth & ein Quell reiner Freude!»¹³³ Römer-Pestalozzi hatte sich alles sehr genau und überzeugend zurechtgelegt. Anschaulich dokumentieren dies auch die beiden erhaltenen Planzeichnungen, bei denen es sich übrigens um die im Brief Römer-Pestalozzis erwähnten handeln muss. Beide stammten von Caspar Conrad Ulrich (1846–1899), wovon



Abb. 62 Innenansicht Speisesaal Villa Römer Freiestrasse Zürich, Fotografie, 1909.

die eine mit eingezzeichneter Sichtachse auf die gewünschte Novität – das Freskobild – versehen (Abb.63) und die andere am 29. September 1881 datiert ist.¹³⁴ Auftraggeber und Künstler hatten sich im Sommer 1881 über die Angelegenheit ausgetauscht. Im Januar 1882 besuchte der Auftraggeber mit seiner Gattin und dem Architekten den Künstler in Basel, «[...] um die Manesse-Skizzen anzusehen».¹³⁵ Zu Ende des Jahres wandte sich Römer-Pestalozzi angesichts der zwischenzeitlichen Fortschritte dringlicher an Stückelberg: «Ich [...] sollte nun auch allen Ernstes mit Dir verabreden, wie weit wir die Essstube in ihrer Vollen dung vorrücken lassen dürfen wegen der Kalk Malerei. Deine 7-Sachen sind s.Z. angekommen [...].»¹³⁶ Von Juni bis Anfang Juli 1883 schuf Stückelberg gemeinsam mit Franz Hermeszorff das «Gastmahl auf Manegg» im Hause Römer-Pestalozzi. Während Ersterer bereits Mitte Juli im familiären Sommerurlaub weilte,¹³⁷ blieb Letzterer noch in Zürich.¹³⁸ Im Oktober 1883 wurden noch abschliessende Retuschen am Fresko vorgenommen.¹³⁹ Während sich der zeitliche Entstehungsprozess des Werkes vor diesem Hintergrund relativ genau rekonstruieren lässt, geben die Schilderungen leider keine Hinweise auf den Ablauf der Freskierung, wie sie für die Böcklin'schen Basler Wandmalereien von Rudolf Schick (1840–1887) vorliegen.¹⁴⁰ Die Frage, wie sich die Zusammenarbeit zwischen Hermeszorff und Stückelberg gestaltete, wurde bislang überhaupt noch nie gestellt und folglich auch nicht besprochen. Stückelberg hat keine seiner Fresken ohne Mitarbeit von Hermeszorff geschaffen. Bekannt ist, dass dieser Gewölbe und Dekoration der Tellskapelle ganz alleine im Winter 1881/82 in Fresko gemalt hatte; auch, dass gewisse Partien in Tempera gemalt waren.¹⁴¹ Hermeszorff war ferner um die Materialzufuhr für die Ausführung der Wandmalereien besorgt.¹⁴² In Zürich war er auch bei der Realisierung des Freskos von Anbeginn bis zum Abschluss der Retuschen zugegen. Die letztmalige Beteiligung von Stückelberg an einer Wandmalerei, derjenigen am Basler

Abb. 63 Grundriss Obergeschoss Stadtpalais Römer Bahnhofstrasse Zürich von Caspar Conrad Ulrich (1846–1899), Planzeichnung, 1881.



Rathaus, beschränkte sich auf die Supervision von Hermeszorffs Arbeit. Die genannten Anhaltspunkte offenbaren jedenfalls, welch massgeblichen, aber kaum beachteten Anteil dieser an der Entstehung respektive praktischen Realisierung der Fresken gehabt haben muss.

Die 1877 publizierte Novelle «Hadlaub» von Gottfried Keller (1819–1890), welche um die Manessische Liederhandschrift kreist, lieferte den unzweifelhaft von Römer-Pestalozzi bestimmten Darstellungsstoff. Passend zum Ambiente des Speisesaals wählte dieser das «Gastmahl auf Manegg» als Bildthema. Die Stückelberg'sche Komposition folgte dem Novellentext sehr genau und gab die unmittelbar ans Tischmahl anschliessende Szene wieder (Abb. 64).¹⁴³ Vor der Kulisse mit Loggia, See- und Bergsicht verkündet Gastgeber und Burgherr Rüdiger von Manesse der versammelten Gästeschar die Ernennung des knienden Minnesängers Hadlaub zum Meister. Den krönenden Dichterkranz wird Hadlaub demnächst von seiner angebeteten Fides empfangen. Die Liebesgeschichte endet

mit der glücklichen Vermählung des (bei Keller) aus einfachen Verhältnissen stammenden Hadlaub mit der Tochter des Adeligen. Mit der Szenenwahl erwies Römer-Pestalozzi in erster Linie seiner Gattin Anna Dorothea (1845–1899) seine Reverenz und brachte seine anhaltende, aus tiefstem Herzen empfundene Verehrung zum Ausdruck. Von seiner erfolgreichen Brautwerbung 1862 berichtete Römer-Pestalozzi an Stückelberg: «Mein langes Schweigen war Windstille vor dem Sturm! Der Sturm ist jetzt losgebrochen, nämlich in unserm Haus, in das ich eine Braut eingeführt habe. Sie ist eine Nany Pestalozzi im Steinbock, [...] frommes Gemüth, schön und gross, ein gar lieblich Bild. Ich kann das Glück meinem Gott nicht genug danken [...].»¹⁴⁴ Fides bedeutete Römer-Pestalozzi sinnbildlich die Krönung seines Daseins, verkörpert in Gestalt seiner Gattin und symbolisiert in Treue und Glaube an Gott. Römer-Pestalozzi war, wie es auch sein unermüdliches Engagement für das «Zwingli-Denkmal» und sein Einsatz für die Strassburger Zivilbevölkerung



Abb. 64 Studie zu Fresko «Gastmahl auf Manegg» 1883 von Ernst Stückelberg, Gemälde, 1882.

1870/71 bezeugen, von christlichem Gemeinsinn getragen und von Gottvertrauen erfüllt. Der sonntägliche Kirchgang war ihm Bedürfnis. Das Ehepaar war Musik und Gesang sehr zugetan, besuchte regelmässig Konzerte und Gesangsanlässe, die häufig auch im privaten Rahmen stattfanden. Die gegenseitige Hochachtung und Verbundenheit brachten die beiden gerne über Bildwerke zum Ausdruck: Im Auftrag des Hausherrn hatte Stückelberg 1866 das Porträt von Anna Dorothea gemalt und in ihrem Auftrag 1888 wiederum das Porträt von Melchior Römer-Pestalozzi.¹⁴⁵ Die Gastfreundschaft hielt das Ehepaar Römer-Pestalozzi sehr hoch im Sinne bester christlicher und humanistischer Tradition, im Sinne der Vereinigung zur dankenswerten Mahlzeit bei Tisch wie ebenso der geistig-seelischen Erbauung, die bei Tischgesellschaften gepflogen wurde. Das Bildthema lässt ein breites assoziatives Spektrum biblischer und philosophischer Metaphern aufscheinen, und in der Bildkomposition ver-

schmelzen ikonografische Traditionen zum Gastmahl, zur Huldigung und zur Verkündigung. Anregung dürften Stückelberg durchaus die Bildwelten seines ehemaligen Lehrers Moritz von Schwind (1804–1871) geboten haben, beispielsweise dessen themenverwandter Bildzyklus «Der Sängerkrieg auf der Wartburg».¹⁴⁶ Der Freundes- und Bekanntenkreis von Auftraggeber und Künstler nahm regen Anteil am Geschehen, und «Schaulustige» meldeten sich an, wie Römer-Pestalozzi berichtet: «[...] Rud. Rahn gesehen, der nächstens das retouchierte Fresco sich ansehen wird.»¹⁴⁷ Rahn-Meyer von Knonau hatte sich eingehend mit der berühmten mittelalterlichen Liederhandschrift beschäftigt, 1877 Skizzen des in Paris befindlichen Originals angelegt und den damals bestrittenen, heute erwiesenen Zürcher Ursprung des Codex Manesse vertreten (Abb. 65).¹⁴⁸ Die Zürcher Novelle «Hadlaub» wie auch das vollendete Fresko «Gastmahl auf Manegg» fanden Beifall: «Unsere Stadt ist seit wenigen Monaten um

ein Werk bereichert worden, zu dem vaterländische Malerei und Dichtkunst ihr bestes hergeben [...]. Das wundervolle Bild gesättigt von ächter Poesie, ist ohne Zweifel eine der bedeutendsten Schöpfungen von Stückelberg. Die Komposition ist die denkbar glücklichste, die Farben von schwelender Frische. In der Freskotechnik des Malers bedeutet [es] einen erheblichen Fortschritt [...].»¹⁴⁹ Grosse Bekanntheit erlangte Stückelbergs «Gastmahl auf Manegg» 1886 als sogenannt Lebendes Bild, insze-

niert anlässlich einer Feier zu Ehren Gottfried Kellers (Abb. 66).¹⁵⁰ Die vorerwähnte Einschätzung des Stückelberg'schen Fresko erscheint zutreffend, soweit sich dies anhand der greifbaren Werke und Materialien beurteilen lässt. Das Originalwerk wurde zu Anfang des 20. Jahrhunderts von der Bahnhofstrasse in die *Villa Römer* an der Freiestrasse in Zürich transferiert. Es zierte dort ebenfalls den Speisesaal, der ein analoges Ambiente wie der Vorgängersaal aufwies (siehe Abb. 62).¹⁵¹ Die fotografisch



Abb. 65 Szene Meister Hadlaub fol. 371r aus der in Zürich entstandenen Liederhandschrift Codex Manesse, Miniaturmalerei, um 1305 bis 1340.

dokumentierte Situation an der Freiestrasse vermittelte einen wohl weitgehend die originale Situation Bahnhofstrasse reflektierende Raumatmosphäre. Die raumgestalterischen Komponenten fügten sich entsprechend zu einem stimmigen und gehaltvollen Ganzen. Die 1907/08 von Architekt Conrad von Muralt (1859–1928) erbaute *Villa Römer* wurde 1966 abgebrochen, und der heutige Standort von Stückelbergs «Gastmahl auf Manegg» ist unbekannt. Der original grosse Carton und die kleinformatige Farbvorlage (siehe Abb. 64) zum Fresko sind erhalten.¹⁵² In Öl auf Leinwand ausgeführt, entspricht sie bezüglich der Kompositionsanlage dem aus Abbildungen bekannten Originalwerk. Was Figurencharakteristik, Stofflichkeit der Gewänder, Schilderung von Interieur, Architektur und Landschaftsausblick anbelangt, ist das Fresko selbstredend detaillierter ausgearbeitet.

Stückelberg hatte mit seinem letzten Fresko, dem «Gastmahl auf Manegg», ein Prunkstück zur Privatraumkunst erster Güte und aussergewöhnlicher Qualität in Zürich beigesteuert. Das Werk im Privatraum beschloss die kurze Episode der Wand- und Freskenmalerei Stückelbergs, welche die prestigeträchtigen und öffentlichkeitswirksamen Kunsthalle- und Tellskapelle-Fresken umfasst, ihren Anfang indes mit der privaten Basler Salon-Gestaltung genommen hatte. Das Erstlingswerk erreichte im Gegensatz zu seinem Zürcher Pendant und Schlusswerk nie das Stadium der Vollendung. Die Basler Salon-Wandmalerei war und blieb Stückwerk, ehe sie entsprechend in Stücken ausgebrochen wurde.



Abb. 66 Bronze-Medaille auf Gottfried Keller (1819–1890) von Arnold Böcklin (1827–1901) und Anton Scharff (1845–1903), 1889. Geschenk Böcklins zum 70. Geburtstag von Keller. Der Avers zeigt das Profilbildnis des Dichters; der Revers Orpheus in der Wildnis.

Liegenschaft und städtebauliches Umfeld im 20. Jahrhundert

Erneut ins Visier städtebaulicher Massnahmen geriet der *Erimanshof* im Zuge der Korrektionskampagne(n), die bereits kurz vor der Jahrhundertwende eingesetzt hatte(n). Der seitens der Behörden betriebene innerstädtische Korrektionsprozess verfolgte Mobilitätssteigerung im Stadtzentrum sowie Altstadtsanierung bei zugleich architektonischen Modernisierungsbestrebungen. Die Familie Stückelberg hatte die Liegenschaft seit Mitte der 1870er Jahre bis zu deren Abbruch im Spätsommer 1937 bewohnt. Der *Erimanshof* verschwand im Spätsommer 1937 von der Eckparzelle, die fortan ein moderner, mit dem altehrwürdigen *Seidenhof* kontrastierender Gebäudekomplex besetzen sollte (siehe Abb. 12).

Erimanshof (1903–1937) – Innerstadtkorrektion und Abbruch 1937¹⁵³

Nach Verlegung der Strassenbahn durch den Blumenrain noch um die Jahrhundertwende fristete der *Erimanshof* zunächst noch für zwei Jahrzehnte ein ruhiges Dasein. In den 1920er Jahren intensivierte sich die Auseinandersetzung um die Gestaltung der Zone zwischen Schiffände beziehungsweise Fischmarkt und Predigerkirche im Kontext der umfassenderen Innerstadtkorrektion. In der über ein Jahrzehnt dauernden Kontroverse wurde unter anderem auch die Anlage einer neuen Verkehrsader, einer (nicht realisierten) Stückelbergstrasse verhandelt. Nach 1930 zeichnete sich die prinzipiell noch heute gegebene Situation für den Spickel am unteren Nord-Ende des Petersgrabens und oberen West-Ende des Blumenrains ab. Die Verbreiterung und Öffnung der Strassenzüge führte schliesslich zum Abbruch der südseitig (stadteinwärts) gelegenen Bebauung des Blumenrains. *Erimanshof* und *Seigerhof* als prominente Elemente dieser Bebauung wie auch die zwischenliegenden Häuser wurden aus der Stadt-karte getilgt. Die Entwicklung des Areals und des *Erimanshofs* fügt sich so in eine Serie von Korrektionseingriffen und Modernisierungsmassnahmen im Stadtgefüge, wie sie beispielsweise auch Casino, Zeughaus oder Württembergerhof betrafen, in Rheinnähe indes flächendeckender und entsprechend drastischer ausfielen.

Im Verlauf der über ein Jahrzehnt sich hinziehenden Angelegenheit kam es erneut zu gerichtlichen Auseinandersetzungen, nun zwischen der Nachkommenschaft Stückelberg, unter «Stückelberg & Cons.» zeichnend, und dem Staat. Der Konflikt betraf die Ausstattung des Salons mit respektive verengte sich, medial instrumentiert, zunehmend auf diese Ausschmückung. Die Nachkommenschaft gab zwar vor, die Salon-Ausstattung oder Teile davon bewahren zu wollen, war de facto indessen hauptsächlich – trotz wiederum erfolgter integraler Entschädigung – auf exorbitant hohen Profit aus.¹⁵⁴ «Stückelberg & Cons.» selbst zeigten, wiewohl die Wandmalereien als einmalig hochrangige Kunstschatze propagiert wurden, keinerlei Interesse an der Bewahrung der Malerei in ihren

Privatgemächern, schlügen die unterbreiteten Angebote zur öffentlichen Präsentation aus, setzten sich auch über konzise Empfehlungen und Beurteilungen durch Fachpersonen wie auch Zugewandte hinweg, was sich für die Wandbilder als nachteilig erwies. Die Regierung, die gerne angeprangert wurde, kam ihren Verpflichtungen durchaus nach. Das abschliessende Urteil des Gerichts ist klar: «Stückelberg & Cons.» wurden angemessen entschädigt – speziell auch für das Kunstmuseum. Die Kantonale Denkmalpflege hielt ebenso deutlich fest, dass «[...] der Staat nichts mehr mit der Sache zu tun hat». ¹⁵⁵ Weitere Fachinstanzen, wie das Schweizerische Landesmuseum und die Gottfried Keller-Stiftung, distanzierten sich ebenso entschieden von diversen Vorstössen vonseiten «Stückelberg & Cons.». Der Umgang mit dem Kunstmuseum war nach dem einseitig provozierten Scheitern eines Private-Public-Agreement einzig und allein «Stückelberg & Cons.» anheimgestellt. Dennoch bemühten sich zahlreiche Stellen bereitwillig um das Kunstmuseum. So empfahlen Kenner der Materie auch, die Wandmalereien durch den ausgewiesenen Spezialisten Franco Steffanoni (1870–1942) abnehmen zu lassen. Dieser Experte hatte beispielsweise auch die Fresken von Arnold Böcklin im Gartensaal von Sarasin-Sauvain abgelöst und vielfach sehr erfolgreich bei ähnlichen Unternehmen im In- und Ausland gewirkt. Die 1928 abgenommenen und auf Leinwand übertragenen Wandgemälde Böcklins wurden erst in einen benachbarten analog konzipierten Saalbau transferiert. 1934 gelangten sie ins Kunstmuseum Basel, wo die grossartig erhaltenen Gemälde heute zu besichtigen sind. ¹⁵⁶ «Stückelberg & Cons.» liessen Teile der ihrerseits so hochtaxierten Malereien indessen nicht durch eine Fachperson, sondern durch die lokale Bau- und Transportfirma Max Schlemmer simpel und einfach ausbrechen. «Stückelberg & Cons.» waren dann aber «[...] ratlos, wo die aus den Wänden herausgehobenen Gemälde [...] ihr Dasein fristen sollen. [...] Dass das hiesige Museum die Gemälde erhalte, ist ja nicht absolut nötig». ¹⁵⁷ Trotz solchen Gebarens erklärte sich der Staat wiederum entgegenkommend dazu bereit, die Stücke, notabene zeitlich befristet und kostenlos, einzulagern – ohne weitere Verpflichtungen. Die Bruchstücke wurden mit anderen Kunstwerken im Kunstmuseum Basel deponiert. Dieser Zustand hielt bis jüngst – also gut ein Dreivierteljahrhundert – an! Um 2020, die Museumsdepots wurden für Eigenbedarf benötigt und die Fragmente sollten zu den Erben ausgelagert werden, belebte die Nachkommenschaft Stückelberg die althergebrachte Vorstellung und Forderung erneut, die Fragmente – möglichst dauerhaft – der Öffentlichkeit zu präsentieren. Bedauerlich nur, dass bislang weder die zur Würdigung des Werkes erforderliche Forschung noch die zukunftsorientiert ausgerichtete grundlegende konservatorisch-restauratorische Untersuchung der Fragmente seitens der Nachkommenschaft Stückelberg unterstützt wurde und wird. Eine fachkompetente, sachgerechte Verwaltung und Verwahrung des

Kulturguts, wie bereits in den 1930er Jahren von Fachgremien empfohlen, wäre nach wie vor wünschenswert. Die Geschichte der Wandmalereien bietet ein gutes Beispiel für die Schwierigkeiten, die mit einer tragfähigen und hauptsächlich objektgerechten Public-Private-Partnership verbunden sein können. Mit Interesse darf jedenfalls einmal mehr dem weiteren Schicksal der Wandmalereien entgegengesehen werden.

AUTORIN

Sandra Fiechter, Obere Bühlstrasse 19, 8700 Küsnacht ZH,
sanna.fiechter@gmail.com

ANMERKUNGEN

DANK

Besonderer Dank gilt Dr. Daniel Schnelller für die anhaltende Unterstützung und Promotion des Gesamtprojekts zu den Wandmalerei-Fragmenten von Ernst Stückelberg im abgegangenen *Erimanshof* in Basel.

Desgleichen sei die zuvorkommende und begeisterte Begleitung des Projekts seitens der beteiligten Institutionen und einer Privatperson bestens verdankt: Aargauer Kunsthaus Aarau; Bayerische Gemäldesammlungen München; Historisches Museum Basel; Baugeschichtliches Archiv Zürich; Denkmalpflege Kanton Zürich; Eidgenössische Technische Hochschule Zürich; Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt; Kunstmuseum Basel mit Kupferstichkabinett und Arnold Böcklin-Archiv; Kunst Museum Winterthur; Pestalozzi-Bibliothek Zürich; Privatperson sub 'Privatbesitz'; Hochbauamt Kanton Basel-Landschaft Liestal; Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich; Schweizerisches Nationalmuseum Zürich; Staatsarchiv Basel-Stadt; Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte Winterthur; Universitätsbibliothek Basel; Universitätsbibliothek Heidelberg; Zentralbibliothek Zürich.

Dr. Christian Weiss danken wir besonders für die Aufnahme des Artikels ins Programm und die Ermöglichung des Sonderdrucks im Rahmen des Ausstellungsprojekts im Museum Kleines Klingental Basel 2023/24.

¹ Privatsammlung Schweiz (Abb. 1); Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Kunstarchiv Zürich, HNA 1.4.34.1. (Abb. 2–3).

² Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung, UBH Portr BS Berri S 1796,2 (Abb. 4). – Das Geschlecht Stückelberger führte mitunter in älterer Zeit auch die Bezeichnung Stickelberger. Johann Melchior Ernst Stückelberger beantragte 1881 bei der Basler Regierung eine Namensänderung auf Stückelberg, der am 23. November 1881 stattgeben wurde. Staatsarchiv Basel-Stadt, Protokolle Regierungsrat 251. – Hier wird für den Künstler und seine engere Familie durchgehend der Name Stückelberg verwendet.

³ Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung UBH Portr Sammelpostr 1267 (Abb. 5), UBH NL 13:38 (Abb. 6). – Der Architekt Melchior Berri-Burckhardt war der Bruder der Mutter Stückelberger-Berri. Ihre Schwägerin Margaretha Salome Berri-Burckhardt (1811–1873) war die älteste Schwester des Kulturhistorikers Jacob Burckhardt.

⁴ Privatsammlung Schweiz, Stückelberg'sches Familienbuch, Bd. III.

Beim Stückelberg'schen Familienbuch handelt es sich grundsätzlich um ein mehrbändiges Werk; eingesehen werden konnte Bd. III, verfasst von Ernst Stückelberg, mit Beginn ab November 1881. Das Werk kommt mehr einer retrospektiven Erinnerungsschrift denn einem Tagebuch gleich und ist von ausserordentlich selbststilisierendem Charakter.

⁵ Porträt Melchior Berri-Burckhardt: DOROTHEE HUBER / DORIS HUGGEL, *Melchior Berri 1801–1854*, Basel 2001, Abb. 14, S. 23. – Porträt Margaretha Salome Berri-Burckhardt (1811–1873): WILHELM ABT, *Melchior Berri und seine Söhne*, in: Basler Stadtbuch 1971, S. 153/154.

⁶ Privatsammlung Schweiz, Stückelberg'sches Familienbuch, Bd. III.

⁷ BERND WOLFGANG LINDEMANN / NIKOLAUS MEIER, *Ernst Stückelberg 1831–1903*, Basel 2003, Abb. 42, S. 40.

⁸ Privatsammlung Schweiz (Abb. 7). – Marie Elisabeth Stückelberg, 1842 in New York geboren, war eine der Schülerinnen, die Ernst Stückelberg um 1865 in Basel unterrichtete. Ihren künstlerischen Neigungen ging sie auch nach ihrer Heirat gelegentlich nach, soweit ihr als Besorgerin des Hauswesens eines patriarchalisch-konservativen Gatten und als Mutter einer wachsenden Kinderschar Raum blieb. Der Erstgeborene Ernst Alfred kam im Hause Brüstlein-DuPasquier am Petersgraben 3 zur Welt.

⁹ Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung, UBH Z III 18; Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau J 1, Bau J 22, HGB 148/9; Privatbesitz, Dokumentation Rapp-Wick; Privatsammlung Schweiz, Stammbaum Geschlecht Brüstlein.

¹⁰ Privatbesitz (Foto Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt Peter Schulthess 2022) (Abb. 8). – Ein besonderer Dank sei grossherziger Vermittler- und Eigentümerschaft des Aquarells ausgesprochen, die eine wohl erstmalige öffentliche Präsentation und die Wiedergabe des exquisiten Kunstwerks von erstrangigem Dokumentationswert ermöglichten. – Bei Luttinghausen hatten die Rapp'schen Kinder auch Zeichenunterricht genossen. Rudolf Rapp (1827–1903) ergriff tatsächlich die künstlerische Laufbahn, weilte u.a. längere Zeit bei Alexandre Calame (1810–1864) in Genf, liess sich dann aber dauerhaft in München nieder, wohin ihm später auch sein jüngerer Bruder Wilhelm (1830–1903) folgte. Universitätsbibliothek Basel, UBH Z III 18. – In Basler Sammlungen ist als Werk von Rudolf Rapp beispielsweise zu nennen: «Landschaft bei Mondschein», Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 500. – Das gutnachbarliche Verhältnis Rapp-Wick und Brüstlein-DuPasquier war durch die Vorliebe für die gehobene angelsächsisch-angloamerikanische Lebensweise geprägt mit Weltläufigkeit geprägt. Der älteste Sohn John Rapp-Wood (1825–1886) amtete von 1850 bis 1870 als Schweizer Konsul in London, während Edouard Brüstlein-DuPasquier, 1845 aus den Vereinigten Staaten von Amerika zurückgekehrt, die Funktion eines US-Konsuls in Basel wahrnahm.

¹¹ Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau J 1, Bau J 22, BPA Petersgraben 1 No. 244/1872, HGB 148/9.

¹² Staatsarchiv Basel-Stadt, NEG 9872 (Fotoarchiv Wolf) (Abb. 9), AL 45-6-73-4 (Abb. 10), AL 45,6-75-1 (Foto Jeck) (Abb. 11); Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Bl. 77'861 (Foto Peter Schulthess 2022) (Abb. 12).

¹³ Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.2433.

¹⁴ Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.1549.

¹⁵ Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.1446.

¹⁶ Staatsarchiv Basel-Stadt, BPA Petersgraben 1 No. 244/1872 (Abb. 13), BILD 3,1840 (Foto H. Reber) (Abb. 15); Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Kunstarchiv Zürich, HNA 1.4.34.1 (Abb. 14).

¹⁷ Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.3852.

¹⁸ Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.1548. – Beim Atelierneubau Stückelbergs flossen Merkmale des Koller'schen Ateliers ebenso ein wie Basler Bauten eine Vorbildwirkung ausübten. Das achteckige Grundrisschema, teils ummantelt, orientierte sich an einem für Basler Pavillonbauten beliebten Prinzip. Ein Oktogon hatte der Künstler-Architekt Melchior Berri beispielsweise dem klassizistischen Gartenpavillon *Turm der Winde* (1839–1841) und dem im Stile des Gothic Revival gehaltenen Kabinett im *Haus zum Schöneck* (1841–1844) bei und in Basel zugrunde gelegt. DOROTHEE HUBER / DORIS HUGGEL (vergleiche Anmerkung 5), S. 187–190.

¹⁹ Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.2688–2698.

²⁰ *Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 10: Das Basler Münster, von HANS RUDOLF MEIER / DOROTHEA SCHWINN SCHÜRMANN / MARCO BERNASCONI et al., Basel 2019, S. 262–275, bes. S. 271–273, Abb. 273. – NIKOLAUS MEIER, *Die Basler Münsterscheiben: Zur Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 89, 1989, S. 165–211.

²¹ Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau JJ 5 und PA 319 I D 1. – Dem Gremitum, auch «Commission zu den Kirchenfenstern des Münsters» tituliert, gehörten im Weiteren an: Antistes Jakob Burck-

- hardt (1785–1858), Christoph Rigganbach (1810–1863), Amaeus Merian (1808–1889), Johann Heinrich Merian-Vonder Mühl (1818–1874).
- ²² Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 319 I D 1. – Die Kommission trat damit nicht auf die seitens der Zunft zum Schlüssel gewünschte Darstellung besagter Thematik im Fenster über dem Querhausportal ein, was den Verzicht auf die an diesen Standort gebundene Spende von 1200 Franken bedeutete. Die daraus resultierende Finanzierungslücke kompensierte ein (zusätzlich gewährter) grosszügiger Beitrag seitens Christoph Merian-Burckhardt (1800–1858).
- ²³ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 319 I D 1.
- ²⁴ Auffällig ist, dass Burckhardt auch den Ankauf von Werken dieser beiden Künstler der jüngeren Generation bei der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung zu fördern suchte. Im Anschluss an Landerers Präsenz mit zwei Historiengemälden in der Ausstellung des Baslers Kunstvereins 1854 lancierte Burckhardt zusammen mit Johann Jacob Vischer-Iselin (1823–1839) und Emanuel Burckhardt-Fürstenberger (1819–1867) privat eine Subskription für ein durch Landerer zu schaffendes Historiengemälde für die Öffentliche Kunstsammlung. Bei diesem Historiengemälde handelte es sich um das 1855 von Letzterem vollendete Gemälde «Der Eintritt der Eidgenössischen Gesandten in Basel 1501». vgl. Anm. 24/40/48/51 Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 404.
- ²⁵ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 319 I D 1.
- ²⁶ Kunstmuseum Basel Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z.838 (Foto Jonas Hänggi 2022) (Abb. 16). – Die als Desiderat vorgebrachte Anregung der Reproduktion und Präsentation des Werkes wurde in höchst zuvorkommender Weise seitens des Kunstmuseums Basel aufgenommen. Dank vereinter Anstrengungen interessierter und engagierter Gönner sowie Förderer des Vorhabens kann das restaurierte Originalwerk nun erstmals im Rahmen der Ausstellung im Museum Kleines Klingental Basel 2023/24 öffentlich präsentiert werden. Als Dauerleihgabe des Kunstmuseums Basel wird das Exponat auch darüber hinaus für das Publikum in Kleinbasel zu besichtigen sein.
- ²⁷ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 319 I D 1. – Es ist aufgrund dieser Akten von zwei gesonderten Cartons für je eine Figur auszugehen, nicht von einem einzigen, welcher das Figurenpaar zeigen würde.
- ²⁸ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 319 ID 1, PA 700, No. 250 (Abb. 17). – Die originale Farbstudie gelangte in ein Album zum 70. Geburtstag von Erzherzog Eugen von Habsburg (1863–1954). Der Adelige lebte von 1919 bis 1934 in Basel. Eine Reihe von Baslern drückte der beliebten Persönlichkeit mit der Gabe ihre Wertschätzung aus. ADOLF LUKAS VISCHER, *Erzherzog Eugen 1863–1954*, in: Basler Jahrbuch 1956, S. 130–149. – Als Frontispiz schmückt die originalgroße Abbildung eine Publikation von Ernst Alfred Stückelberg, die auch als Hommage an den 1903 verstorbenen Vater aufzufassen ist: ERNST ALFRED STÜCKELBERG, *Aus der christlichen Altertumskunde*, Zürich 1904.
- ²⁹ *Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt* (vergleiche Anmerkung 20), S. 271–273, Abb. 273.
- ³⁰ MAX BURCKHARDT, *Zur Geschichte des St. Jakobsdenkmals*, in: Basler Jahrbuch 1959, S. 94–126.
- ³¹ MAX BURCKHARDT, *Jacob Burckhardt Briefe Vierter Band*, Basel 1961, Nr. 348, S. 57–58.
- ³² Staatsarchiv Basel-Stadt, Planarchiv C 6,111 (Abb. 18). – Stückelberg kommentierte seine Eingabe. Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau CC 64a.
- ³³ MAX BURCKHARDT (vergleiche Anmerkung 31), Nr. 358, S. 72–73, Nr. 365, S. 82–84. – Das von Jacob Burckhardt hier (Nr. 358) eingeworfene Gegensatzpaar Idee – Ausführung griff Stückelberg sinngemäß modifiziert als Motto für seine Eingabe betreffend der Tellskapelle auf: «Wenig im Entwurf, Alles in der Ausführung.»
- ³⁴ Staatsarchiv Basel-Stadt, NEG 6154 (Reproduktion A. Ditisheim 1912) (Abb. 19).
- ³⁵ RUDOLF OERI-SARASIN, *Beiträge zum Verhältnis zwischen Jacob Burckhardt und Arnold Böcklin*, in: Basler Stadtbuch 1917, S. 252–275 (Zitat S. 269).
- ³⁶ Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau CC 64a.
- ³⁷ Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Bl. 62'910 (Foto Tom Bisig 2011) (Abb. 20).
- ³⁸ Zu Anfang des Jahres 1861 hatte sich Burckhardt nämlich noch erfolgreich für den Ankauf des von Stückelberg 1860 geschaffenen Gemäldes «Marienfest (zu Anticoli) im Sabinergebirg» durch die Öffentliche Kunstsammlung engagiert. Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 584. MAX BURCKHARDT (vergleiche Anmerkung 31), Nr. 362, S. 78–79.
- ³⁹ Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau JJ 55.
- ⁴⁰ Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau JJ 55. – An Stückelberg hatte der Ratsherr und Mäzen bereits Aufträge vergeben, so sein 1864 geschaffenes Konterfei «Bildnis des Obersten Rudolf Merian-Iselin». Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 586.
- ⁴¹ Staatsarchiv Basel-Stadt, Planarchiv L 1,7 Nr. 1, 4 (Abb. 21–22). – Stückelberg lieferte die Vorlagen für alle vier Statuen samt Postamentinschriften im Juli 1868 ab. Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau JJ 55, Planarchiv L 1,7 Nr. 1–4.
- ⁴² Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Bl. 70'545 (Foto Peter Schultess 2016) (Abb. 23).
- ⁴³ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.3848.
- ⁴⁴ BERND WOLFGANG LINDEMANN / NIKOLAUS MEIER, *Ernst Stückelberg 1831–1903*, Basel 2003, S. 50.
- ⁴⁵ Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Bl. 9'802 (Abb. 24).
- ⁴⁶ Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Bl. 68'135 (Foto Ruedi Walti 2014) (Abb. 25).
- ⁴⁷ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.3848.
- ⁴⁸ MARGARETE PFISTER-BURKHALTER, *Arnold Böcklin. Die Basler Museumsfresken*, Basel 1951, S. 23. – Die Kommission zog es vor, stattdessen Stückelbergs 1871 geschaffenes Gemälde «Die Kinder des Künstlers» für die Öffentliche Kunstsammlung zu erwerben. Es handelt sich um ein Gruppenporträt der drei Kinder der Ernster Alfred, Marie und Alfred Stückelberg mit dem Windhund «Pretty» ihrer Mutter Marie Elisabeth Stückelberg-Brüstlein respektive ihrer Grosseltern Edouard und Cécile Louise Brüstlein-DuPasquier. Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 589.
- ⁴⁹ Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung, UBH AB I 180:1 Nr. 35 (Abb. 26)
- ⁵⁰ BASLER KUNSTVEREIN (Hrsg.), *Vortrag nebst Berichterstattung über das Jahr 1870*, Basel 1871.
- ⁵¹ BASLER KUNSTVEREIN (Hrsg.), *Vortrag nebst Berichterstattung über das Jahr 1873*, Basel 1874. – Es handelt sich bei «Einsegnung der von den Helvetiern eroberten römischen Waffen» um das auch «Helvetisches Siegesopfer» titulierte Gemälde. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv.-Nr. A 50.
- ⁵² BASLER KUNSTVEREIN (Hrsg.) (vergleiche Anmerkung 51). – Der erst 1870 nach Basel zugezogene Münchner Weissbrod, an der Zeichnungs- und Modellierschule der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige unterrichtend, hatte unter anderem in den 1860er Jahren Fresken in der Bayerischen Nationalgalerie in München geschaffen.
- ⁵³ BASLER KUNSTVEREIN (Hrsg.) (vergleiche Anmerkung 51).
- ⁵⁴ Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1998.192. (Foto Peter Portner) (Abb. 27).
- ⁵⁵ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1.3848.
- ⁵⁶ Die Freundschaft zwischen Stückelberg, Koller und Stadler ging auf des Baslers Zeit in Zürich und Rom zurück, während Kontakte Stückelbergs zu Barzaghi-Cattaneo erst um 1870 belegt sind. – Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Kunstarchiv Zürich, HNA 1.2.1; Privatsammlung Schweiz, Stückelberg'sches Familienbuch, Bd. III.

- ⁵⁷ Denkmalpflege Kanton Zürich, K 08 199–200 (Fotos Hans Martin Gubler 1981) (Abb. 28–29). – DIREKTION DER ÖFFENTLICHEN BAUTEN DES KANTONS ZÜRICH (Hrsg.), *Zürcher Denkmalpflege, 8. Bericht 1975–1976*, Zürich 1980, S. 90–93. – MARTIN GUBLER, *Reformierte Kirche Horgen*, Bern 1981.
- ⁵⁸ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.2.1.75. – Dieser Korrespondenz sind soweit die einzige belegten Hinweise sowohl auf das Projekt der Salon-Freskierung als auch auf die Versuche in Freskomalerei Stuckelbergs zu entnehmen. Ein Gutteil des Nachlasses und damit auch der Korrespondenz befindet sich allerdings nach wie vor in Privathand, Privatsammlung Schweiz, und war leider nicht zugänglich respektive einsehbar.
- ⁵⁹ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.2.1.73. – Bei den von Barzaghi-Cattaneo angesprochenen Freskobildern handelte es sich nicht etwa um Proben im *Erimanshof*-Salon, sondern um Produkte, die Stuckelberg versuchsweise in Horgen geschaffen hatte. – Privatsammlung Schweiz, Privatkatalog, No. V 1933/53. Es waren wohl die hier angeführten Stuckelberg'schen Kinder-Porträts (von Stuckelberg nächstens als Studienköpfe bezeichnet), die sich 1933/53 noch in Besitz der Nachkommen Stuckelberg befanden. – Privatsammlung Schweiz. Angeblich befinden sich die Freskobilder der Knaben nicht in der Privatsammlung Schweiz, und über deren Verbleib ist angeblich auch nichts bekannt. – Das im Privatkatalog No. V 1933/53 in diesem Kontext verzeichnete Schreiben von Ernst Stuckelberg an seine Gattin vom 24. August 1874, das sich auf die Fresko-Versuche des Künstlers beziehen soll und selbstredend von grossem Interesse in diesem Kontext wäre, war, da wie in Anmerkung 58 geschildert, Privatsammlung Schweiz, leider nicht einsehbar.
- ⁶⁰ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.2.1.76.
- ⁶¹ Privatsammlung Schweiz, Stuckelberg'sches Familienbuch, Bd. III.
- ⁶² Privatsammlung Schweiz, Stuckelberg'sches Familienbuch, Bd. III; Privatsammlung Schweiz, Privatkatalog, No. V 1933/53. – Gemäss Eintrag im Privatkatalog befand sich im Besitz von Imhof(-Forcart)-Rüsch auch das 1868 von Stuckelberg geschaffene Bild «Frühlingsmorgen in Pompeji», das in den 1990er Jahren im Kunsthändel angeboten wurde. Im Privatkatalog wurde die zitierte Aussage Stuckelbergs auf dieses Bild bezogen. Der Ausdruck «verputzt» wurde als unsachgemäß gereinigt aufgefasst. Plausibler erscheint allerdings die Folgerung, dass hier nicht das Ölgemälde angesprochen ist, das vielleicht für das Freskobild anregend gewirkt haben mag, sondern eine Wandmalerei. Erstens sind es gemeinhin Wände, die verputzt werden und hier also (mit) eine Wandmalerei. Zweitens war Imhof(-Forcart)-Rüsch ein Kenner, der sachgerecht und sorgfältig mit Kunstmuseum umging. Drittens ist gut möglich, dass sich eine solche Studie unter den Arbeiten befand, die Stuckelberg in Horgen ausführte, zumal er das Thema 1873 auch in einem weiteren Gemälde aufgriff. Das Fresko-Probestück dürfte Stuckelberg im Hinblick auf das Kunsthalle-Werk in spe Imhof(-Forcart)-Rüsch präsentierte respektive an die Wand in seinem Domizil appliziert haben. Der mit dem Freskomuster Bedachte liess daselbe später aber wieder verputzen. Die bereits vorgängig in Anmerkungen 58 und 59 erwähnte, leider nicht einsehbare Korrespondenz in Privathand, Privatsammlung Schweiz, könnte möglicherweise auch hier näheren Aufschluss über den tatsächlichen Sachverhalt geben.
- ⁶³ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.2.1.78.
- ⁶⁴ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.2.1.79.
- ⁶⁵ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.2.1.80, HNA 1.2.1.81.
- ⁶⁶ Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau JJ 1. – In jüngerer Vergangenheit war Steffanoni's Wirken wiederholt Gegenstand von Forschungen, Publikationen und Ausstellungen; verwiesen sei insbesondere auf eine aufschlussreiche Masterarbeit: KATHARINA ZÜRCHER, *Wandmalereiabnahmen von Giuseppe und Franco Steffanoni*, Bern 2011.
- ⁶⁷ Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt (Fotomontage Schärer de Carli 2022) (Abb. 30). – Für die in entgegenkommender Weise ermöglichte Reproduktion gebührt besonderer Dank: Claudio Fontana © Fontana & Fontana Rapperswil-Jona SG für die Basis-Abrollung; Michael Schmid © Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Kunstabteilung Zürich für die darin verarbeiteten Raumaufnahmen; Peter Schulthess für die Aufnahmen der Originalfragmente im Auftrag der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Stadt wie auch weiterer Bilder in diesem Artikel. Für die auf Grundlage der genannten Bildmaterialien produzierte und hier abgebildete Fotomontage sei Chantal Schärer von Schärer de Carli sehr herzlich gedankt.
- ⁶⁸ Privatsammlung Schweiz, Privatkatalog, No. V 1933/53. – Hier findet sich die Angabe, dass zwei in Aquarell ausgeführte Entwürfe zur Gesamt-Salongestaltung vorlagen und sich 1933/53 in Familienbesitz befanden. Die Entwürfe bezogen sich, aus der Kurzbeschreibung zu schliessen, vornehmlich auf die Längsseiten und deckten sich nicht mit dem in der Abwicklung hier gegebenen Bildpanorama. Es versteht sich von selbst, dass diese Aquarelle von grossem Interesse für die Beurteilung der Salongestaltung wären. – Privatsammlung Schweiz. – Angeblich befinden sich die Aquarelle nicht in der Privatsammlung Schweiz, und über deren Verbleib ist angeblich auch nichts bekannt.
- ⁶⁹ Die hier gesetzten Titel der Wandmalereien orientieren sich generell am eigenhändigen und 1891 datierten Werkverzeichnis von Ernst Stuckelberg. Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.3.1. – Privatsammlung Schweiz, Privatkatalog, No. V 1933/53. – Gemäss Angabe hier befanden sich die beiden Cartons zu den erzählerischen Grossformaten bis 1937 im Besitz der Nachkommen Stuckelberg und gelangten – gemäss Nachtragsvermerk – angeblich 1937 ins Kunstmuseum Basel. Der Carton «Hinaus» war 2022 in einem Depot des Kunstmuseums Basel bewahrt. Die Eigentumsverhältnisse bezüglich dieses Kunstwerks waren bzw. sind indes neuerdings strittig und ungeklärt, sodass bei Abfassung und Drucklegung des Artikels keine Standortangabe indiziert werden konnte. Der Carton «Daheim» befindet sich angeblich nicht in der Privatsammlung Schweiz, und über dessen Verbleib ist angeblich auch nichts bekannt.
- ⁷⁰ EGON HESSLING, *Decorative und monumentale Wandmalereien zeitgenössischer Meister Serie B*, Leipzig 1904, Taf. 31 (Foto Pestalozzi-Bibliothek Zürich Stefan Kern) (Abb. 31).
- ⁷¹ Privatsammlung Schweiz, Stuckelberg'sches Familienbuch, Bd. III.
- ⁷² EGON HESSLING (vergleiche Anmerkung 70) (Abb. 32).
- ⁷³ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.4.34.1 (Abb. 33). – Das Thema 'Familie' behandelte Stuckelberg etwa zeitgleich in mehreren Bildern, vornehmlich während des Sommeraufenthaltes im Baselbiet. Zwei soweit nur in Abbildungen bekannte Werke zeigen die Familie um einen Tisch im Freien gruppiert. Bei der einen Version verlegte der Künstler mit der Bildunterschrift «Sabinum» den Schauplatz ins römische Sabinergebirge. Die andere Version, bar jeglicher Bohème-Allüre, hielt traditionell-baslerische Sommertkultur fest. Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften Zürich, HNA 1.4.34.1; GERTRUD LENDORFF, *Ernst Stuckelberg. Kinderbildnisse 1831–1903*, Basel 1942, Abb. 23.
- ⁷⁴ Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv.-Nr. WAF 951 (Abb. 34). – Hingewiesen sei auch auf die grosse Begeisterung, welche die 1869 von Anselm Feuerbach (1829–

- 1880) geschaffene Komposition «Das Gastmahl des Plato» hervorrief. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 813. Im sakralen Bereich sei «Convito in casa di Levi» von Paolo Veronese, entstanden 1571/72, erwähnt. Gallerie dell'Accademia Venedig, Cat. 203. Privatsammlung Schweiz (Foto Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt Peter Schulthess 2021/22) (Abb. 36).
- 75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
- Privatsammlung Schweiz (Foto Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt Peter Schulthess 2021/22) (Abb. 35).
Privatsammlung Schweiz (Foto Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt Peter Schulthess 2021/22) (Abb. 38).
Privatsammlung Schweiz (Foto Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt Peter Schulthess 2021/22) (Abb. 37).
Privatsammlung Schweiz, Stammbaum Geschlecht Brüstlein. Kunstmuseum Basel Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1957.78. Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte Winterthur, Inv.-Nr. 04784.
Privatsammlung Schweiz, Privatkatalog, No. V 1933/53.
83 STEFAN FREUND, *Die Wahrheit im Brunnen. Zur Geschichte einer Metapher von Demokrit bis Jean-Léon Jérôme*, in: Gymnasium, Jg. 128, Ausgabe 2, 2021, S. 177–189.
Privatsammlung Schweiz (Foto Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt Peter Schulthess 2021/22) (Abb. 39).
Privatsammlung Schweiz (Foto Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt Peter Schulthess 2021/22) (Abb. 40).
BERNHARD KYTZLER (Hrsg.), *Quintus Horatius Flaccus. Sämtliche Werke Lateinisch-Deutsch*, Stuttgart 2006. – Die Sentenzen stammen aus Carmina I,9 («Capri») und Carmina III,1 («Anticoli»). Die Cartons wie auch die «Veritas»-Darstellung lassen sich entsprechend ebenfalls mit Horaz'schen Oden unterlegen, so beispielsweise «Hinaus» mit Carmina I,3.
Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung, UBH NL 13:39:A-D.
Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung, UBH NL:13:39:A:2:1 (Abb. 42), UBH NL:13:39:A:9:1 (Abb. 43); Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 201a B 7 g, Nr. 14 (Abb. 41); Privatsammlung Schweiz (Abb. 44).
Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 201a R.
Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung, UBH NL 13:39:C:2:1 (Abb. 45).
Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv.-Nr. G 1781 (Foto Brigitte Lattmann 2022) (Abb. 46) nach Original Santa Maria Formosa Venedig («Santa Barbara»); Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv.-Nr. G 1779 (Foto Brigitte Lattmann 2022) (Abb. 47) nach Original Galleria Palatina di Palazzo Pitti Firenze, Inv.-Nr. 151 («Madonna della Seggiola»); Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv.-Nr. G 1812 nach Original Pinacoteca Nazionale Bologna, Inv.-Nr. 577 («Estasi di Santa Cecilia fra i Santi Paolo, Giovanni Evangelista, Agostino e Maria Maddalena»). Santa Cecilia wie auch San Paolo in Raffaello Sanzios Konzeption wirkten unverkennbar vorbildlich für Figurenauffassungen im *Erimanshof*-Salon. Das Werk von Raffaello Sanzio «Madonna della Seggiola» war und ist allgemein unter der Bezeichnung «Madonna della Sedia» bekannt, wie auch Burger es betitelte. – WALTHER MERZ, Joh. Burger, in: Taschenbuch der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau für das Jahr 1896, Aarau 1896, S. 1–21.
Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 201a R.
Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte Winterthur, Inv.-Nr. 02474 (Abb. 48) nach Original Gallerie dell'Accademia Venezia, Cat. 37 («Pala Bonaldo»). Die Veronese-Altafrelief befand sich bis Ende des 18. Jahrhunderts in der Sakristei der Kirche San Zaccaria in Venedig, daher teils auch als «Pala di San Zaccaria» bezeichnet. Seit 1815 ist das Werk in den Gallerie dell'Accademia in Venedig zu besichtigen.
Kompositionsanlage und -effekte dürften bezüglich «Daheim» insbesondere auch auf «Circoncisione» (1. V. 18. Jh.) von Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) beruhen. Museo Civico Bassano die Grappa, Inv.-Nr. 277.
Imhof war zusammen mit Johann Jacob Oechslin (1802–1873) nach Italien gekommen. Beide waren sie mit dem damals ebenfalls Italien bereisenden Melchior Berri sehr eng befreundet. Oechslin schuf später auch den Figurenfries, welcher die Hauptfassade des von Berri errichteten Museums an der Augustinerstrasse in Basel bereichert (Abb. 24). Von Imhof stammt die in eine Nische eingepasste Büste des Architekten im Treppenaufgang daselbst (Abb. 25). Imhof war anfänglich Schüler von Bertel Thorvaldsen (1770–1844) und später Lehrer Ferdinand Schlöths.
Privatsammlung Schweiz, Stückelberg'sches Familienbuch, Bd. III.
Kunstmuseum Basel Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z.373–382, Inv.-Nr. Z.375 (Foto Jonas Hänggi) (Abb. 49); Skulptur Staatsgalerie Stuttgart (Leihgabe des Städtischen Lapidariums), Inv.-Nr. PL 343.
OTTO WASER, *Zu den Bildern von Rudolf Koller*, in: Die Schweiz: Schweizerische illustrierte Zeitschrift, Bd. 9, 1905, S. 84–86.
Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 201a R.
Hochbauamt Kanton Basel-Landschaft Liestal (Foto Erik Schmidt 2012/13) (Abb. 50). – WALTER NIEDERBERGER, *Villa Ehinger in Münchenstein: Erdbebenertüchtigung und neue Erkenntnisse zur Baugeschichte*, in: Baselbieter Heimatblätter 77, Heft 4, 2012, S. 133–143. – HANS RUDOLF HEYER, *Melchior Berris Villa Ehinger in Münchenstein und ihre Datierung*, in: Unsere Kunstdenkmäler: Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 20, Heft 1, 1969, S. 23–25 (Zitat).
Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 201a B 7 g, Nr. 25 (Abb. 51).
BRIGITTA COERS, *Die Farbe des Vergangenen. Pompeji in der Kunst der Moderne*, Berlin 2018, passim, bes. S. 83–188.
OTTO WASER, *Zu den Bildern von Rudolf Koller*, in: Die Schweiz: Schweizerische illustrierte Zeitschrift, Bd. 9, 1905, S. 84–86.
NIKOLAUS MEIER, *Carl Sarasin(-Vischer)-Sauvain (1815–1886). Industriepatriarch, Politiker und Auftraggeber Böcklins*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 47, Heft 1, Bd. 47, 1990, S. 55–62.
Staatsarchiv Basel-Stadt, BILD 2,712 (Foto Adam Borbely Varady) (Abb. 52).
Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt (Fotomontage Schärer de Carli 2022) (Abb. 53); Originale: Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 1903–1905 (Fotos Martin P. Bühler) (Abb. 53); Raumaufnahme Kunstmuseum Basel Arnold Böcklin-Archiv, Verz.-Nr. 183 (Foto Max Ehrengruber 1965) (Abb. 53). – Eine sehr beeindruckende Raumgestaltung hatte Böcklin bereits 1858 für Carl Wedekind (1809–1881), Handelsmagnat und zeitweilig deutscher Konsul in Palermo, geschaffen. Der Mäzen und Kunstliebhaber hatte in Rom mit Böcklin Bekanntschaft gemacht und durch den Künstler den Speisesaal in seinem Hannoveraner Domizil ausschmücken lassen. In vollendetem Harmonie stattete Böcklin den Saal mit Malereien zum Thema «Die Beziehung des Menschen zum Feuer» in Girlanden- und Draperierahmungen aus. Von den Böcklin'schen Werken hat sich so gut wie nichts erhalten; Raum und Ausstattung sind indes zeichnerisch-fotografisch dokumentiert. ROLF ANDREE, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel/München 1977, S. 230–236, Nr. 110.1–5. – Wedekind unterhielt Sitze in Rom und Hannover. In Kassel liess er sich 1868 bis 1870 seine im Stil des Gothic Revival durchgestaltete *Villa Wedekind*, auch *Villa Glitzerburg* genannt, errichten. Das Anwesen wurde im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört. – Stückelberg hatte Carl Wedekind 1871 in Kassel in seiner neugeschaffenen und erlesen gestalteten *Villa Glitzerburg* besucht. Privatsammlung Schweiz, Stückelberg'sches Familienbuch, Bd. III. – Dem Basler waren also die im Auftrag des Mäzens Wedekind entstandenen Schöpfungen und Unternehmungen bestens bekannt.
Kunsthalle Basel (Foto Philipp Hänger 2016) (Abb. 54).
Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 888a E 3.1.

- ¹⁰⁹ BASLER KUNSTVEREIN (Hrsg.), *Vortrag nebst Berichterstattung über die Jahre 1875 und 1876*, Basel 1877.
- ¹¹⁰ JAKOB PROBST, *Ratsherr J.J. Im Hof 1815–1900*, in: Basler Jahrbuch 1902, S. 24–44. – Nach dem frühen Tod seiner Mutter war der fünfjährige Knabe in die Obhut des Vaters von Melchior Berri und Grossvaters von Ernst Stückelberg, des Pfarrers Melchior Berri-Streckeisen (1770–1849), gekommen. Eingedenk der und in Dankbarkeit für die im Pfarrhaus in Münchenstein BL fürsorgliche Aufnahme, übertrug sich die Imhof(-Forcart)-Rüsch damals erwiesene Gunst nun auf den Berri-Nachkommen Stückelberg.
- ¹¹¹ Wettbewerbseingabe: Kunst Museum Winterthur, Inv.-Nr. KV 248–251, Inv.-Nr. KV 48, 51 (Abb. 55–56); Originalwerke Tellskapelle: FRANZ ZELGER, *Die Fresken Ernst Stückelbergs in der Tellskapelle am Vierwaldstättersee* (= Schweizer Heimatbücher, Bd. 159), Bern 1972, Abb. 1–4. – Die hier gesetzten Bildtitel orientieren sich an den Originalen respektive – wie die Angaben in diesem Abschnitt überhaupt, soweit nicht gesondert referenziert – an: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri*, 2: Die Seegemeinden Uri, von HELMI GASSER, Basel 1986, S. 7–12, 26–50.
- ¹¹² Im Hof(-Forcart)-Rüsch hatte dem Basler Kunstleben entscheidende Impulse gegeben, gingen doch Kunsthalle und Sculpturhalle wie das St. Jakobsdenkmal wesentlich auf seine Initiative und Leidenschaft zurück. Seine nicht eben naheliegende Eingebung, einen Rheinfahrbetrieb zwischen Gross- und Kleinbasel einzurichten, generierte die Finanzierungsbasis für den Bau einer Kunsthalle. Das 1854 realisierte Fähre-Unternehmen florierte und wurde 1862 bereits erweitert. Die Einnahmen kamen dem Kunsthalle-Bau zugute. Die Bündelung der kunstaffinen Kreise im 1863/64 gegründeten Basler Kunstverein trug weiter zur Promotion des Projekts Kunsthalle bei, das auch seitens des Mäzens und Kommissionsmitglieds Rudolf Merian-Iselin – des Vorstands der «Commission ad hoc» für den Kannenfeld-Gottesacker – namhaft unterstützt wurde. Die von Johann Jacob Stehlin-Burckhardt errichtete Kunsthalle wurde 1872 eröffnet und im gleichen Jahr auch das zwischenzeitlich unter der Ägide des Basler Kunstvereins vorangetriebene Projekt eines St. Jakobsdenkmals mit dessen Einweihung zum Abschluss gebracht. Mit Weitsicht agierend, hatte Imhof(-Forcart)-Rüsch in die Planung der Kunsthalle bereits auch eine Sculpturhalle einbezogen, die als Pendant-Gebäude 1887 eröffnet wurde.
- ¹¹³ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 146a G 1; Kunsthaus Zürich Bibliothek Archiv, A 10.50.4.
- ¹¹⁴ SCHWEIZERISCHER KUNSTVEREIN (Hrsg.) *Protokoll der Verhandlungen des Schweizerischen Kunstvereins von den Jahren 1875 bis 1877*, Winterthur 1877.
- ¹¹⁵ JOHANN RUDOLF RAHN, *Die Tellskapelle am Vierwaldstättersee und ihre Wandgemälde*, in: Der Geschichtsfreund 35, 1880, S. 1–18.
- ¹¹⁶ SCHWEIZERISCHER KUNSTVEREIN (Hrsg.) (vergleiche Anmerkung 114).
- ¹¹⁷ SCHWEIZERISCHER KUNSTVEREIN (Hrsg.), *Bericht des Preisgerichtes über die Konkurrenzarbeiten zur Tellskapelle*, Winterthur 1877. – Dem Gremium gehörten nebst dem Vorsitzenden an: Johann Rudolf Rahn Meyer-von Knonau, Théodore de Saussure (1824–1903), Ernst Jung (1841–1912), Julius Stadler, Eugen von Stettler (1840–1913), Albert de Meuron (1827–1893) und Friedrich Weber-Bischoff (1813–1882). Ernst Georg Jung war Vizepräsident des Tellskapelle-Sondergremiums des Schweizerischen Kunstvereins und als Architekt insbesondere mit Baufragen befasst, später auch selbst an der Konzeption des Neubaus beteiligt. Eugen von Stettler war ein bekannter Architekt und wie Jung in Zeichnung und Aquarellmalerei sehr talentiert, sich gerne dieser Liebhaberei widmend. Théodore de Saussure war ähnlich wie Im Hof(-Forcart)-Rüsch sehr aktiv im Schweizer Kunstbetrieb engagiert. Während 26 Jahren war Letzterer Präsident des Basler Kunstvereins, Ersterer der Genfer Société des Arts. Zusammen mit Rahn-Meyer von Knonau setzte sich der Genfer insbesondere auch für die Denkmalpflege ein, gründete mit dem Zürcher die Gesellschaft für Erhaltung vaterländischer Alterthümer, trat zudem für diverse Vorhaben auf Bundesebene ein. Friedrich Weber-Bischoff war ein sehr umtriebiger Basler Kupferstecher, engagiert in diversen Basler und Schweizer Verbandsangelegenheiten, wie Stückelberg 1866 Mitbegründer der Schweizerischen Gesellschaft für Maler und Bildhauer. Albert de Meuron war selbst Maler.
- ¹¹⁸ Joseph Balmer (1828–1918) hatte bereits um 1870 noch für den Vorläuferbau im Auftrag der Urner Regierung Entwürfe für eine Neuausmalung der Tellskapelle präsentiert. Die Aufnahmen der Werke zirkulierten 1870. Ein Winterthurer Kunsthändler berichtete zu Anfang 1870 an Stückelberg: «Letzter Zeit erhielt ich von einem Freund Balmer in Luzern 4 Photographien nach Aquarellen von ihm, ein Cyklus Bilder aus der Schweizergeschichte. Sie sind schlicht volkstümlich mit malerischer Wirkung und ansprechender Ornamentik eingerahmt in Fresco auszuführen, wenn es Sie interessiert, will [ich] Ihnen selbige später gerne zur Einsicht senden.» Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.3138. – Die besagten Originale waren 1871 auf Ausstellungen zu sehen. ALOIS BALMER, *Zum 100. Geburtstag des Freiamtischen Kunstmalers Joseph Balmer von Abtwil*, in: Unsere Heimat: Jahresschrift der Historischen Gesellschaft Freiamt, 3. Jg., 1929, S. 87–93. – Die im Hinblick auf die Ausmalung der Tellskapelle gefertigten Balmer'schen Bilder waren sowohl Stückelberg wie auch den Juroren und allgemein bekannt. Balmer reichte entsprechend den modifizierten baulichen Gegebenheiten und den Wettbewerbsauflagen eine revidierte Version zur Jury-Beurteilung ein. Fotos der Werkserien um 1870 und 1876/77: Schweizerisches Nationalmuseum, Landesmuseum Zürich Bibliothek, Uh 28. – Die Urheberschaft der Entwürfe von Sieger wie Zweitplatzierter war für die Juroren – deren fünf von sieben aus dem engeren Umfeld Stückelbergs stammten – auch unter Motti gesetzt identifizier- und zuweisbar. Stückelberg selbst bekannte im Kontext einer Jurierung, dass er die Schöpfer der Werke erkenne, ohne dass diese namentlich bekannt seien: «Io non dubito che mi sarà facile di indovinare la vostra mano nelle vostre pitture [...]» Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.3793. – Was auch immer hinter den Kulissen des Tellskapelle-Projekts vorgegangen sein mag, die angeführten Indizien lassen vermuten, dass auch persönliche Präferenzen mitspielten und relativieren jedenfalls das Selektionsverfahren des Wettbewerbs.
- ¹¹⁹ SCHWEIZERISCHER KUNSTVEREIN (Hrsg.) (vergleiche Anmerkung 114).
- ¹²⁰ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.3821.
- ¹²¹ BASLER KUNSTVEREIN (Hrsg.), *Vortrag nebst Berichterstattung über das Jahr 1877*, Basel 1877.
- ¹²² FRANZ ZELGER, *Die Fresken Ernst Stückelbergs in der Tellskapelle am Vierwaldstättersee* (= Schweizer Heimatbücher, Bd. 159), Bern 1972, S. 5, 16, 27 (Zitate).
- ¹²³ ETH-Bibliothek Zürich Bildarchiv, PK_001291 (Abb. 57).
- ¹²⁴ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 146a G 1; Kunsthaus Zürich Archiv und Bibliothek, A 10.50.4. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri* (vergleiche Anmerkung 111), S. 366–373, 417–426.
- ¹²⁵ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.2207.
- ¹²⁶ Zentralbibliothek Zürich Graphische Sammlung, Inv. 730–731 (Abb. 58–59).
- ¹²⁷ Staatsarchiv Zürich, U 109 e 2.
- ¹²⁸ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1; Privatsammlung Schweiz, Stückelberg'sches Familienbuch, Bd. III.
- ¹²⁹ Zentralbibliothek Zürich Graphische Sammlung, Römer, Melchior I,2 (Abb. 60). – ADOLF GARNAU, *Die Familie Römer von Zürich*, Zürich 1931.

- ¹³⁰ URSULA REINHARDT, *Das Strassburger Denkmal in Basel*, in: *Unsere Kunstdenkämler: Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 28, Heft 2, 1977, S. 160–166.
- ¹³¹ PETER VIGNAU-WILBERG, *Das Zwingli-Denkmal in Zürich von Heinrich Natter (1844–1892)*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 71, Heft 4, 2014, S. 287–304. – HEDY TSCHUMI-HÄFLIGER, *Reformatoren-Denkämler in der Schweiz*, in: *Zwingliana. Beiträge zur Geschichte Zwinglis, der Reformation und des Protestantismus in der Schweiz* VII, Heft 3+4, 1987/1+2, 1987, S. 192–262. – DENKMAL-KOMITE (Hrsg.), *Erinnerungsblätter zur Einweihungsfeier des Zwingli-Denkmales in Zürich. Erstes Heft: Zwingli's Lebensbild & Zweites Heft: Die Einweihungsfeier des Denkmals*, Zürich 1885. – DENKMAL-KOMITE (Hrsg.), *Bericht des Preisgerichtes über die bis zum 1. Juni 1882 eingegangenen Entwürfe zu einem Zwingli-Denkmale in Zürich*, Zürich 1882.
- ¹³² Baugeschichtliches Archiv Zürich, BAZ_063119 (Abb. 61), BAZ_115347 (Abb. 62).
- ¹³³ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.2440.
- ¹³⁴ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.3.38 (Abb. 63).
- ¹³⁵ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.2442.
- ¹³⁶ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.2444 (Zitat), HNA 1.2.1.2446.
- ¹³⁷ Privatsammlung Schweiz, Stückelberg'sches Familienbuch, Bd. III.
- ¹³⁸ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.2447, HNA 1.2.1.488–491.
- ¹³⁹ Privatsammlung Schweiz, Stückelberg'sches Familienbuch, Bd. III.
- ¹⁴⁰ RUDOLF SCHICK, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, Berlin 1901.
- ¹⁴¹ Die Kunstdenkämler des Kantons Uri (vergleiche Anmerkung 111), S. 46, 241.
- ¹⁴² Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.957.
- ¹⁴³ Originalstudie: Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte Winterthur, Inv.-Nr. 02554 (Abb. 64); Fresko: ALBERT GESSLER, *Erinnerungen an Ernst Stückelberg von Basel 1831–1903*, Zürich 1903, Abb. Kunstdenkmäler 1.
- ¹⁴⁴ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.2471 (Zitat), HNA 1.2.1.1492.
- ¹⁴⁵ MARCEL FISCHER / HANS HOFFMANN / PAUL KLÄUI et al., *Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*, Zürich 1953, Abb. 172, S. 152 (Melchior Römer-Pestalozzi). – BASLER KUNSTVEREIN (Hrsg.), *Ernst Stückelberg. Ausstellung zur Feier des 100. Geburtstages Kunsthalle Basel, 6. Juni bis 19. Juli 1931*, Basel 1931, Abb.-No. 53 (Anna Dorothea Römer-Pestalozzi). – Das Herrenbildnis Stückelbergs gab die hauptsächliche Vorlage ab für das 1888 publizierte Strichliche der Persönlichkeit (Abb. 60).
- ¹⁴⁶ STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE (Hrsg.), *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, Ostfildern-Ruit 1996.
- ¹⁴⁷ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.2449.
- ¹⁴⁸ Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848 fol. 371r (Abb. 65).
- ¹⁴⁹ Neue Zürcher Zeitung, 64.Jg., No. 60, 2. Blatt, 29. Februar 1884.
- ¹⁵⁰ Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.2.1.2455. – Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1905.1475 (Foto Alwin Seiler) (Abb. 66). – Die von Arnold Böcklin entworfene Medaille auf Gottfried Keller wurde zwar zum 70. Geburtstag des Literaten 1889 gefertigt. Der 1886 in Zürich lebende und mit Keller wie mit Koller sehr eng befreundete Böcklin partizipierte indes, wie auch Koller als Mitorganisator, aktiv an diesem Schauspiel-Anlass. Beide Ehrebezeugungen – Medaille 1889 und persönliches Engagement 1886 – sind Kundgebungen der grossen Wertschätzung und hochgehaltenen Freundschaft. – Ein weiteres Beispiel aus der reichen Wirkungsgeschichte der Kellerschen Novelle wie auch des Stückelbergschen Freskos respektive der Manessischen Liederhandschrift bietet die Komposition «Hadlaub» von Hans Huber (1852–1921) in einer Ausgabe mit Illustrationen der Koller-Schülerin Sophie Schäppi (1852–1921). HANS HUBER / SOPHIE SCHÄPPI, *Hadlaub Op. 106 nach Gottfried Keller in Musik gesetzt von Hans Huber illustriert von Sophie Schäppi*, Boston/Leipzig 1891; Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung, UBH kr V 158. – MAX SCHIENDORFER (Hrsg.), *Johannes Hadlaub: Dokumente zur Wirkungsgeschichte*, Göppingen 1990.
- ¹⁵¹ DIREKTION DER ÖFFENTLICHEN BAUTEN DES KANTONS ZÜRICH (Hrsg.), *Zürcher Denkmalpflege*, 5. Bericht 1966/67, Zürich 1971, S. 205–206; MARIA WASER, *Von schweizerischer Baukunst*, in: *Die Schweiz: Schweizerische illustrierte Zeitschrift* 14, 1910, S. 458–460.
- ¹⁵² Der original grosse Carton befand sich 2022 im Kunstmuseum Basel. Die Eigentumsverhältnisse bezüglich dieses Kunstwerks waren oder sind neuerdings strittig und ungeklärt, sodass zum Zeitpunkt der Abfassung und Drucklegung des Artikels keine Standortangabe indiziert werden konnte.
- ¹⁵³ Staatsarchiv Basel-Stadt, Bau J 1, Bau J 22, BD-REG 2B 17-7-2 (3), FD-REG 7a 3-3-4 (1) 11, Hausurkunden 778; Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Aktendossier Petersgraben 1.
- ¹⁵⁴ Es wurde seitens der Nachkommen Stückelbergs beispielsweise eine Summe von 100 000 Franken als Entschädigung für das Salon-Kunstgut gefordert. Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Aktendossier Petersgraben 1. – Interessant in Bezug auf diesen rein materiellen Aspekt ist, dass Stückelberg selbst, aufgrund seines Inventars 1891 zu schliessen, die Salon-Malereien vergleichsweise bescheiden veranschlagte: Die Allegorien mit je 1500 Franken und die Gross-Cartons «Daheim» und «Hinaus» mit je 1500 Franken sowie die übrige Salon-Dekorationsmalerei integral auf 500 Franken; total 9500 Franken. Die Horgener Fresko-Bildnisse der Knaben waren hier auch aufgeführt, zusammen auf 600 Franken veranschlagt. Der Carton zum «Gastmahl auf Manegg» wurde auf 1500 Franken beziffert. Das Gemälde «Herbstlied» von 1888 wurde all dem gegenüber mit 12 000 Franken dotiert! («Herbstlied»: BERND WOLFGANG LINDEMANN / NIKOLAUS MEIER, *Ernst Stückelberg 1831–1903*, Basel 2003, Abb. 35, S. 34). Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Studien Kunstabteilung Zürich, HNA 1.3.1.
- ¹⁵⁵ Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Aktendossier Petersgraben 1.
- ¹⁵⁶ Staatsarchiv Basel-Stadt, Erziehungsakten DD 7 i; Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 1903–1905 (Fotos Martin P. Bühler).
- ¹⁵⁷ Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Aktendossier Petersgraben 1. – Angesprochen war das Kunstmuseum Basel. Diese Institution hatte der Erbengemeinschaft Stückelberg verschiedene Vorschläge unterbreitet, die Wandmalereien im Hause auszustellen, die aber allesamt ausgeschlagen wurden. Desgleichen gilt für Vorschläge, die bezüglich der Aufstellung in anderen Basler Örtlichkeiten unterbreitet wurden.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 7, 44: Privatsammlung Schweiz.
Abb. 2–3, 14, 30, 33, 63: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich Kunstabchiv.
Abb. 4–6, 26, 42–43, 45: Universitätsbibliothek Basel Handschriftenabteilung.
Abb. 8, 12, 20, 23–25, 30, 35–40, 53: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt.
Abb. 9–11, 13, 15, 17–19, 21–22, 41, 51–52: Staatsarchiv Basel-Stadt.
Abb. 16, 49: Kunstmuseum Basel Kupferstichkabinett.
Abb. 27, 66: Historisches Museum Basel.
Abb. 28–29: Denkmalpflege Kanton Zürich.
Abb. 30: Fontana & Fontana Rapperswil-Jona.
Abb. 31–32: Pestalozzi-Bibliothek Zürich.
Abb. 34: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.
Abb. 46–47: Aargauer Kunsthaus Aarau.
Abb. 48, 64: Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte Winterthur.
Abb. 50: Hochbauamt Kanton Basel-Landschaft Liestal.
Abb. 53: Kunstmuseum Basel.
Abb. 53: Kunstmuseum Basel Arnold Böcklin-Archiv Basel.
Abb. 54: Kunsthalle Basel.
Abb. 55–56: Kunst Museum Winterthur.
Abb. 57: Eidgenössische Technische Hochschule Zürich Bibliothek Bildarchiv.
Abb. 58–60: Zentralbibliothek Zürich Graphische Sammlung.
Abb. 61–62: Baugeschichtliches Archiv Zürich.
Abb. 65: Universitätsbibliothek Heidelberg.

ZUSAMMENFASSUNG

An seinem Basler Lebens- und Wirkungsort Erimanshof schmückte Ernst Stückelberg (1831–1903) um 1875 einen Salon mit Wandmalereien aus. Die Liegenschaft wurde 1937 abgebrochen und nur Bruchstücke der Raumausstattung sind erhalten. Stückelbergs Salon-Wandmalerei reflektierte seine Italienerlebnisse, ließ Gegenwärtiges und Vergangenes in der Postulierung ethisch-moralischer Idealität aufgehen. Der kunstvolle Schmuck eröffnet ein beziehungsreiches Spektrum, das von Basel über Italien nach Zürich und von Berri, Böcklin, Burckhardt zu Keller, Rahn und Römer führt. Die Basler Salon-Wandmalerei stand am Anfang einer Episode im Stückelberg'schen Œuvre, die bestimmt war durch des Künstlers Streben nach prestigeträchtig-öffentlichkeitswirksamem Monumentalschaffen. Zum Abschluss kam diese Periode nach dem Erfolg des Freskenzyklus in der Tellskapelle in Sisikon am Urnersee 1883 mit dem Fresko «Gastmahl auf Manegg» in Zürich.

RIASSUNTO

Intorno al 1875, Ernst Stückelberg (1831–1903) decorò con dipinti murali un salone dell'Erimanshof di Basilea, dove viveva e lavorava. L'edificio fu demolito nel 1937 e dell'arredamento della sala sono rimasti conservati solo alcuni frammenti. Gli affreschi di Stückelberg riflettevano le sue esperienze in Italia e facevano confluire tanto il presente quanto il passato nell'affermazione di ideali etici e morali. La decorazione artistica apre un ricco spettro di riferimenti che da Basilea conduce, passando dall'Italia, a Zurigo, e da Berri, Böcklin e Burckhardt a Keller, Rahn e Römer. La pittura murale del salone di Basilea rappresenta l'inizio di un periodo nelle attività di Stückelberg determinato dall'aspirazione dell'artista a realizzare prestigiose opere pubbliche monumentali. Questo periodo culmina nel successo del ciclo di affreschi realizzati nella cappella dedicata a Tell a Sisikon sul lago di Uri nel 1883 con l'affresco «Gastmahl auf Manegg» a Zurigo.

RÉSUMÉ

Vers 1875, Ernst Stückelberg (1831–1903) réalisa des fresques destinées à orner un salon de l'Erimanshof à Bâle, où il vivait et travaillait. L'immeuble fut démolî en 1937 et seuls quelques fragments de la décoration intérieure ont été conservés. Les peintures murales de Stückelberg reflétaient ses expériences en Italie, juxtaposant des éléments du passé et du présent dans l'expression d'idéaux éthiques et moraux. Cette fresque ornementale d'une grande finesse ouvre un large éventail de références qui, depuis Bâle, mène à Zurich en passant par l'Italie et de Berri, Böcklin et Burckhardt à Keller, Rahn et Römer. La fresque ornant le salon bâlois constitue le début d'une période dans l'activité de Stückelberg marquée par l'ambition de l'artiste de créer une œuvre monumentale à la fois prestigieuse et possédant un fort impact auprès du public. Après le succès du cycle de fresques de 1883 ornant la chapelle de Tell, située à Sisikon sur les rives du lac d'Uri, l'aboutissement de cette période est représenté par la fresque « Gastmahl auf Manegg », réalisée à Zurich.

SUMMARY

At Erimanshof where he lived and worked in Basel, Ernst Stückelberg (1831–1903) decorated a salon with wall paintings around 1875. The property was demolished in 1937 and only parts of the decorated walls were preserved. Stückelberg's paintings refer to his experiences in Italy, incorporating present and past into postulated ethical and moral ideals. The artistic decoration covers a wide spectrum, both geographically and personally, from Basel to Italy to Zurich and from Berri, Böcklin and Burckhardt to Keller, Rahn and Römer. The wall paintings ushered in a phase of Stückelberg's oeuvre, marked by an interest in monumental work that was prestigious and had public appeal. Following the success of the cycle of frescoes in the Tell Chapel in Sisikon on Lake Uri in 1883, this period concluded with the fresco *Banquet at Manegg* in Zurich.