

Emanuel Büchel

Autor(en): Daniel Burckhardt-Werthemann

Quelle: Basler Jahrbuch

Jahr: 1894

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/e3c82eda-9f6e-486f-be1b-64b0ff5c5d47>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Emanuel Büchel.

Ein Beitrag zur Basler Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts

von

Daniel Burckhardt Werthemann.

Es sind bald sechzig Jahre verflossen, seit Nagler in sein berühmtes Künstler-Verikon folgende biographische Notiz aufnahm:

„Büchel, Emanuel,

Architekt, Kupferäzer und Aquarellist zu Basel, machte sich als geschickter Künstler bekannt und lebte noch 1795. Es wurde nach ihm auch einiges gestochen, darunter vier große Ansichten von Basel, und von Chovin ein Heft von 18 Blättern Schnecken. Er hat ebenfalls einiges geätzt.“

Den Namen von Naglers baslerischem Gewährsmann wollen wir taktvoll verschweigen, denn die drei kurze Sätze zählende Biographie Büchels ist ein wahrer Rattenkönig von Irrthümern: die dem wackern Emanuel Büchel zugeschriebene künstlerische Thätigkeit theilt sich nämlich, wie wir sehen werden, auf nicht weniger denn drei grundverschiedne Baslermeister. Leider ist Naglers Notiz für unsre heimatliche Kunstgeschichte verhängnisvoll geworden, so daß wir heutzutage nachgerade gewohnt sind, von einem Architekten

Emanuel Büchel zu hören, der Basel mit dem weißen und blauen Haus und andern Prachtgebäuden beschenkt habe.

Gewiß wäre es interessant, diese Mythenbildung von dem noch wohl informierten Peter Dchs bis zu dem sonst in der Basler Kunstgeschichte gut unterrichteten L. A. Burckhardt zu verfolgen, doch ist es vornehmlich der Zweck dieses kleinen Aufsatzes, die Freunde des Jahrbuches mit der lebenswürdigen Gestalt des historischen Emanuel Büchel bekannt zu machen; dann soll aber auch eine alte Ehrengeld an zwei um Basels Baugeschichte hochverdienten Meistern abgetragen werden, zwei Architekten, denen das seltsame Mißgeschick begegnet ist, daß ein ehrsamer Bäckermeister ihren Ruhm für sich in Anspruch genommen hat.

Nicht ohne Bedenken übergibt der Verfasser seinen Aufsatz der Öffentlichkeit, weiß er doch, daß noch manches in seinen Ausführungen recht lückenhaft ist. Hoffentlich werden aber diese Zeilen der stattlichen Schar von Basels Geschichts- und Kunstforschern den Anlaß geben, auf diesem Gebiete weiter zu bauen und damit die Kenntnis der bis jetzt unverdient vernachlässigten Basler Kunst des 18. Jahrhunderts zu fördern.

* * *

Emanuel Büchel¹⁾ entstammte einem wahrhaften Basler Handwerkergeschlechte und wurde im Jahr 1705 als das jüngste Kind des Christoph Büchel und der Margaretha Ritter geboren.

Über die Jugendzeit Emanuels vermochte der Verfasser nichts in Erfahrung zu bringen. Offenbar hat der Knabe eine verhältnis-

¹⁾ Litterarische Quellen für eine Büchel-Biographie existieren nicht. Der Verfasser war meist auf urkundliche Notizen angewiesen, deren Mehrzahl er der Freundlichkeit der H. H. His-Heusler und Rudolf Wackernagel verdankt. Die wertvollsten Beiträge zur Kenntnis von Büchels Leben und Kunst haben übrigens die zahlreichen Skizzen- und Notizbücher des Meisters geliefert, die größtenteils im Besitze der Basler Kunstsammlung sind.

mäßig gute Schulbildung genossen, denn er besaß beispielsweise einige Kenntniss im Latein und wußte vor allem einen recht hübschen und fließenden deutschen Stil zu schreiben. Manche nachhaltende Anregung scheint der kleine Emanuel auch seinem neun Jahre älteren Bruder, dem Steinmetzen Hans Rudolf, verdankt zu haben. (Wir müssen hier einschalten, daß man unter „Steinmetz“ im alten Basel nicht etwa einen Bild- oder gar nur einen gewöhnlichen Steinhauer verstand. Der damalige baslerische Sprachgebrauch bezeichnete vielmehr mit „Steinmetz“ einen Bau- oder Maurermeister, der die Pläne eines erfindenden Baukünstlers, des Architekten, auszuführen hatte.) Hans Rudolf Büchel war also ein junger Techniker, der gewiß trefflich mit Reißfeder und Pinsel umzugehen wußte und wohl auch seinen jüngern Bruder für das Zeichnen zu interessieren verstand. Diese früheste wissenschaftliche und künstlerische Thätigkeit Büchels scheint aber bald ihr Ende gefunden zu haben. Der Junge mußte einen Beruf erlernen und zwar den eines Bäckers. Es folgt nun ein neuer Lebensabschnitt, die Lehrlings- und Gesellenzeit, welche wohl dem höher strebenden jungen Mann sauer genug vorgekommen sein mag; augenscheinlich hat Büchel gegen Ende dieser Laufbahn auch eine längere Gesellenwanderung nach Frankreich, damals noch mehr als jetzt das gelobte Land der Gastronomie, angetreten, wüßten wir doch sonst seine französischen Sprachkenntnisse nicht gut zu erklären. Schon in seinem 22. Altersjahr treffen wir Büchel wieder in Basel; bereits ist er ehrbarer Bäckermeister und Gatte der aus sehr guter und wohlhabender Bürgerfamilie stammenden Susanna Felber, die ihn in den Jahren 1727—1743 mit zehn Kindern beschenkte. Außerlich ist jetzt Büchel ein gemachter Mann, er wird 1743 Sechser zu Brotbacken; sein Handwerk, das er in einem Hause der Streitgasse betrieb, scheint recht einträglich gewesen zu sein, gestattete es ihm doch später, zweimal einen mehrwöchentlichen Aufenthalt in dem Bade von Schinznach zu nehmen.

Trotz der einförmigen und anstrengenden Berufsthätigkeit blieb aber der wackere Meister seiner Jugendliebe, der Liebe zur Kunst, treu.

* * *

Als sich Büchel in seiner Heimat als zünftiger Meister niedergelassen hatte, war das baslerische Kunstleben nicht sehr rege. Die äußere Physiognomie der Stadt besaß im ganzen noch das Gepräge des 17. Jahrhunderts, doch begann auch bereits das glänzende Vorbild Ludwigs XIV. Nachahmer zu finden. Schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts hatte Markgraf Friedrich von Baden seinen imposanten Palast aufgeführt; einige Bürger, der üppige Hans Heinrich Zäslin an der Spitze, eiferten ihm nach. Im Vergleich zu Bern oder selbst dem kleinen Solothurn hielt aber die Baulust der damaligen Basler noch immerhin ein bescheidenes Maß. — Die baslerische Malerei besaß zu Beginn des Jahrhunderts nur einen einzigen tüchtigen Vertreter, Joh. Rudolf Huber. Es hängt wohl mit dem Stillstand der baulichen Entwicklung der Stadt zusammen, daß dieser ebenso als Dekorateur wie als Porträtist achtbare Meister wenig Beschäftigung in seiner eigenen Vaterstadt fand; meist weilte der Künstler in Bern, Neuchâtel oder an den Höfen des badischen Markgrafen. Die anspruchsvollen allegorischen Kompositionen Hubers, die hauptsächlich durch den Stichel J. J. Thurneysens populär geworden sind, lassen uns heute völlig kalt; das seltene Vorkommen solcher Bilder in Basel findet wohl dadurch seine Erklärung, daß den in Kunstfachen stets puritanisch gesinnten Bürgern die prunkhaften Schildereien Hubers wenig zusagten; mehr Beschäftigung fand der Künstler als Porträtist; seine feinen, stark von Rigauds Kunstweise beeinflussten Bildnisse vermögen uns durch ein gewisses vornehmes „Etwas“ zu fesseln, doch hat es der Meister nie verstanden, die Individualität seiner Modelle packend wiederzugeben, meist verlor er sich in schablonen-

mäßige Stilisierung. Die übrigen Baslermeister, die, wie der ganz geringe J. J. Meyer, ausschließlich Porträtisten waren, dürfen wir ruhig unerwähnt lassen ohne uns einer kunstgeschichtlichen Unterlassungssünde schuldig zu machen.

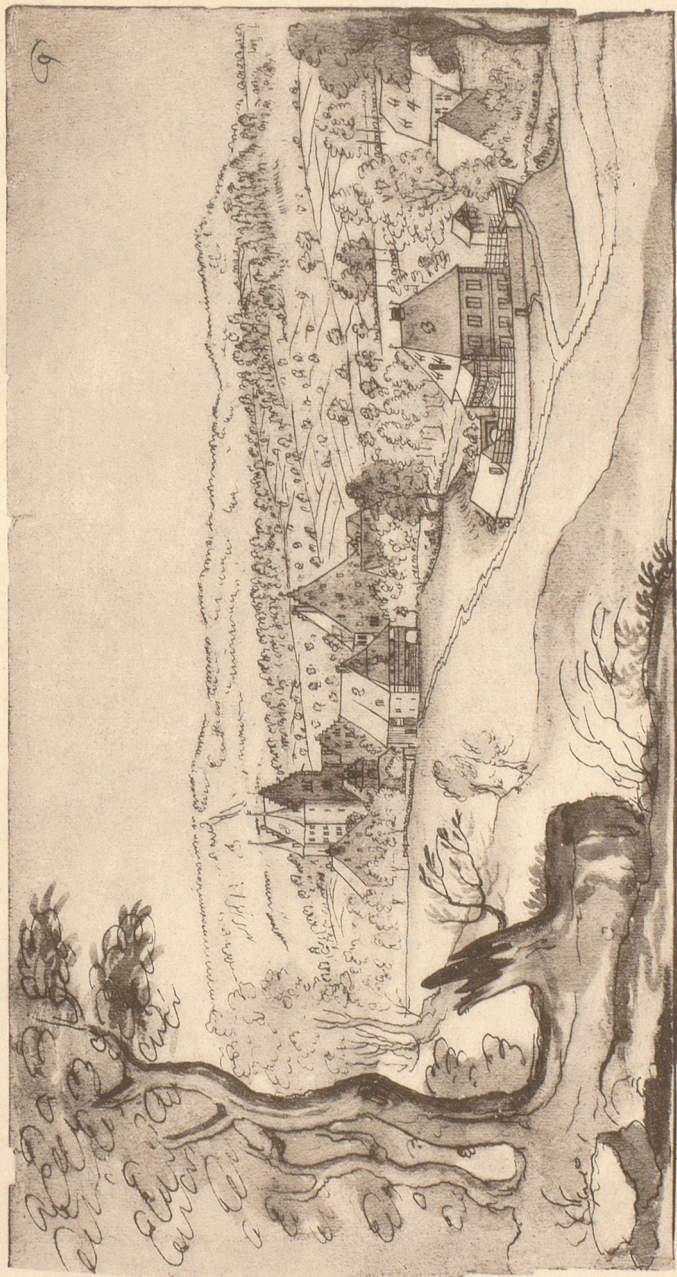
Bezeichnend für die künstlerische Dürre des damaligen Basel dürfte die Beobachtung sein, daß die Stadt im Beginn des 18. Jahrhunderts keinen einzigen Dilettanten scheint besessen zu haben; in der Folgezeit, besonders gegen die Wende des Jahrhunderts, hatte jeder begabte Meister eine Gruppe von Liebhabern um sich versammelt, die als Zeichner, Aquarellisten und Radierer oft recht Tüchtiges leisteten und deren warmer Teilnahme an allen künstlerischen Bestrebungen auch die erste Basler Künstlergesellschaft ihre Entstehung verdankte.

* * *

Dieser kurze Blick auf das Basler Kunstleben war nötig, um die emsige Thätigkeit Emanuel Büchels, zu dem wir nun zurückkehren, verstehen und schätzen zu lernen. Wir sahen schon, daß der ehrsame Bäckermeister wohl noch als Kind die ersten Versuche im Zeichnen gethan haben mag; die lange Lehrlings- und Gesellenzeit, der spätere Beruf, ließen Büchel nicht verkümmern, eifrig scheint er sein gutes Zeichentalent geübt zu haben; so zeigen seine frühesten uns erhaltenen Federskizzen bereits einen gewandten Strich, der ohne länger Übung kaum denkbar wäre. Wer leitete aber diese Studien Büchels? Wie jeder Selbmade man auf dem Gebiete der Kunst begnügte sich unser Meister auch vorerst mit dem gewissenhaften Kopieren fremder Werke. Es ist charakteristisch, daß der bescheidene Büchel nicht etwa die glänzenden, mehr für höfisches als bürgerliches Leben passenden Kompositionen Hubers nachahmte, sondern daß er sich den alten, wackern Matthäus Merian als Vorbild erkoren und auch während seines ganzen übrigen Lebens beibehalten hat.

Mit dem Auge des Matthäus Merian hat auch Büchel die landschaftlichen Reize der Umgebung Basels schauen gelernt, wir erkennen dies schon aus seinen frühesten Federzeichnungen, die noch aus dem Beginn der 30er Jahre stammen. Damals fand der Meister wohl noch wenig Muße zu größeren Kunstfahrten, wie er sie später so oft unternahm. Die Daten, welche die einzelnen Skizzenblätter enthalten, zeigen, daß Büchel nur an Sonntagen — wohl von seinen heranwachsenden Kindern begleitet — ins Freie schweifte und sich dabei meist mit der nächsten Umgebung Basels begnügte. So finden wir aus dem Jahre 1735 einige äußerst ansprechende landschaftliche Skizzen aus der Nähe von Pratteln. Ganz nach berühmtem Muster komponiert hier Büchel. Zur Linken läßt er einen gewaltigen knorrigen Eichenstamm aus der Erde wachsen, dessen reiche Krone lange Schatten wirft; von diesem dunkeln Vordergrunde hebt sich nun eine hell von der Sonne beglänzte Landschaft höchst wirkungsvoll ab. In diesen frühesten Landschaftsbildern hat Büchel nur ein Auge für das Malerische. Er trachtet in diesen uns vorliegenden Skizzen nicht darnach — wie er es später zu thun gezwungen war — die bauliche Anlage des Dorfes Pratteln zu charakterisieren und dessen Situationsplan zu geben: den Reiz einer stillen Dorfstraße wollte er uns schildern, und dies ist ihm gelungen.¹⁾ Auch technisch unterscheiden sich diese frühesten Blätter Büchels vorteilhaft von den später entstandenen Kompositionen. Seine Feder besitzt einen ziemlich kühnen Strich, die Zeichnung wird nur leicht angetuschelt — ganz wie es bei Skizzen Merians der Fall ist — während die spätern Blätter Büchels, die typischen „Büchel“ unsres Basler Kunsthandels, durch ihre schwere Lavierung stets etwas Weichliches haben.

¹⁾ Leider hat der defekte Zustand der Pratteler Studienblätter deren Reproduktion verboten. Der Verfasser wählte deshalb ein anderes sehr anziehendes Werk aus Büchels früherer Zeit: die 1738 datierte Ansicht des Binninger Schlosses.



Emanuel Büchel.

Schloss und Pfarrhaus zu Binningen. ad naturam 1738.

Eine Reihe von Basler Stadtansichten — Thore, Befestigungen, Aussicht vom Rheinsprung u. a. — bildet eine besondere Gruppe unter den Blättern der 30er Jahre; hier zeigt sich Büchel als ganz geschickter Architekturmaler, er kennt im allgemeinen die Gesetze der Perspektive, doch hat er einen Fehler, den er allerdings mit sämtlichen Künstlern seines Jahrhunderts teilt: das Auge für die Baustile des Mittelalters fehlt ihm vollständig, an Kirchen versteht er beispielsweise nicht den Rund- vom Spitzbogen zu unterscheiden, und sein gotisches Maßwerk erinnert lebhaft an Laubsägearbeit. — Der Meister brauchte Zeit um seine Augen zu üben.

So war schon in den 30er Jahren das Leben Büchels zwischen Berufs- und künstlerischer Thätigkeit geteilt. Bald wurden weitere Kreise auf den tüchtigen Zeichner aufmerksam. Wohl durch einen Angehörigen der Universität empfohlen, hatte Büchel für den Hofrat Treu, Professor in Altorf (Bayern), eine Auswahl der in der Schweiz vorkommenden Pflanzen und Schwämme zu zeichnen und in Wasserfarben auszuführen. Die 1736 datierten Blätter sollen sich heute in der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg befinden. Auch in studentischen Kreisen scheint Büchel, vielleicht als Zeichnungslehrer, verkehrt zu haben. Zeugnis davon ist ein kleines, hochinteressantes Blättchen, das eine wilde Gebirgsschlucht, ganz ähnlich der *via mala*, darstellt. „Ulysses a Salis dictabat“ lesen wir auf der Zeichnung und erhalten dadurch Kunde, daß der berühmte bündnerische Staatsmann und Schriftsteller Ulysses von Salis-Marischlins, der 1744—1746 in Basel studierte, zu unserm Büchel in Beziehung getreten war und ihn wohl durch die lebhafteste Schilderung der rhätischen Gebirgsschönheit zu der kleinen künstlerischen Schöpfung begeistert hat. Erwähnenswert sind auch die Anregungen, welche unser Meister einem seit den 1730er Jahren in Basel ansässigen italienischen Maler verdankte; Carolus Jantassi Romanus nennt sich der Künstler auf seinen Bildern, die meist

als dessus-de-porte unsre Basler Häuser zierten. Über den Lebensgang des Jantassi vermochte der Verfasser leider nichts in Erfahrung zu bringen. Einen bedeutenden Eindruck machen die wenigen von diesem Italiener erhaltenen Gemälde und Tuschzeichnungen gerade nicht; es sind ausschließlich sentimental gestimmte Phantasielandschaften mit römischen Ruinen, oftmals kehrt der Sibyllentempel von Tivoli auf ihnen wieder. Büchel scheint aber an diesen anspruchslosen Werken Gefallen gefunden zu haben, so daß er oft Motive ihrer Kompositionen anwandte, so vornehmlich als Frontispice seiner Skizzenbücher, wobei er es aber gewissenhaft nie verfehlte, den „Inventor“ bei Namen zu nennen.

Jantassi ist das Schicksal widerfahren, in der Stadt seiner Thätigkeit heute vollständig vergessen zu sein, seine Werke segeln im Basler Kunsthandel fast immer unter der Flagge seines populäreren Nachahmers Emanuel Büchel und doch hätte es der italienische Meister, der auf Basels Kunstgeschichte nicht ohne Einfluß gewesen, mehr als mancher andere verdient, gekannt zu bleiben.

Den Beginn der 1740er Jahre nahm Büchel — mit Ausnahme weniger Kopien nach dem Zürcher Radierer Felix Meyer — beinahe ganz zu Vorstudien für sein erstes bedeutenderes Werk in Anspruch. Oft finden wir ihn in der Umgebung Basels thätig, wo er gewöhnlich von einer Anhöhe, wie von St. Margarethen oder dem Werten aus, das Bild der Stadt zu skizzieren sucht. plante Büchel doch nichts anderes, als sein Talent praktisch zu verwerten und im Verein mit dem Straßburger Joh. Martin Weis einige Ansichten der Stadt Basel herauszugeben; Büchel sollte die Prospekte zeichnen, Weis dieselben in Kupfer stechen. Die Arbeit wurde von Büchel, wie wir aus seinen zahllosen Studien ersehen, sehr sorgfältig vorbereitet. 1743 war der erste Stich, Ansicht des Rheines von St. Alban aus, vollendet, aber erst am 26. Juni 1747 konnte

Büchel die ganze Folge von vier Blättern dem Räte überreichen, wofür er eine „Remuneration“ erhielt.¹⁾

Wer heute „Basiliensia“ sammelt, fahndet mit Recht stets in erster Linie nach diesen vier köstlichen Ansichten, welche bereiteter als alle gleichzeitigen Memoirenwerke uns von Basels Leben im 18. Jahrhundert erzählen. Zwei der Büchelschen Ansichten decken sich im ganzen gegenständlich mit Kupferstichen aus Merians Topographie. Beide Künstler lassen uns die Stadt einerseits vom Tüllingerberg, anderseits von der Rheinhalde bei St. Alban aus sehen. Der naheliegende Vergleich zwischen den Arbeiten wird — was Technik anbelangt — allerdings den fein ausgeführten, fast farbig wirkenden Merianschen Radierungen den Vorzug geben vor den, besonders in den spätern Mechelschen Abdrücken, etwas matten Stichen des Weis. Die Merianschen Kompositionen sind auch künstlerisch abgerundeter als die Büchelschen Blätter, da der große Stecher nur ein charakteristisches Gesamtbild der Stadt bieten wollte und es nicht in seinem Plane gelegen hat, den einzelnen Bauwerken eine besondere Beachtung zu schenken, insofern er sie nicht etwa in seiner Komposition als wirkungsvolle Coulisse verwenden konnte. Was künstlerisch nicht verwertbar war, ließ Merian zurücktreten und stattete dafür seine Schöpfung mit allerhand unwahrem Pomp aus. Mehr allerdings noch als die Stadtaufsichten der „Topographie“ sind die wunderbaren Landschaftsbildchen Merians aus der Umgebung von Basel, wie Mönchenstein, Rhybek u. a. lediglich künstlerisches Nachwerk und haben trotz der aufgeschriebenen Bezeichnungen mit der wahren Örtlichkeit nichts gemein.

Der gewissenhafte Büchel verzichtete bei seinen Stadtaufsichten auf alle nicht der Wirklichkeit entsprechenden Effekte. Aus seinen

¹⁾ Die Remuneration betrug 600 R., war jedoch an die Verpflichtung geknüpft, daß Büchel jedem Mitgliede des Großen Rates ein Exemplar der Stiche zu verehren hatte!

Skizzen erschen wir mit Erstaunen, wie fast für jede landschaftliche oder bauliche Einzelheit der Stiche eine genaue Vorzeichnung vorhanden ist. Büchel hat es sich nicht verdrießen lassen, die Blumenbeete auf den Rheinterrassen beim Münster genau abzuschreiben, jede absonderliche Form einer verschnittenen Hecke sorgsam zu notieren; auch jede der kleinen Buchten, welche der Rhein bei der St. Johanschanze bildet, wird genau ausgemessen und die Obstbäume des vordern Schlosses von Gundoldingen werden aufmerksam gezählt. Trotzdem wirken diese Hauptwerke Büchels nicht kleinlich; seine Specialaufnahmen geschahen nur zum Zwecke, im Vordergrund, den er sich als besonderes Genrebild dachte, ein bis ins Detail getreues Abbild der Wirklichkeit zu schaffen, und dadurch hat er es verstanden, seinen Schöpfungen ihr köstliches Lokalkolorit zu verleihen, das sie weit über den Begriff des bloßen „Prospekt“ erhebt.

Hier lernen wir Büchel auch als guten Figurenzeichner kennen. Wie fein weiß er nicht seine Mitbürger zu beobachten, wie sie in dem nach französischem Geschmack angelegten Gärtchen des Herrn Mathias Streckeisen zu St. Alban — den Namen erfahren wir aus einer Skizze — affektiert tänzelnden Schrittes in lebhafter Konversation dahin wandeln, um das prächtige Rheinpanorama zu genießen und sich dann in dem lauschigen Gartenhäuschen, zu welchem eben ein Diener Speis und Trank trägt, materielleren Genüssen zu ergeben.

Die vier Ansichten bezeichnen den Höhepunkt der künstlerischen Thätigkeit Büchels; nur ganz ausnahmsweise hat er später wieder ein Werk von dieser frischen und natürlichen Auffassungsweise zu schaffen gewußt.

Büchels Kompositionen scheinen Aufsehen erregt zu haben. Im benachbarten Zürich erschienen nicht sehr viel später die Koller-Holzhalbischen Stadtansichten, welche deutlich von Büchel beeinflusst sind. In Basel aber wurde vorerst der Registrator Daniel Bruckner

auf den glücklichen Zeichner aufmerksam und eröffnete dadurch eine neue Aera in des Meisters künstlerischem Schaffen. Das Bäckerhandwerk hatte Büchel schon während der Arbeiten an den Stadtansichten ausgegeben, in den Taufregistern wird er als Vater seines jüngsten Kindes Anna Maria im Jahr 1743 als „dessinateur“ bezeichnet; jetzt aber begann er ausschließlich seinem neuen Berufe zu leben, nahm doch seine Thätigkeit als Zeichner für die Kupferstich-Beigaben zu Bruckners „Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel“ die Arbeit eines vollen Jahrzehntes in Anspruch.

Die kleinen Landschaftsbilder, welche Büchel im Dienste Bruckners ausgeführt hatte, dürfen künstlerisch nicht hoch angeschlagen werden. Es scheint dem Zeichner nur darauf angekommen zu sein, die Lage der einzelnen von Bruckner beschriebenen Ortschaften mit dem ihnen zugehörigen Acker- und Wiesenland, den Rebbergen und Waldungen genau zu veranschaulichen; die Büchelschen Kompositionen verdienen immerhin in vollem Umfange das in Basel so beliebte lobende Beiwort „heimelig“, höheres künstlerischeres Interesse bieten sie aber nicht, wirken doch diese kleinen, ganz nach der Schablone gearbeiteten Ansichten äußerst ermüdend auf den Beschauer ein. Die Dörfer mit ihren saubern Häuschen nehmen sich wie aufgestelltes Kinderspielzeug aus, unsre prächtigen Landschaftler Berge zeigen einen weichen, nichtsagenden Umriß; der schon früher bei Büchel beliebte Kunstgriff, durch einen stattlichen Baum den Vordergrund zu beleben, findet sich zwar oft auch in Bruckners „Merkwürdigkeiten“, wirkt aber gerade seines öftern Erscheinens wegen monoton.

Es ist unschwer zu erkennen, daß diese Zeichnungen Büchels in der warmen Stube am Reißbrett und nicht an Ort und Stelle geschaffen worden sind. Ohne Ausnahme gehen sie aber auf flott skizzierte Originalaufnahmen zurück, welche Büchel auf seinen zahlreichen Kunstfahrten (seit Juni 1744) geschaffen hatte; zu Hause angelangt kopierte er diese Skizzen in äußerst sauberer, aber geistloser

Weise, damit sie die verschiedenen Stecher ¹⁾ Bruckners als Vorlagen benutzen konnten.

Künstlerisch konnte also der Auftrag Bruckners Büchel nur wenig fördern, dafür brachte er ihm aber eine tiefgehende Anregung. In den Frühjahrten 1750 und 1751 zeichnete Büchel in Bruckners Auftrag häufig auf der Trümmerstätte von Augst und nahm später auch die zahlreichen Werke antiker Kleinkunst, welche sich auf der Basler Bibliothek, sowie in den Privatsammlungen d'Annones, Bruckners, Buxtorfs, Fäschs, Harschers und Hubers befanden, sorgfältig mit seinem Stifte auf; dadurch scheint der Meister erstmals ein Verständnis für die Kunst vergangener Zeiten erlangt zu haben. Offenbar hat sich bei diesem Anlaß auch Büchel in der damaligen Kunsts litteratur umgesehen, seinen Sandrart und Füßlin kannte er wenigstens gründlich, dies ersehen wir aus seinem schriftlichen Nachlaß.

Erst an seinem Lebensabend sollte er aber diesen wissenschaftlichen Interessen leben dürfen, denn jetzt nahm ihn neue Arbeit voll auf in Anspruch.

Seit 1754 ließ der Zürcher Kupferstecher David Herrliberger seinen „schweizerischen Ehrentempel und helvetische Topographie“ erscheinen, ein groß angelegtes Kupferwerk, dem auch Büchel seine Mitwirkung nicht versagte. Büchel hatte Prospekte aus Basel, der Landschaft, den Kantonen Solothurn, Aargau und dem Berner Jura zu liefern. Seine Studienmappen waren noch voll von Skizzen aus Baselstadt und Baselland, so daß Herrliberger vorerst rasch mit

¹⁾ Nicht weniger als zwölf Kupferstecher waren für Bruckner thätig: P. L. Auvray, J. A. Chovin (hauptsächlich geschickt in der Wiedergabe der von Büchel äußerst gewissenhaft gezeichneten Versteinerungen), Dublon, Joh. Haas, G. D. Heumann, Joh. Rud. Holzhalb, Christian von Mechel (die Ansichten von Eissach und Arbolszweil gehören zu den kalligraphischen Erstlingswerken des Meisters), A. Mezger, J. S. Pink, M. B. Wach, M. Wachsmuth und A. Zingg.

genügenden Vorlagen zum Stich versehen werden konnte. Nur sehr selten decken sich die Ansichten in Herrlibergers Werk mit jenen bei Bruckner; von jeder bedeutenderen Stelle der Landschaft hatte Büchel mehrere Zeichnungen von verschiedenen Seiten aus verfertigt, so daß es nicht nötig wurde, das gleiche Bild in beiden Werken zu wiederholen. Nur einmal begegnen wir einem alten Bekannten: dem verkleinerten Prospekte der Stadt Basel vom Garten des Herrn Streckeisen aus. Herrliberger hat in einer spätern Lieferung diese schon allzu populäre Komposition durch zwei neue prächtige Ansichten aus dem Jahre 1761 ersetzen lassen. (Die eine derselben ist reproduziert im Basler Jahrbuch 1885.)

Erst vom Jahr 1755 an unternahm Büchel in Herrlibergers Auftrag größere Reisen in die ihm noch unbekannten Gegenden der Schweiz. Im Juni nahm er sein Standquartier in Laufen und weilte dort bis Ende August. Öfters wurden Ausflüge gemacht; so entstanden damals die Ansichten von Delsberg, Sonceboz, Pierre Pertuis, Belletay und Münster. Der an die lieblichen Waldberge des Baselland gewöhnte Büchel konnte aber der wilden Gebirgsnatur des Jura kein Verständnis entgegenbringen. Die Gegend zwischen Renndorf und Münster kommt ihm „erschrecklich“ vor wegen der „fürchterlich über sich hangenden Felsen“; seine Skizzen aus dem Jura gehören deshalb auch nicht zu seinen besten Werken; der sonst so scharf beobachtende Büchel besaß kein Auge für die charakteristischen Felsformationen des Jura, er deutet dieselben stets nur durch einige konventionelle Zacken an.

Heimischer fühlte sich der Meister in den Jahren 1756 bis 1758, da er wieder dem Baselland und den Kantonen Solothurn und Aargau einen Besuch abstattete; die prächtigen Stadtbilder von Solothurn sind ganz besonders anziehende Studien, auch die stattlichen, damals neuerbauten Landjüge des Solothurner Patriciates, wie Waldeck und Bleichenberg, die Bergschlösser, wie Bechburg

und Blauenstein, wußte er mit großer Liebe wiederzugeben. Das gleiche Lob verdienen die Ansichten aus dem Aargau, Zofingen, Narburg und Schinznach, welche Büchel vom 25. April bis Mitte Mai 1758 schuf.

Doch brechen wir ab, es hieße unsre Leser ermüden, wollten wir sämtliche Reisen aufzählen, die Büchel für Herrlibergers Topographie unternehmen mußte. Was wir von Büchels Kompositionen in Bruckners „Merkwürdigkeiten“ bemerkten, gilt noch in höherem Maße für die Stiche in Herrlibergers „Topographie“. Gut sind allein die drei Ansichten der Stadt Basel. Den übrigen Bildern schadete das fatale Umarbeiten der frischen Originalskizzen wiederum ganz ungemein, so daß unter den für Herrlibergers thätigen Künstlern unserm Büchel keineswegs der erste Rang gebührt.

*

*

*

Trotz dieser gewiß anstrengenden Thätigkeit als Vorzeichner für den Kupferstich konnte sich Büchel doch noch hie und da ein Stündchen erübrigen, um seinen eigenen Kunstinteressen zu leben. In solchen Arbeitspausen entstanden die leicht mit der Feder gezeichneten und getuschten Phantasielandschaften, in welchen sich der Meister völlig als das Kind seiner Zeit zeigt. Die Naturbeobachtung ist hier nicht groß, die Bäume beispielsweise sind botanisch nicht zu bestimmen, aber doch üben diese kleinen Kompositionen, die gewöhnlich hügeliges, von einem Flusse durchraushtes Land darstellen, einen hohen Reiz aus. Diese anspruchslosen Schöpfungen geben uns nichts zu raten auf, ihre Vorzüge liegen vielleicht zu viel an der Oberfläche, aber doch ist der dekorative Wert der Skizzen nicht klein; auch die berühmten Hafnermeister von Zürich scheinen dies eingesehen zu haben; denn wenn wir nicht sehr irren, geht eine Reihe der allbekannten, in blauer Farbe auf die weißen Kacheln gemalten Landschaften auf Erfindungen unseres Büchel zurück. So kleinlich sich diese Gemälde als selbständige Staffelei-

bilder ausnehmen würden — für die mancherorts erhaltenen Gouachemalereien Büchels haben wir kein lobendes Wort — so heiter und wohlthuend müssen sie doch gewirkt haben, wenn sie die freundliche Zierde eines der herrlichen Rokokoöfen bildeten; alles atmet in diesen kleinen Schöpfungen das Parfum des 18. Jahrhunderts, selbst die (vielleicht selbstgedichteten) Verse, welche Büchel unter eines dieser Landschaftsbildchen gesetzt hat, sind ganz und gar auf den Ton des leichtlebigen und zugleich sentimentalten Rokokozeitalters gestimmt:

O angenehmer Ort! den mir des Himmels Schluß
Zum Aufenthalt bestimmt! Wie kommst du mir so süße
Und so vergnüglich vor! Crystallenklarer Fluß!
Der du die Gegend zierst und durch die Quellengüsse
Ein sanftes Rauschen machst! Du stehst mir treflich an,
Weil sich Gehör und Geist an dir ergeßen kann!

Während und nach seiner Thätigkeit für Bruckner und Herrliberger unternahm Büchel auch stets noch Streifzüge auf eigene Faust in die Umgebung Basels. Bald führt ihn sein Weg ins benachbarte Elsaß, wo er die Ansichten von Ober-Michelbach und St. Apollinaris in sein Skizzenbuch aufnimmt (1756), bald weilt er im Wiesenthal oder Baselland, wo ihn die Bergrutsche von Tüllingen und Thürnen anziehen (Sept. 1758; die Zeichnungen befinden sich im mineralogischen Kabinet des Museums); auch von der am 19. Juli 1744 eingestürzten Dornacher Brücke entwirft er verschiedene technische und malerische Skizzen. Daneben fand Büchel noch Zeit, für einen baslerischen Jagdliebhaber ziemlich lebenswahre Stilleben mit dem bei Basel vorkommenden Federwild in Gouachemalerei auszuführen (Spätjahr 1755); auch als Zeichnungslehrer war er zeitweise thätig, so weilte er als solcher 1762 im Basler Waisenhaus.

Eine Seite der künstlerischen Thätigkeit Böchels bildete sich aber mit der Zeit, da das Alter heranrückte und der Meister nicht mehr wie dereinst ein Wanderleben führen konnte, immer mehr aus: das Interesse, welches Büchel an den Werken alter Kunst zu nehmen begann und welchem die kunstgeschichtlich unschätzbaren Kopien einer Reihe hochwichtiger, jetzt untergegangener Kunstdenkmäler Basels ihre Entstehung verdanken.

Schon 1750 hatte Büchel in Bruckners Auftrag die Altertümer von Augst aufgenommen und war dadurch mit einer Reihe baslerischer Privatsammler in Verbindung gekommen; im Jahre 1752 ließ Pfarrer Theodor Falkeisen zu St. Martin (nicht zu verwechseln mit seinem Sohne, dem kunstliebenden Antiquar Hieronymus F.) durch Büchel zwei Bände anlegen, welche in sauberer Tuschmanier die Nachbildungen sämtlicher Baslerischer Münzen, Medaillen und Siegel enthalten sollten; Jahrelang war der Meister an dieser Arbeit thätig; so oft ein noch unbekanntes Stück auftauchte, wurde es sorgfältig gebucht und abgebildet; noch in seinem letzten Lebensjahre machte Büchel eine Reihe von Einträgen. Nach seinem Tode setzten Franz und Rudolf Feierabend das Werk fort, welches nach Falkeisens Ableben in den Besitz der Universitätsbibliothek gelangte und trotz seiner nicht geringen numismatischen und lokalgeschichtlichen Bedeutung viel zu wenig bekannt ist.

Im Beginn der 60er Jahre finden wir endlich Büchel mit Vorarbeiten zu drei großen kunstgeschichtlichen Werken beschäftigt, die seinen Namen in den weitesten Kreisen bekannt machen sollten; wir meinen die Kopien der Totentänze im Klingenthal und im Predigertloster, sowie das zweibändige gehaltvolle Münsterbuch.

Schon von altersher hatte der „Tod von Basel“ die Künstler mächtig angezogen. Die gewaltigen Gruppenbilder des Totentanzes zu Predigern waren die erste Veranlassung zu Holbeins berühmter Holzschnittfolge; von Hans Vock, dem tüchtigen Baslermeister des

ausgehenden 16. Jahrhunderts besitzen wir treffliche Studien nach dem Totentanz; Matthäus Merian, der in so mancher Hinsicht Büchel verwandt ist, gab den Todesreigen in sehr verbreiteten Kupferstichen wieder. Stets war es aber eher der Gegenstand der Bilderfolge als deren Kunstcharakter, welcher die Meister zur Nachbildung reizte. Bock und Merian ließen in den Kopien allzu viel ihre Eigenart durchscheinen. Büchel aber bemerkt in der Vorrede zu seiner Kleinbasler-Totentanz-Kopie, er habe sich die Aufgabe gestellt, „theils die Manier der alten Meister, theils auch die Denkart unsrer schon lang in Gott ruhenden Vorfahren vorzustellen“. Der Hauptaccent ist auf das Wort Manier zu legen. Mag auch das ungeschulte Auge Büchels manche stilistischen Eigentümlichkeiten seiner Vorlagen nicht prägnant genug erfasst haben, mag sich seine Feder oft gesträubt haben, die schweren eckigen Umrisse der alten Gemälde wiederzugeben: der redliche Wille, ein stilgetreues Bild des Originals zu schaffen, tritt doch klar zu Tage und dadurch wird Büchel zu einer seltenen Erscheinung in einem Zeitalter, welches das Verständniß für die deutsche Kunst des Mittelalters fast gänzlich verloren hatte.

Es war offenbar der grundgelehrte Numismatiker und Archäologe J. J. d'Annone, der Büchel auf das Studium altbaslerischer Kunst hinwies; Büchel bezeugt ausdrücklich im Text zu der aquarellierten Kleinbasler-Totentanz-Kopie, daß ihm zuerst d'Annone den Totentanz als wichtiges Denkmal alter Malerei namhaft gemacht habe. Der Wink des Gelehrten muß auf fruchtbaren Boden gefallen sein, denn 1766 ist der Meister emsig an der Arbeit, erst die Reimsprüche der Totentanzbilder und darauf die Malereien selbst zu kopieren.

Die Nachbildungen gefielen den „Liebhabern vaterländischer Merkwürdigkeiten“, so drückt sich Büchel im ersten Bande des

Münsterbuches aus, er wird von ihnen „angefrischt“, in seiner Thätigkeit fortzufahren und den übrigen Bilderschmuck des Klingenthal Klosters zu kopieren. Dies ist die kurze Entstehungsgeschichte der Bückelschen Kleinbasler Totentanz-Kopie, welche heute als sehr wichtige kunst- und kulturgeschichtliche Quelle des spätern Mittelalters gilt und das erste von Bückels kunstgeschichtlichen Werken wurde.

Es ist hier nicht der Ort, von den mittelalterlichen Totentanzfolgen zu sprechen, nur dem Bückel'schen Werke soll ein kurzes Wort gewidmet werden, das auch für die übrigen Bückel'schen Nachbildungen altbaslerischer Kunst gilt.

Vor allem muß der gute Wille des Meisters, sich in die künstlerische Ausdrucksweise seines Vorbildes zu vertiefen, gelobt werden. Bückel, der gewandte und korrekte Figurenzeichner, nimmt sich die Mühe, „die schlechten Stellungen, wie sie sich im Original befinden, nachzuahmen“. Die Haltung der Figuren, das Kostüm, die Art und Weise des Faltenwurfs sucht er getreu wiederzugeben, die Proportionen der Gestalten sind schon deshalb richtig, weil sie auf genauen Abmessungen am Original beruhen; mit besonderer Liebe kopiert er ornamentale Einzelheiten, wie kompliziertes spätgotisches Rankenwerk, Damastmuster in Gewändern etc. Finden sich Inschriften vor, so gibt er dieselben diplomatisch genau wieder, selbst Germanisten wie Wilhelm Wackernagel wissen darin Bückels Sorgfalt zu rühmen. Schadhafte Stellen des Originals, wie abgesprungene Farbe u. a. m., werden nicht etwa ergänzt, sondern mit einer fast zaghaften Treue in die Kopie eingezeichnet. Einzig und allein beim Ausdruck der Köpfe, der allerdings bei einer figürlichen Darstellung die Hauptsache ist, macht Bückel wohl unwillkürlich dem Geschmack seiner Zeit etwas bedenkliche Konzeptionen, die Persönlichkeiten des 15. Jahrhunderts entkleidet er getrost ihrer mittelalterlichen Herbheit, so daß z. B. die vierzehn Nothelfer des

Klingenthal's sich wie eine kostümierte Basler Gesellschaft aus unsres Künstlers Zeit ausnehmen.

Seine sämtlichen kunstgeschichtlichen Werke hat Büchel mit einem längern einleitenden Texte begleitet. Gewöhnlich gibt er zuerst die Entstehungsgeschichte seines Werkes an, dankt in devoter Weise seinen Gönnern und Ratgebern, im Münsterbuch und Großbasler Totentanz auch dem Rat, der ihm finanzielle Unterstützung gewährte; dann folgt eine genaue Beschreibung der Örtlichkeit, in der sich die Kunstwerke befinden und auch wohl einige wertvolle Notizen über deren bisheriges Schicksal (Beschädigungen, Restaurationen u. a. m.) Endlich finden wir den Versuch, die Originale zu deuten und zu datieren, wobei sich für den Meister allerdings der Mangel an kunstgeschichtlichem Vergleichungsmaterial schwer fühlbar macht.

Ein gewisses System ist also den litterarischen Arbeiten Büchels nicht abzuspochen. Der rein historische Teil seiner Abhandlungen ist wertvoll, weil Büchel in der Auswahl seiner Quellen nicht unkritisch verfahren ist; bei der Abfassung des Münsterbuches stützte er sich beispielsweise auf ein Manuskript von Wurstisen; schlimmer steht es um die kunstgeschichtliche Seite seiner Untersuchungen. Sein sehr warmes Interesse an den Werken alter Kunst, das für das 18. Jahrhundert fürwahr wunderselten ist, paart sich mit einer ziemlich starken wissenschaftlichen Ignoranz. Für den fleißigen Büchel, der schon hunderte von mittelalterlichen Inschriften kopiert hatte, hätte in der Folgezeit die Paläographie nicht mehr ein Buch mit sieben Siegeln sein sollen, und doch war er lange Zeit im Wahn befangen, daß die mit arabischen Ziffern geschriebene Inschrift des Kleinbasler Totentanzes „1312“ die Entstehungszeit der Bilderfolge andeute; auf diese irrtümliche Thatsache gründete er eine Menge kunstgeschichtlicher Konjekturen. Erst ein Zufall ließ ihn später entdecken, daß

die zweite Ziffer der Zahl als „5“ zu lesen sei, er scheint aber dennoch die frühere Datierung im ganzen aufrecht erhalten zu haben, indem er zu Gunsten seiner alten Hypothese auf die spitzfindige Lösung verfiel, daß die Zahl 1512 sich nur auf eine Herstellungsarbeit des Totentanzes beziehe.

In einem Punkte ist Büchel völlig das Kind seiner Zeit, er sieht die Totentänze nicht als indifferentes Studienobjekt an, sondern er zeichnet sie ab, da es sich für ihn, „den 68 jährigen Manne gezieme, sich der Sterblichkeit zu erinnern“.

Zwei Jahre lang (bis 1768) war Büchel an der Arbeit, den Totentanz sowie die übrigen Altertümer des Klingenthal, Wandmalereien, Grabmäler und bauliche Einzelheiten zu kopieren und endlich in einem kostbaren Bande, der dem Rat dediziert wurde, zu vereinigen,¹⁾ jedoch schon vor und während dieser Thätigkeit war er mit der Lösung anderer Aufgaben beschäftigt.

Am 3. Juni 1762 wurde auf Wunsch des Abtes von St. Blasien das im Münster befindliche Grabmal der Königin Anna eröffnet; Büchel war bei diesem Akte zugegen und zeichnete, wohl aus obrigkeitlichem Auftrag, das ganze Denkmal und die besterhaltenen Fundstücke des Sarkophages: den Schädel und den rechten Arm der Königin. Über den Inhalt des Grabes im Augenblick der Öffnung gab er später im „Münsterbuch“ folgende Nachricht: „Man fand nichts als der Königin Leichnam annoch mit dirrem Fleisch und Haut überzogen, so an der Farb braun war, und einen balsamischen Geruch von sich gabe, neben ihr lagen die Gebeine ihres Sohnes Landgraf Hartmanns und noch etwas wenigens von ihrem Söhnlein Carolus.“ Als acht Jahre später (21. September 1770) der Wienerhof diese Reste für die Gruft von St. Blasien erbat

¹⁾ Außer dieser Reinschrift haben sich noch zwei Konzepte (Kirchenbibliothek und Kunstsammlung) erhalten.

und der Basler Rat dem Gesuch entsprach, wohnte Büchel der Eröffnung des Grabes wiederum bei und verfertigte nochmals Kopien.

Stets war der alternde Meister auf dem Laufenden, wenn in Kirchen und andern Gebäuden seiner Vaterstadt durch Neubauten oder Reparaturen zufälligerweise ein noch unbekanntes Stücklein Mittelalter zu Tage gefördert wurde. Im September 1769 machte ihn sein früherer Gönner Pfarrer Theodor Falkeisen auf ein großes Wandbild aufmerksam, das Maurer in der St. Martinskirche aufgedeckt hatten. Flugs ist unser Meister zur Stelle und rettet die inzwischen schon längst untergegangene Malerei, eine fürbittende Maria vor Gottvater, der Nachwelt; 1774 zeichnete er eine Reihe hochaltertümlicher Grabsteine, welche in der Nähe des Klingenthals ausgegraben wurden; wohl gleichzeitig entstanden seine Aquarellkopien der Altertümer der Karthause, die leider nur in flüchtigen Skizzen erhalten sind; vermutlich hat sein plötzlicher Tod die Ausführung vereitelt.

An seinen großen Hauptwerken, dem zweibändigen Münsterbuch und dem Totentanz der Predigerkirche arbeitete Büchel während seiner sonstigen Thätigkeit rüstig weiter. 1771 war der erste Band der „Merkwürdigkeiten des Münsters“ vollendet. Er enthält neben kurzem beschreibendem Text und einigen historischen Notizen Hunderte von Aquarellkopien nach plastischen und malerischen Einzelheiten des Gotteshauses, wie Skulpturen am Außern und Innern, Wandbilder der beiden Krypten, der Nikolauskapelle, Grabsteine, Wappen, Chorgestühl &c. Das rein Architektonische hat aber Büchel völlig vernachlässigt, wir müßten denn die beiden großen Generalansichten des Innern vom Hauptportal und vom Chor aus als „bauliche Aufnahmen“ bezeichnen wollen. Offenbar aber bezweckte der Meister mit diesen großen Zuschzeichnungen nichts weiteres, als dem Beschauer ein Bild von der innern Einrichtung (Bestuhlung &c.) zu geben.

„Magna voluisse Magnum“ muß unser Lob dieses Büchelschen Werkes lauten. Wo wäre auch im 18. Jahrhundert ein Kunstfreund zu finden gewesen, der jahrelang — die ersten Studien Büchels stammen von 1762 — das Interesse dem „byzantinischen und altgotischen Geschmacke“ geschenkt und seine Zeit und Bequemlichkeit der Erforschung mittelalterlicher Kunst aufgeopfert hätte?

Das Münsterbuch ist keine von Büchels wichtigsten Arbeiten. Die überwiegend große Mehrheit der kopierten Altentümer hat sich im Original unverändert bis auf unsre Tage erhalten, so daß diese alten Nachbildungen ziemlich zwecklos sind; das Münsterbuch zeigt den Künstler Büchel auch nicht von seiner günstigsten Seite, da unser Meister niemals imstande gewesen ist, ein Denkmal alter Plastik in seiner prägnanten stilistischen Eigentümlichkeit getreu wiederzugeben. Dennoch aber gereicht dies großangelegte kunsthistorische Werk Büchel zur ganz besonderen Ehre, es zeigt, wie der Meister dem auf kleinliche Raritäten gerichteten Interesse seiner Zeit weit vorausgeeilt war; es hat auch geholfen, das Verständnis mittelalterlicher Kunst unter den Bürgern Basels zu verbreiten; ohne Zweifel hat das Beispiel Büchels nachgewirkt, wenn die großen baslerischen Kunstsammler der folgenden Periode, Peter Vischer und Daniel Burckhardt-Wildt auch auf die Schätze der altdeutschen Kunst ihr Augenmerk gerichtet haben.

* * *

Büchels Lebenswerk ging seinem Ende entgegen. Am 26. März 1773 hatte der Meister seine sorgsame Kopie des Großbasler Totentanzes dem Rat überreicht, die beiden folgenden Jahre nahm die Ausarbeitung des zweiten Bandes des Münsterbuches vollauf in Anspruch; im Sommer 1775 kopierte Büchel noch mit sicherer Hand auf einigen losen Blättern die interessanten, meist aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammenden Grabmäler der längst verfallenen Johanniterkirche, auch in das Münzbuch des Theodor Faltseisen

machte er die letzten Einträge. Über diesen Arbeiten hat ihn der Tod überrascht. Büchel starb am 27. September 1775 und wurde im Kreuzgang des Münsters beigesetzt.

Wir dürfen nicht übergehen, daß sich bald nach der Beerdigung des Meisters eine schauerliche Mär in Basel verbreitete: Büchel sei lebendig begraben worden und erst nach furchtbarem Todeskampf in der Gruft erstickt. Ratsherr C. Burckhardt-Sarasin erzählt in seinen handschriftlichen Memoiren grauenhafte Details, die wir aber unsern Lesern vorenthalten wollen, damit dieses traurige Ende nicht einen Schatten auf das sonnige Leben Büchels werfe.

Sonnig und heiter muß das Leben unsres Freundes gewesen sein, wir erkennen dies schon aus dem fast kindlich glücklichen Ausdruck seines Selbstbildnisses, das er dem „Kleinbasler Totentanz“ vorgesetzt hat. Wie hätte denn ein Meister, der die freundlichen Berge und Thäler unseres Baselpietes mit der Liebe und Treue schilderte, wie es Büchel gethan, nicht auch ein warmes Herz besitzen sollen? Büchel war von Natur äußerst bescheiden; im ganzen schriftlichen Nachlaß des Meisters findet sich keine einzige Stelle, da Büchel je mit seinen Kenntnissen geprahlt hätte, stets anerkennt er mit Dank die nützlichen Ratschläge seiner Gönner und Freunde; seine Bescheidenheit scheint durchaus nicht phrasenhaft, sondern echt gewesen zu sein.

Schade, daß wir nichts Näheres aus unseres Freundes Familienleben wissen. Büchel scheint auch Trauriges erlebt zu haben, von seinen zehn Kindern sind offenbar mehrere in zartester Jugend gestorben, seine Gattin hatte der Meister nach 46jähriger Ehe im Jahr 1773 verloren. Über seine Söhne Emanuel und Christoph konnten wir nichts Näheres erfahren, sie blieben unvermählt und 1815 erwähnt Luz in seinem Bürgerbuch die Familie Büchel unter den ausgestorbenen Geschlechtern der Stadt Basel.

Unser kleiner Aufsatz hat die vielseitige Thätigkeit Büchels

noch nicht vollständig geschildert. Unerwähnt blieben z. B. die vielen nach Büchels Zeichnungen gestochenen Einzelblätter, wie die Aussicht von der Terrasse bei Dreikönigen, der Münster- und Petersplatz u. a. m., da diese kleinen Werke keinen neuen Zug für des Meisters Charakteristik ergeben; über Büchels Arbeiten als kartographischer und technischer Zeichner hat der Verfasser wohlweislich ein Urtheil nicht abgegeben, da ihm ein solches nicht zusteht.¹⁾ Dankbarer wäre die Aufgabe gewesen, auch die rein dekorativen Arbeiten Büchels zu schildern, den feinen noch gänzlich in Nofoko gehaltenen und nur selten von einem Hauch des Klassicismus berührten Titelauffassungen, Vignetten etc., die sich in seinen litterarischen Werken so häufig finden, ein Wörtlein zu gönnen.

Der Verfasser fürchtete aber, den ihm zur Verfügung gestellten Raum des Jahrbuchs schon jetzt überschritten zu haben; er erachtet seinen Zweck als erfüllt, wenn es ihm gelungen ist, einem bescheidenen Basler Handwerker, der sich um das heimatliche Kunstleben mehr als mancher anspruchsvolle Künstler und Gelehrte verdient gemacht, zu einem freundlichen Andenken verholfen zu haben.

Nachtrag.

Wie steht es nun aber mit Büchels Thätigkeit als Architekt und Radierer? werden die Leser fragen. Die Beantwortung dieser Frage werden wir in einem kurzen Nachtrag versuchen.

Sowohl die Zeichnungen im Münsterbuch, als auch die verschiedenen urkundlichen Erwähnungen Büchels lassen mit Sicherheit erkennen, daß unser Meister nie etwas anderes als Bäcker und Zeichner gewesen ist. Sollte aber denn der Mythus, welcher aus

¹⁾ Büchels Thätigkeit als Kartograph war offenbar keine selbständige; auf der von ihm gezeichneten Karte des Homburgeramtes finden wir die flüchtige handschriftliche Notiz: „Aus der Karte, so Hr. Lohnhr. Meyer a. 1680 und 81 fertiget, außgezogen und abgeschrieben.“

Emanuel Büchel den Architekten des „weißen und des blauen Hauses“ machte, jeglicher historischen Basis entbehren? Suchen wir den wahren Sachverhalt zu erkennen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann eine neue Ära in der baulichen Entwicklung Basels. Während im ersten Viertel des Jahrhunderts weder die Architektur, noch die Malerei bedeutende Werke geschaffen hatte — Ausnahmen wie der Ramsteinerhof oder das Vordergebäude des Spießhofes bestätigen nur die Regel — erhob sich in den 1750er und 1760er Jahren eine Anzahl von Rokokobauten, die im allgemeinen den gleichen Typus zeigen und jedenfalls das Werk eines und desselben Architekten sind. Als diesen Architekten hat nun die Tradition Büchel bezeichnet.

* * *

Dem tieferen Grunde dieses baulichen Aufschwunges wollen wir nicht nachforschen; in erster Linie mag das Vorhandensein eines tüchtigen Architekten die allgemeine Baulust geweckt haben; dazu kam, daß um die Mitte des Jahrhunderts die Basler Bandweberei tatsächlich ganz besonders florierte und allerorts unternehmungslustige Bauherren wachrief; so entstand 1759—1760 das Haus zum Delphin in der Rittergasse, welches Ratsherr Peter Werthemann, Herr zu Wildenstein, noch im Rohbau von Deputat Huber kaufte; zwischen 1763 und 1768 erbauten Jakob und Lukas Sarasin das weiße und das blaue Haus, vor 1764 entstand das Wildt-Socinsche Haus auf dem Petersplatz, 1766 war das Haus zum „Raben“ (Äschenvorstadt), welches Felix Battier erbauen ließ, vollendet; ¹⁾ ins gleiche Jahr dürfte die Entstehung des Hauses Hebelstraße 32 zu setzen sein; Bauherr des letztern war der durch seinen Reichtum berühmte, 1766 verstorbene Samuel Burckhardt, Besitzer von Klein-

¹⁾ Es scheint der heutigen Generation unbekannt zu sein, daß der den Charakter der Straßensagade des „Raben“ stark beeinflussende Balkon modern ist.

Niehen, der übrigens die gänzliche Vollendung seines Gebäudes nicht mehr erlebte; erst der nächste Besitzer, Albert Ochs, Vater des berühmten Staatsmannes, ließ die innere Einrichtung fertig erstellen.

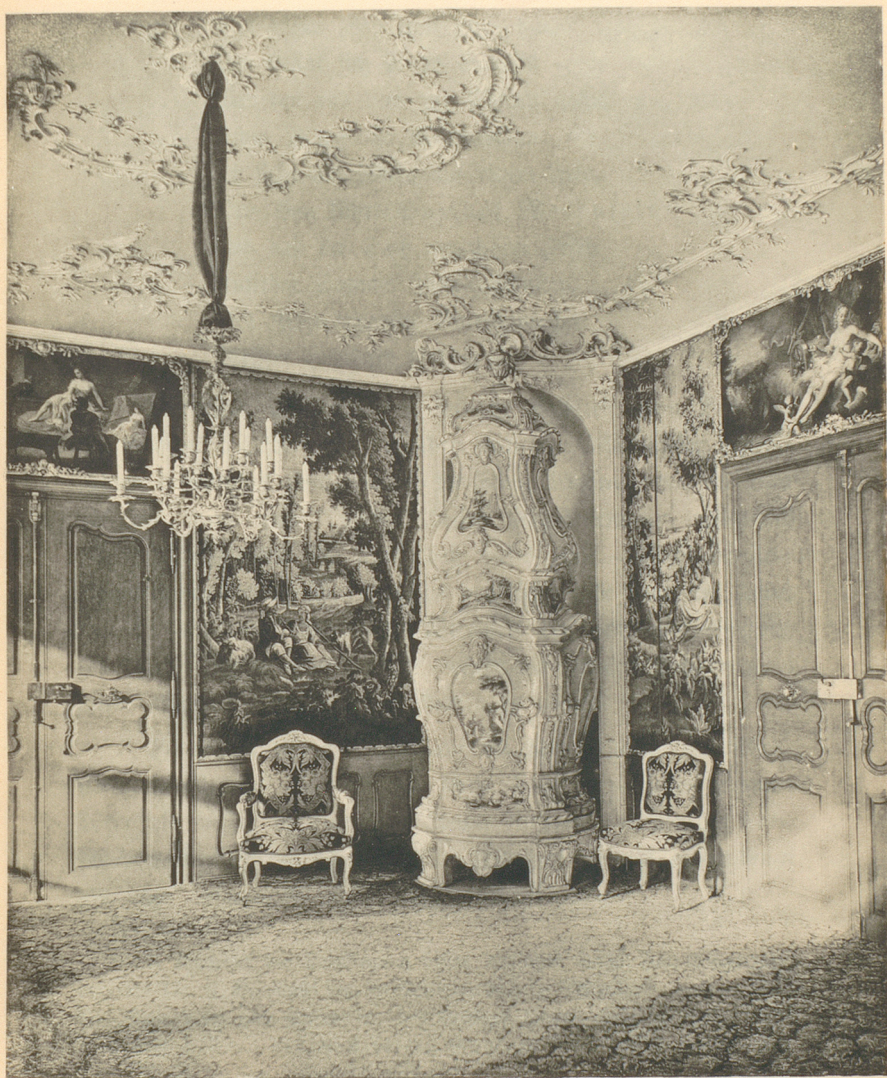
Diese sämtlichen Gebäude gehören unbedingt zu den elegantesten schweizerischen Privatbauten des 18. Jahrhunderts; ihr Stil ist vielleicht für das Datum der Entstehung etwas befremdlich, denn die Bauten sind zu einer Zeit, da sich in Deutschland bereits der Klassicismus deutlich bemerkbar machte, noch im reinsten Rokoko-geschmack errichtet worden; besonders die Intérieurs manches dieser Häuser sind ganz reizende Schöpfungen des Stils. Als Beispiel geben wir einen Saal aus dem Hause zum „Raben“ wieder, der mit seinen reichen Stuccaturen, seinen Gobelins aus Beauvais, dem Ofen von Locher¹⁾ in Zürich und den dessus-de-porte von Esperlin überaus vornehm wirkt.

Wer ist nun aber der Schöpfer all dieser Herrlichkeiten?

Ein freundlicher Zufall hat uns zwei Schriftstücke in die Hand gespielt, einen Originalplan vom Hause zum Delphin, auf welchem sich Samuel Werenfels als Architekten des Hauses nennt, und die Abschrift einer gereimten Urkunde, die 1763 in den Grundstein des blauen Hauses vermauert wurde:

Zum Troste, wer all Splitter richten
Und Vorurtheil nur kann erdichten
Ward zum Gebäud mit Vorbedacht
Von Grund aus der Anfang gemacht.
Die Zahl der Jahre merk dabey
Siebenzehnhundert sechzig drey

¹⁾ Über Leonhard Locher, den Schöpfer der meisten Basler Öfen, hat dem Verfasser Herr Dr. C. A. Stülkelberg freundlichst folgende den Zürcher Archiven entnommene Mittheilungen gemacht: Locher wurde 1695 als der Sohn des Beat Rudolf Locher geboren und war mit Susanna Hug vermählt. Er starb am 4. März 1766.



Lichtdruck GEBR. BOSSERT, Basel.

SAAL IM HAUSE ZUM „RABEN“.

Der diesen Bau thut setzen hin,
Der nennt sich Lucas Sarasin
Und der aus Lieb zur Ehfrau nahm
Anna Margretha Werthemann.
Er steht am Rhein auf einem Fels,
Den Bau führt Samuel Werenfels
Und daß die Sach gerath im Frieß
Aufseher Samuel Pfannenschmied.
Des Zimmerwerkes Einrichtmacher
Meister Leonhard Erlacher.

Werenfels war also der leitende Architekt beim Bau der Sarasinschen Häuser. Hat er aber auch die Pläne dieser Prachtbauten entworfen? Wir möchten die Frage bejahen, denn ein Blick auf das Haus zum Delfhin, dessen Fagadenentwurf gesichertes Werk des Werenfels ist, lehrt, daß dieses zwar einfach gehaltene Bauwerk den Sarasinschen Häusern doch sehr nahe steht; im Falle, daß ein anderer Architekt als Werenfels der geistreiche Schöpfer des blauen Hauses gewesen wäre, würde die gereimte Urkunde wohl kaum ermangelt haben, seinen Namen zu nennen.

So wollen wir uns also auf die beiden genannten Altentstücke in Zukunft stützen, den schon längst vergessenen Samuel Werenfels wieder in seine alten Rechte einsetzen und als den hochbegabten Meister der um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen und oben aufgezählten Rokokobauten betrachten.¹⁾

¹⁾ Während der Drucklegung dieses Aufsatzes machte Herr Bürgerratschreiber Dr. C. Bernoulli dem Verfasser die wichtige Mitteilung, daß a. 1771 die „Deputierten zum Postwesen“ den Beschluß faßten, ein neues Postgebäude nach den Plänen des Architekten Samuel Werenfels auszuführen. Dieses Gebäude, das jetzige Stadthaus, gehört mit den im Text genannten Prachtbauten ein und derselben architektonischen Gruppe an. Unsere obigen Ausführungen über den Schöpfer dieser Gruppe werden durch die neue Notiz

Nur wenige Notizen stehen uns über Werenfels' Leben zur Verfügung, denn leider hat sich in dem reichen schriftlichen Nachlaß von Lucas und Jakob Sarasin nicht die geringste Nachricht über den hochbedeutenden Architekten gefunden und nur von einer einzigen Werenfels'schen Baute hat sich ein bezeichneter Originalplan des Meisters erhalten. So kam es, daß der Name des großen Architekten so rasch vergessen worden ist.

Werenfels scheint ums Jahr 1720 geboren zu sein; 1753 übernimmt er als „Steinmez“ Herstellungsarbeiten an dem Achilles Weis gehörenden Hause zum Tiger an der Mittergasse. (Das Schild über der Hausthüre mit den als Leoparden polychromierten Tigern scheint von dieser Restauration herzurühren.) 1754 macht er zu Klein-Hüningen Hochzeit mit Magdalena Strübin. 1758 erbaut er das Haus zum „Dolder“ am Spalenberg; es folgen nun seine vielen und prächtigen Neubauten der 60er Jahre; im Jahre 1788 endlich entsteht die einzige Baute, die Werenfels im klassizistischen Stile ausführte: der Segerhof am Blumenrain. Im gleichen Jahre wurde der Meister, der sich laut „Bürgerbuch“ von Luz auch als Ingenieur auszeichnete, zum städtischen Mühlen-Inspektor ernannt. Er starb am 15. September 1800 und liegt zu St. Theodor begraben.

Es müßte eine Lust sein, das sehr rege künstlerische Leben, welches während der 60er Jahre in Basel herrschte, zu schildern. Was weiß die heutige Generation noch von den brillanten Dekorationsmalern Esperlin, Keller und Joh. Rudolf à Wengen? Wer kennt heute noch den Oberstzunftmeister Fäsch oder den Holzarbeiter Abraham Eglin, deren Schöpfungen die prächtigen eichenen Treppen und geschnitzten Thüren und Vertäfelungen sind? Auch der Hafnermeister

in der denkbar kräftigsten Weise unterstützt, sodaß nunmehr jeder Zweifel ausgeschlossen ist, daß Werenfels nicht allein der ausführende Architekt, sondern auch der geistige Urheber dieser prächtigen Häuser gewesen sei.

Leonhard Locher ist vergessen; doch der Raum es verbietet uns, näher auf diese Vertreter der großen und kleinen Kunst Basels einzugehen, müssen wir doch noch einem zweiten hervorragenden Mitglied der Familie Büchel, das sehr oft mit Emanuel verwechselt worden ist, ein kurzes Wort gönnen und zugleich einen Blick auf das architektonische Basel um die Wende des Jahrhunderts werfen.

Emanuel Büchel besaß einen schon genannten älteren Bruder (vgl. den Stammbaum S. 216), den Steinmetzen Hans Rudolf, der mit Judith Christ vermählt war. Dieser Ehe entsprossen drei Kinder, von welchen das jüngste, der 1726 geborene Daniel, ebenfalls Steinmetz, sich 1748 mit Judith Wagner verehelichte, 1786 Landvogt auf Homburg wurde, jedoch noch im gleichen Jahre starb. Der älteste Sohn Daniel Böchels war der 1753 geborene Johann Ulrich; derselbe ist also Großneffe des Bäckermeisters Emanuel.

Auch Johann Ulrich ist das Schicksal widerfahren, gleich seinem Zeitgenossen Werenfels heute fast völlig vergessen zu sein.

Über seine Jugend wissen wir gar nichts. Jedenfalls wurde er der Familientradition nach in jungen Jahren noch zum Steinmetzen bestimmt und war vielleicht mit seinem Vater in untergeordneter Stellung an den Werenfelschen Bauten thätig. Ein solches Vorkommnis mag wohl mit zur irrigen Meinung Anlaß gegeben haben, daß ein Büchel diese Gebäude errichtet habe. Wohl mit Sicherheit dürfen wir annehmen, daß der junge, vielversprechende Johann Ulrich schon früh zu Werenfels, dem ersten Architekten Basels in persönliche Beziehung trat. Auch bei seinem alten Großonkel Emanuel mag er gewiß häufig gewohnt haben.

Von diesen beiden Männern ist denn auch vieles auf Johann Ulrich übergegangen; von Werenfels der gewaltige Formensinn, das reiche Kompositionstalent, von Emanuel Büchel aber ein offenes Auge für die Reize der Natur, vornehmlich aber auch das Interesse an der Kunst vergangener Zeiten.

Emanuel Südfels Familie.

Christoph

Margaretha Ritter

Hans Rudolf 1696—1742

Hans Jakob 1698

Emanuel 1705—1775

Judith Christ

Juliana Selber

Jakob Christoph 1723, Hans Rudolf 1724, Daniel 1726—1786

Judith Wagner

Juliana 1727 Elisabeth 1733

Emanuel 1727 Emanuel II 1736

Christoph 1729 M. Katharina 1738

Judith 1731 Juliana Kath. 1741

Johann Ulrich 1753—1792 Daniel 1756

Anna Maria Kath Johann Rudolf 1759

Benedikt 1761

² Katharina 1732 M. Maria 1743

Schade, daß wir den Entwicklungsgang Joh. Ulrichs nicht verfolgen können. Er ist schon ein fertiger Meister, da wir ihm zum ersten Male begegnen, denn in den Jahren 1782—1785 baut er für den Obersten Joh. Rudolf Burckhardt das Haus zum Kirchgarten.¹⁾ Ein größerer Gegensatz als der zwischen den heiteren, spielenden Rokokobauten des Werenfels und dem streng klassizistischen „Kirchgarten“ Büchels bestehende kann kaum gedacht werden. Offenbar hat Büchel fern von Basel tiefgehende Eindrücke empfangen, welche dem Kunstideal der Werenfelsischen Richtung stracks zuwiderliefen. Hat er etwa bei den Pisoni in Solothurn gewohnt? Bald nach Vollendung des „Kirchgarten“ trat Büchel neuerdings in abhängige Stellung zu Werenfels; so wissen wir beispielsweise, daß 1788 bei der Erbauung des „Segerhof“, welcher nominell ein Werk des Werenfels ist, Joh. Ulrich Büchel mit thätig war.

Der Bau des „Kirchgarten“ scheint für das damalige Basel ein architektonisches Ereignis ersten Ranges gewesen zu sein. Der Name „Büchel“ war sicherlich in aller Munde und wie bis vor kurzem in Basel Solbein als der Meister jedes bessern alten Bildes galt, so wurde auch jedes bedeutende Gebäude des vorigen Jahrhunderts ohne weiteres mit dem populären Architekten Büchel in Verbindung gebracht.²⁾

Büchel pflegte neben der Architektur auch die Malerei und Radierkunst. Die wenigen erhaltenen Werke der Malerei, die wir von seiner Hand besitzen, sind Gouache-Bildchen, welche meist Intérieurs gotischer Gebäude darstellen. Bei der Wahl des Stoffes ist also der Architekt nicht zu verkennen.

¹⁾ Die mit »Jean Ulr. Buchel, architecte« bezeichneten Pläne sind im Besitz von Herrn Ratsherr Imhof-Rüsch.

²⁾ Die in Berlepschs neuestem Werke „Motive der deutschen Architektur“ sich bereits vorfindenden Angaben über Werenfels und Joh. Ulrich Büchel fügen sich auf unsere Mitteilungen.

Zwei seiner Werke, die wenigstens gegenständlich den Einfluß des Großkfels zeigen, bewahrt die öffentliche Kunstsammlung, so eine perspektivisch sehr korrekt gezeichnete und mit wirksamen Lichteffecten ausgestattete Ansicht vom Innern des Basler Münsters. Der classicistische Architekt hat aber mit kritischem Auge den Bau des Mittelalters zu verbessern gesucht und damit ein Werk geschaffen, das einen wertvollen Beitrag zum Verständnis des Mittelalters im 18. Jahrhundert liefert; das schöne Chor unsres Münsters läßt er in eine gewaltige Halbkuppel aus Glas ausgehen! Genießbarer ist aber die Mehrzahl seiner Radierungen und Aquatintablätter, teilweise architektonische Ansichten in der Art des Münsterinnern, teilweise aber auch ungemein zart und duftig gestimmte Landschaftsbildchen, die wohl den Vergleich mit Ferdinand von Kobell aushalten dürfen. Der nebenstehende Abdruck ist von einem Kupferplättchen Büchels genommen, das sich auf der öffentlichen Kunstsammlung befindet und einer Folge von sechs Blättern angehört.

Joh. Ulrich Büchel war kein langes Leben beschieden. 1777 hatte er Anna Maria Fatio geheiratet; er erlangte mehrere Ehrenämter, wurde beispielsweise 1788 an Stelle seines verstorbenen Vaters Sechser zu Spinnwettern, daneben bekleidete er noch den militärischen Rang eines Oberstwachmeisters; den Basler Künstlern seiner Zeit stand er nahe, so war er ein Gönner des jungen Matthias Bachofen. Büchel starb am 23. Dezember 1792 als der letzte seines Geschlechtes und wurde im Kreuzgang des Münsters beerdigt.

* * *

Jetzt, da wir am Ende unsrer Betrachtung angelangt sind, entdecken wir, daß der bisherige Architekt, Kupferzäher und Aquavellist Emanuel Büchel in drei verschiedenen Künstlerindividualitäten zerfällt: in den Zeichner und Bäckermeister Emanuel Büchel, in



Pl. 1.

J. P. B. del. 1794.

den Architekten Samuel Werensfels und in den Kupferäzer und Architekten Joh. Ulr. Büchel.

Jeder dieser drei Künstler hat nach seiner Art viel zur Ehre seiner Vaterstadt beigetragen und hat es redlich verdient, daß sein Andenken bei uns nicht erlösche.

