

**Zeitschrift:** Baselbieter Heimatblätter  
**Herausgeber:** Gesellschaft für Regionale Kulturgeschichte Baselland  
**Band:** 37 (1972)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Die romantischen Wandbilder im katholischen Pfarrhaus in Oberwil  
**Autor:** Heyer, Hans Rudolf  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-859846>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.02.2025

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



# BASELBIETER HEIMATBLÄTTER

Organ der Gesellschaft für Baselbieter Heimatforschung

Nr. 1

37. Jahrgang

März 1972

---

*Inhalt:* Hans Rudolf Heyer, Die romantischen Wandbilder im katholischen Pfarrhaus in Oberwil — Fritz La Roche-Gauss, Römische Bauten in Bennwil — Hans E. Keller, Ruuchi, aber Heimetsprooch — Walter F. Meyer, Beim Glasbläser von Nusshof — Fritz Klaus, Gesellschaft für Baselbieter Heimatforschung — Heimatkundliche Literatur

---

## Die romantischen Wandbilder im katholischen Pfarrhaus in Oberwil

Von *Hans Rudolf Heyer*

Die im Sommer 1970 im Studierzimmer des katholischen Pfarrhauses in Oberwil zum Vorschein gekommenen Wandbilder aus der Zeit der Romantik sind im Laufe des Jahres 1971 vom Restaurator *Hans Behret* fachkundig und sorgfältig restauriert worden<sup>1</sup>. Beim Entfernen der auf die Bilder geklebten Tapete war darauf geachtet worden, dass die teilweise durch Salpeter geschädigten Malereien sich nicht mit der Tapete lösten und dadurch verloren gingen. Oft sehr dünn aufgetragen, drohte die Oelmalerei sich zu lösen. Die nach der *Freilegung des Zyklus* folgende *Reinigung* durfte deshalb nicht ohne eine gleichzeitige Fixierung der losen Stellen erfolgen. Erst durch die Reinigung gewannen die Farben ihr ursprüngliches Kolorit, ihre Klarheit und Prägnanz wieder zurück, so dass die Wandmalereien nach dem Reinigungsprozess sozusagen wie frisch und neu aufgetragen erschienen. Tiefenwirkungen und künstlerische Qualität traten nun klar zutage. Auf die Reinigung folgte das *Ausflicken und Ausbessern* des stellenweise schlechten Grundes sowie die Festigung und die Sicherung der Malerei selbst. Nun erst konnte sich der Restaurator an die mühsame *Kleinarbeit der Ergänzungen* wagen. Das Zusammenziehen und Verbinden noch vorhandener Fragmente erlaubte es, sämtliche Fehlstellen zu schliessen. Dieser Prozess gestaltete sich leichter bei den Himmel- und Landschaftspartien. Schwieriger liessen sich fehlende oder teilweise zerstörte Dörfer, Kirchen oder Häuser rekonstruieren. Wo die Farbspuren

nicht ausreichten, wurden alte Ansichten und Stiche zu Rate gezogen, und eine nicht klar begrenzte Bergpartie wurde sogar an Ort und Stelle nachkontrolliert. Dank dem Einfühlungsvermögen und der beispiellosen Hingabe des Restaurators vermied man fragwürdige und unsichere Rekonstruktionen. Ausserdem wird eine umfangreiche Dokumentation von Photographien der verschiedenen Stadien des Restaurierungsprozesses es später erlauben, die Ergänzungen zu überprüfen<sup>2</sup>. Nach Abschluss der genannten Restaurierungsarbeiten wurden die Bilder wieder mit einem *Firnis* überzogen.

Ursprünglich war das ganze Zimmer ausgemalt. Sämtliche Wände, auch die Ecken und die Mauerfelder zwischen den Fenstern bedeckten Wandbilder. *Restauriert* wurden: 1. das Panorama der Stadt Basel (H. 2,04 m, Br. 2,75 m) an der Nordwand; 2. das Panorama des Leimentals und Birsecks (H. 2,04 m, Br. 4,85 m) an der Ostwand; 3. der Wasserfall in der Nordwestecke H. 2,04 m, Br. Nordteil 0,60 m / Br. Westteil 0,97 m). Die fragmentarisch erhaltenen Bilder der Südwand und der Mauer zwischen den beiden Fenstern der Westwand wurden *wieder zugedeckt*, können aber, falls dies eine Funktionsänderung des Zimmers je erlauben sollte, wieder freigelegt werden. An der Westwand betraf dies im Mauerstück zwischen den Fenstern eine grosse Trauerweide mit einem kleinen Rundtempelchen; an der Südwand im oberen Drittel ein Stück des Blauens mit dem Dorfe Flüh und der Landskron und darunter ein schmales Stück einer Arkadenarchitektur mit dem Durchblick auf eine Häuserpartie. Das *Bildprogramm* ist inhaltlich nur bedingt zusammenhängend. Während sich das Panorama des Leimentals mit dem Birseck im Panorama der Stadt Basel fortsetzt, schaffen die Fenster Zäsuren. Der Wasserfall und die Trauerweide entbehren der inhaltlichen Verbindung mit den genannten Panoramen. Das Fragment des Blauens auf der Südwand hingegen lässt vermuten, dass die Südwand an den Panoramen anknüpfte und ausserdem mit der Phantasiearchitektur die übrigen Motive aufnahm. Sämtliche Bilder waren allseitig mit schwarzen Bändern umrahmt. Sie sind nur noch teilweise erhalten und erinnern an die schwarzgerahmten Aquarelle der Kleinmeister jener Zeit. Sie begrenzen nicht nur die Bilder als Rahmen, sondern verstärken die Bildhaftigkeit und steigern zugleich die Bildtiefe. In der Ecke zwischen den Panoramen der Stadt Basel und dem Birseck fehlt die schwarze Umrandung, woraus geschlossen werden darf, dass diese beiden Panoramen als Einheit, als Panorama in der Art eines Rundbildes gedacht waren.

### 1. Birsig- und Birstal (Bilder 1—3)

Der *Blickpunkt* für das Panorama an der Ostwand ist von der *Anhöhe westlich von Oberwil* aus so gewählt, dass der Blick auf das Dorf Oberwil im Vordergrund, das Leimen- oder Birsigtal im Mittelgrund und das Birstal im Hintergrund fällt. Hohe Bäume begrenzen beidseits das 4,85 m breite Bild. Davon ragt der Baum am linken Bildrand als Doppelbaum mit der einen Hälfte ins Bild hinein und lässt so den Panoramahintergrund um die Ecke weiterlau-

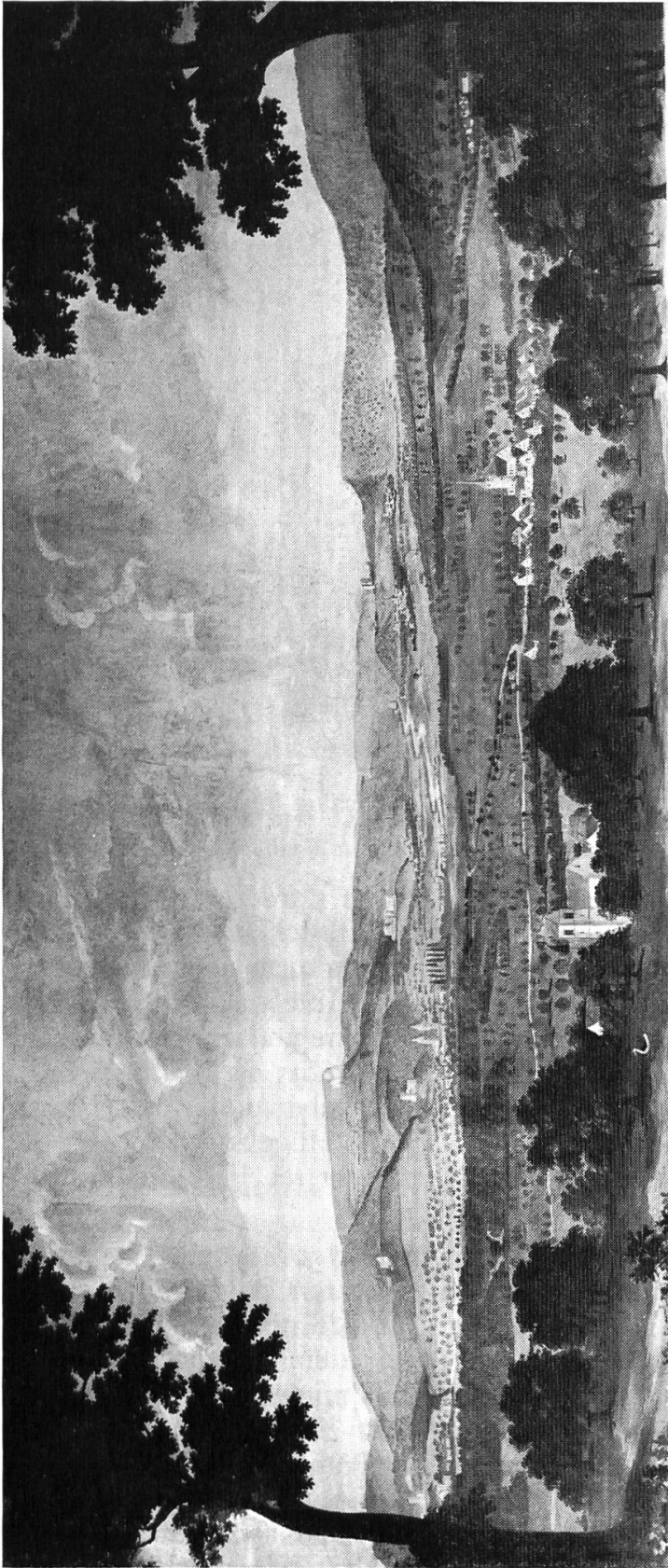


Bild 1.  
Panorama des Leimentals  
und des Birsecks.  
Höhe 2,04 m, Breite 4,85 m.  
Blick von der Anhöhe  
W Oberwil: Im Vorder-  
grund Kirche Oberwil, rechts  
Therwil, im Hintergrund  
Birstal mit Gempenplateau.

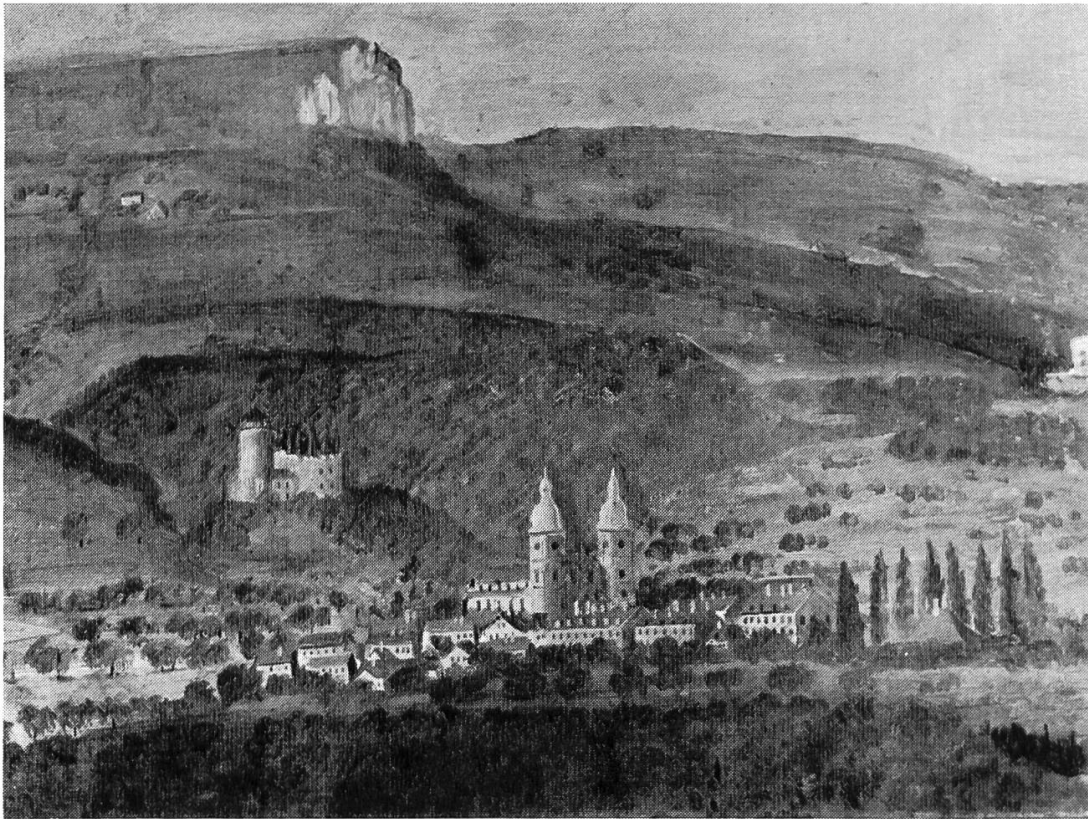


Bild 2. Ausschnitt aus dem Panorama: Arlesheim mit Dom, Schloss Birseck und Schartenflue.

fen. Von den rahmenden Bäumen entwickeln sich im Vordergrund Baumgruppen beidseits schräg in die Bildmitte und leiten den Blick auf das Dorf *Oberwil*, aus dessen Häusern die Kirche mit dem Käsbissenturm und das Pfarrhaus mit seinem Mansardendach herausragen. Rechts im Mittelgrund liegt das Dorf *Therwil* mit seiner die Talebene dominierenden Kirche und seinen zahlreichen Bauernhäusern. Am Westabhang des Bruderholzes führt die Talstrasse Richtung *Therwil*, biegt vor *Therwil* ab und zieht sich über die Anhöhe des sogenannten «Chäppeli» ins *Birstal*, in das durch den Hügelzug verdeckte *Reinach*. In der rechten Bildecke, in die Wälder eingebettet, liegt am Fusse des *Blauens* das kleine Dorf *Ettingen* mit seiner Kapelle.

Das *Birstal* beginnt am linken Bildrand mit dem *Wartenberg* und seinen Burgruinen; der rechts vom rahmenden Baum erkennbaren Burgruine *Münchenstein* und der *Neuen Welt* mit der Hammerschmiede und den Fabrikgebäuden der Baumwollspinnerei. Unter dem langgestreckten, von der *Schartenflue* dominierten *Gempnenmassiv* erheben sich die Burgruinen *Reichenstein*, *Birseck* und *Dorneck*. Unterhalb *Birseck* liegt das Dorf *Arlesheim* mit den Domherrenhäusern und der markanten Silhouette des Domes; rechts davon unterhalb der Burgruine *Dorneck* das Dorf *Oberdornach* mit seiner Dorfkirche und unterhalb davon an der *Birs Dornachbrugg* mit dem Kapuzinerkloster. Von hier aus bis zur Burg *Angenstein* wird der *Birs*lauf mit seinen Schlaufen sicht-

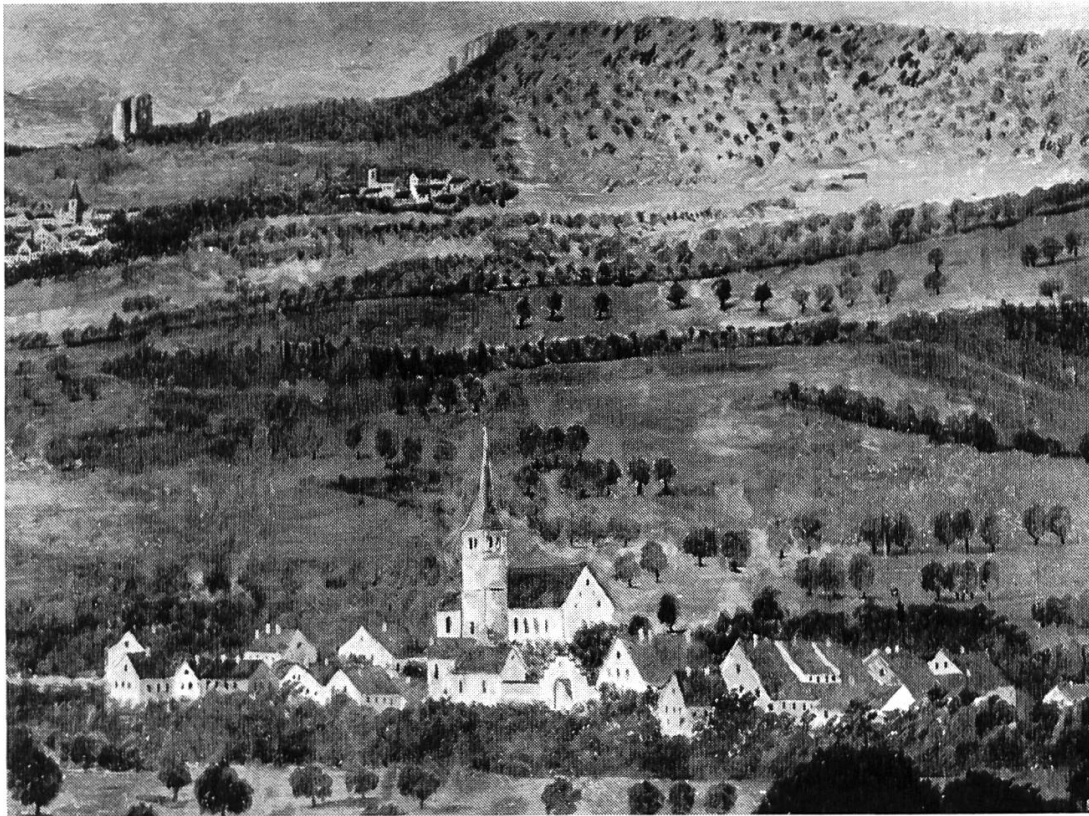


Bild 3. Ausschnitt aus dem Panorama: Therwil mit St. Stephanus-Kirche, im Hintergrund Aesch, Pfeffingen und die Ruine Pfeffingen.

bar. Rechts davon führt die Talstrasse an der Wegkapelle vorbei nach *Aesch*, dessen Dorfbild vom Blarerschloss und der Kirche bestimmt wird. Dahinter beginnt der Blauen mit der Ruine Pfeffingen und dem Dorf *Pfeffingen*, hervorgehoben durch seine Kirche. An Einzelheiten sind in der linken Waldpartie des Vordergrundes ein Storch und ein Fuchs zu erkennen. In Oberwil und Therwil ragt je ein Baum mit einem Schweizerfähnchen, vermutlich bei einem Gasthaus, hervor. Eigentliche Bewegungsmotive oder -diagonalen fehlen. Die Diagonalen des Vordergrundes stossen in die Bildmitte, von wo aus der Blick über Oberwil hinweg in die weite Landschaft schweift. Die Tiefenerschliessung erfolgt von der Mitte aus in Zickzackbewegung zuerst in Richtung Therwil mit Ettingen, hierauf dem Weg über das hintere Bruderholz entlang nach links in Richtung Arlesheim und den Gempfen mit den Burgruinen und schliesslich in Gegenrichtung dem Birslauf entlang nach Angenstein. Münchenstein und Wartenberg bilden den Uebergang zur Nordwand mit dem Panorama der Stadt Basel. Im Gebirge des Gempens dominiert die *Schartenflue*. Zu den hellen Blautönen des Gempens und Blauens kontrastiert der gelblich-rötliche Himmel, in dem sich die Wolkenfelder nach oben auflösen. Die dunklen und warmen Töne des Bildvordergrundes hellen sich im

Sinne der Farbperspektive in der Tiefe auf und kühlen sich ab, doch setzt der Himmel über dem abschliessenden Gebirge einen warmen Akzent und verleiht der Landschaft eine friedliche Stimmung. Besonders starke Kontraste und Tiefenwirkung erhält das Bild durch die dunklen, rahmenden Bäume und das Dorf Oberwil im Vordergrund. Das Kolorit und nicht ein Bewegungsmotiv beherrscht das Landschaftsbild, in dem die Dörfer in die Landschaft mit ihren Wäldern, Hügeln und Bergen, ihren Wiesen, Aeckern und Bäumen eingebettet sind.

## 2. Basel (Bilder 4, 5)

Entsprechend ihrer tatsächlichen Lage ist die Stadt Basel auf der 2,75 m breiten Nordwand mit dem Blick von der *Höhe des Holeeholzes* dargestellt. Als seitliche Begrenzung dienen wiederum Bäume, wovon der rechte Baum als Teil eines Doppelbaumes die Ecke freilässt, so dass sich der Landschaftshintergrund des Bildes auf der Ostwand unbekümmert um die Zimmerecke auf der Nordwand fortsetzt. Zwischen den rahmenden Bäumen entwickelt sich die Landschaftsdarstellung auf verschiedenen Ebenen. Auf der unteren Bildkante, sozusagen auf dem Brüstungstäfer, erscheinen als Trompe l'œil zur Steigerung der Bildtiefe eine buckelige Katze und ein Blütenstrauch. Auf dem welligen Hügelland des Vordergrundes spielt sich von rechts nach links eine Jagdszene ab. Unter dem rechten Baum schreitet ein Jäger mit Gewehr und Tasche in der Kleidungstracht der Biedermeierzeit, und auf dem sich nach links weitenden Hügel verfolgen zwei Hunde einen Hasen. Die diagonal ins Bild hinein laufende Hügelkante säumen Bäume und Sträucher. Nahezu parallel dazu stösst eine weitere diagonal ins Bild hineingezogene Baum- oder Waldpartie, unterstrichen von weiteren Baumreihen, auf das im Mittelgrund breit hingelagerte Panorama der Stadt Basel. Am linken Bildrand pflügt ein Bauer mit zwei Pferden, sozusagen als Idylle und Unterbrechung der Diagonalen, die Aecker.

Das Stadtbild liegt als horizontales Band mitten in der Landschaft. Beherrschend ragen über die Stadtmauer mit ihren Toren vorwegs die Kirchen. Das Bild knüpft rechts unter dem Baum mit dem Hügel, auf dem die *St. Margarethenkirche* von Binningen liegt, am Panorama der Ostwand an. Es folgen die Vorstadt vor dem *Aeschentor*, dahinter das *St. Albantor*, weiter links das *Steinentor* und als wichtiger Akzent der *Lobnhof* mit der *St. Leonhardskirche*. Die Mitte des Stadtbildes überragt die rote Silhouette des *Münsters*, zu dessen Füßen sich das *Spalentor* erhebt. Links davon erheben sich die *Martinskirche* und dicht daneben die *Peterskirche*, gefolgt vom Markgräflerhof und der *Predigerkirche*. Das Stadtbild endet mit dem *St. Johannstor* und der Vorstadt. Hinter der Stadt öffnet sich der Blick ins *Wiesental*, von rechts nach links *Riehen* mit der Dorfkirche, *Stetten* mit seiner 1821/22 erbauten Kirche und *Lörrach*. Rechts von Riehen der *Wenkenhof* und das *Grenzacherhorn* und links von Riehen der *Tüllingerhügel* mit der Kirche. Es folgen weiter rechts *Grenzach* und *Wyhlen* und schliesslich in weiter Ferne der Rheinlauf bis

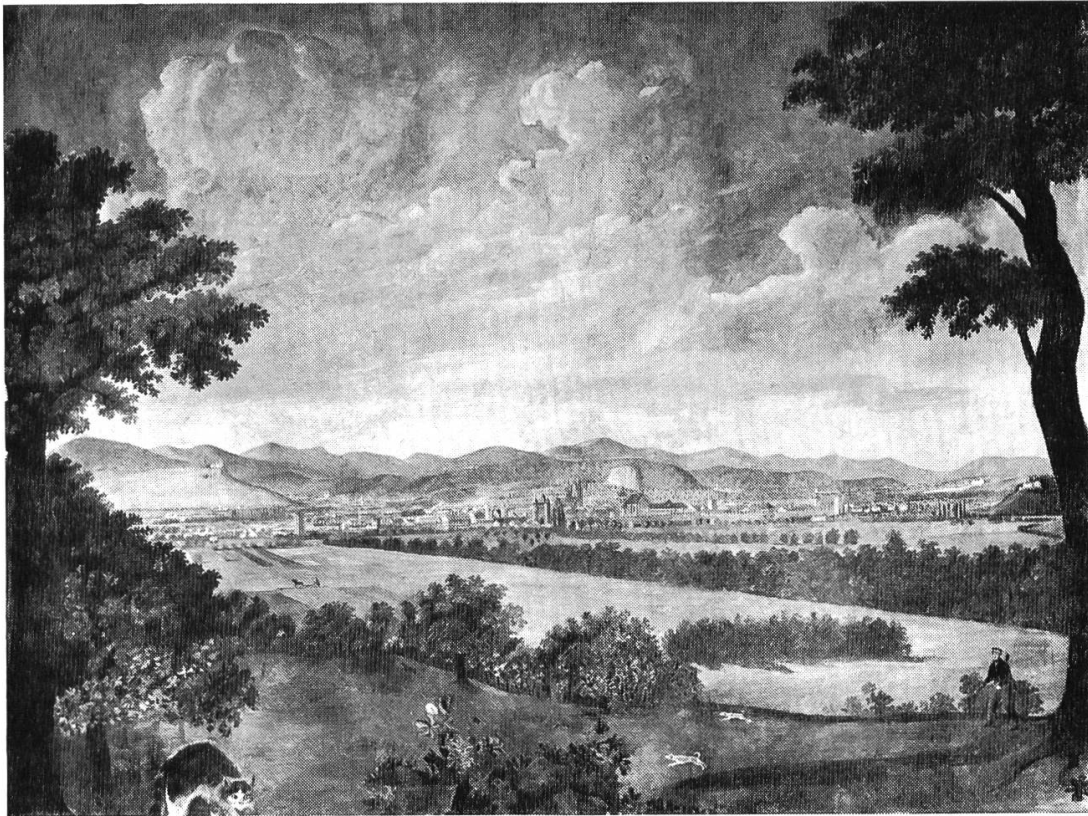


Bild 4. Panorama von Basel. Höhe 2,04 m, Breite 2,75 m. Blick vom Holeeholz aus nach N. Im Vordergrund links Katze, rechts Jagdszene.

*Augst.* Ueber den Gebirgen des Schwarzwaldes schliesst ein von mächtigen Wolken durchzogener Himmel die Landschaft ab.

Im Gegensatz zur Ostwand wirkt dieses Bild straffer komponiert und von Diagonalen, die von rechts nach links ins Bild hineinführen, beherrscht. Die gleiche Richtung unterstreichen als Bewegungsmotive die Jagdszene, der pflügende Bauer und die Wolken und Bäume. Sie alle dienen der Tiefenerschliessung des Bildes. Nur die Katze im Vordergrund ist dieser Bewegungsrichtung bewusst entgegengesetzt. Die auf Diagonalen ruhenden Bewegungsrichtungen scheinen sich auf der linken Bildseite in einem von den Bäumen gebildeten Dreieck zu sammeln. Die warme, tonige Farbskala des Vordergrundes kühlt sich im Berghintergrund und im Himmel ab, doch sind die warmen, bunten Farben im Mittelgrund auf den Aeckern und im Hintergrund, auf dem Tüllingerhügel, bewusst verstärkt und somit in die Bewegungsrichtung des Bildes eingesetzt. Die Schliessung des Bildes am linken Rand und die Bildöffnung nach rechts verursachen eine Steigerung und Spannung, die auf dem Bild der Ostwand fehlt.



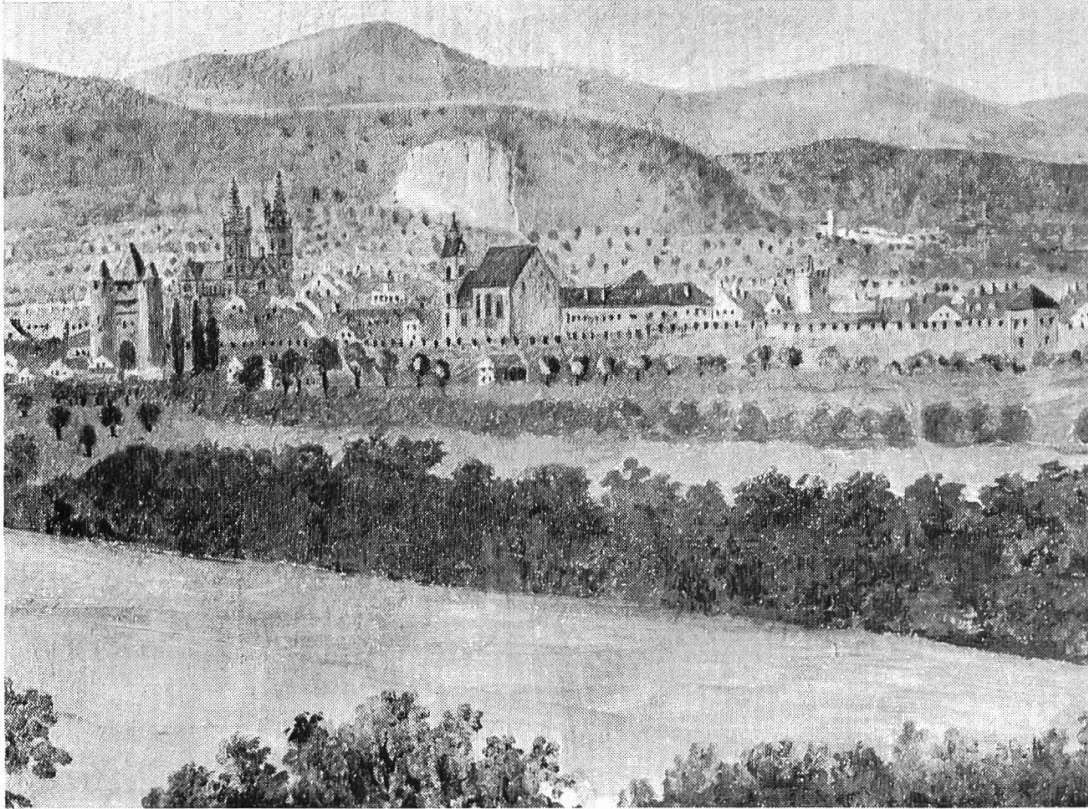


Bild 5. Ausschnitt aus dem Panorama von Basel: Stadtmauer, Spalentor, Münster, St. Leonhardskirche. Im Hintergrund Wiesental und Schwarzwald.

### 3. Wasserfall (Bild 6)

Im Gegensatz zu den Panoramen der Ost- und Nordwand nimmt der Wasserfall in der Nordwestecke des Zimmers nicht Bezug auf die in dieser Richtung liegende Landschaft. Er ist auf den beiden schmalen Wandflächen so dargestellt, dass er die Ecke völlig ignoriert. Auf der Westwand hoch oben auf bewaldeten Felshöhen beginnend, rückt er mit einem zweiten Fall in den Vordergrund und auf die Nordwand, stürzt in einem hohen dritten Fall schäumend in ein felsiges Becken, mit einem stillen Wasser gegen den rechten Bildrand und ergiesst sich schliesslich, von grossen Steinblöcken gehemmt, in die Gegenrichtung auf die Westwand zurück. Gesamthaft hält er sich ungefähr in der Mitte des ganzen Bildes und verbindet auf diese Weise unbekümmert um die Ecke die beiden Bildflächen. Bäume und Sträucher begleiten seitlich die einzelnen Stufen des Falles. Auf der Anhöhe des zweiten Falles steht ein kleiner Tannenwald, dessen Bäume sich im Sturmwind neigen. Der schmale Himmel verdüstert sich mit dunklen Wolken, aus denen ein Blitz auf die Tannen fällt. Gewitterstimmung beherrscht den tosenden Wasserfall. Dunkle, tonige und blaue Farben dominieren und lassen die Kühle der Stim-

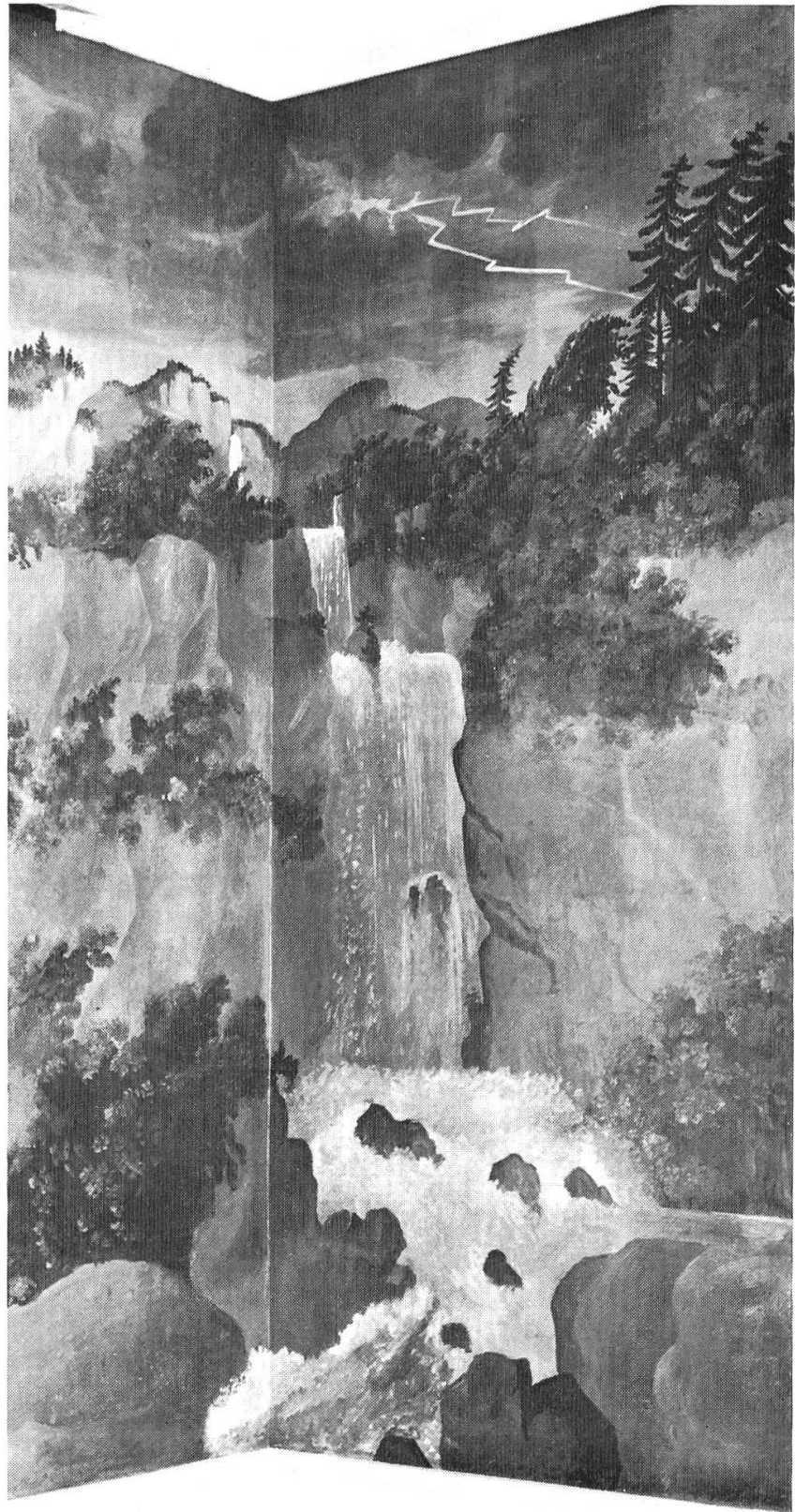


Bild 6.  
Juralandschaft mit  
imposantem, dreistufigem Wasserfall.  
Gewitterstimmung. Die  
Senkrechte auf der  
linken Bildseite deutet  
die Zimmerecke an.  
Ausmasse des Bildes:  
Höhe 2,04 m,  
Breite 1,57 m.

mung verspüren. *Dramatische Naturstimmung* erfüllt diese Zimmerecke. Berge, Felsen und Bäume sind phantasievoll und dekorativ aufgefasst, erinnern aber dennoch an bekannte *Jurawasserfälle* und an die *Juralandschaft*.

#### 4. Entstehung

Das Pfarrhaus von Oberwil war nach langwierigen Auseinandersetzungen über die Finanzierung vom damaligen Pfarrer *Schmidlin* selbst um 1785 erbaut worden. Nach seinem kurz darauf erfolgten Tode bot es sein Bruder, der Müller Fridolin Schmidlin aus Therwil, dem Bischof von Basel zum Kauf an<sup>3</sup>. Die Wandbilder im Nordwestzimmer des Obergeschosses stammen jedoch nicht aus der Erbauungszeit des Pfarrhauses, sondern entstanden einige Jahrzehnte später. Unabhängig von Stileigenheiten liefern verschiedene Details der Panoramen Anhaltspunkte für die Datierung. So ist beispielsweise das Schloss Birseck als wieder instandgestellte Ruine im Zustand nach 1812 wiedergegeben. In den Dörfern Oberwil und Therwil erscheinen Tännchen mit Schweizerfähnchen, was nur nach 1815 möglich war, da das ehemals fürstbischöfliche Birseck erst nach dem Wiener Kongress zu Basel und damit zur Eidgenossenschaft kam. Der markante Frontturm der Kirche von Aesch war erst 1819/20 erbaut worden. Die unterhalb von Münchenstein dargestellten Fabrikgebäude der Baumwollspinnerei in der Neuen Welt und die Kirche von Stetten waren im Jahre 1822 entstanden<sup>4</sup>. Die Wandbilder können demnach erst nach 1822 gemalt worden sein. Ihre Entstehung fällt somit in die Amtszeit des Pfarrers *Franz Jakob Nussbaumer*. Dieser war von 1814 bis 1830 Pfarrer in Oberwil und stiftete nach Markus Lutz ein neues Altarbild auf den Hochaltar der Kirche<sup>5</sup>. Wenn wir daraus schliessen, dass Pfarrer Nussbaumer selbst die Wandbilder stiftete oder in Auftrag gab, so fällt ihre Entstehung in die Zeit zwischen 1822 und 1830.

#### 5. Stil

Es besteht kein Zweifel darüber: Der unbekannte Maler der Wandbilder kannte die dargestellten Landschaften aus eigener Anschauung. Er wusste Bescheid über den Zustand einzelner Bauten und Dörfer und bemühte sich darum, charakteristische Elemente hervorzuheben. Im Vergleich mit anderen Bild-dokumenten und historischen Quellenaussagen lassen sich nur wenige Ungenauigkeiten nachweisen. So erhielt das Blarerschloss in Aesch fälschlicherweise einen Treppengiebel; und der Turm der Kirche von Pfeffingen steht an der Ost-, statt an der Westseite der Kirche. Hervorragend geschildert ist die Topographie der Landschaft, deren Wege, Flüsse, Hügel und Berge eine genaue Kenntnis der Landschaften voraussetzten. Nirgends verliert sich der Maler im Detail. Nicht eine zeichnerische, sondern eine malerische Auffassung der Landschaft beherrscht die grosszügige Darstellung.

*Zahlreiche stilistische Strömungen* bestimmen die Grundzüge der Malerei. Die Form des Wasserfalls wurzelt noch im *Rokoko* des späten 18. Jahrhunderts, erinnert an die dekorative Manier der Chinoiserien und lässt sich am ehesten

mit den Wandpanneaux eines Maximilian Neustück in Basel vergleichen. Das Motiv selbst hingegen, seine Steigerung ins Monumentale und seine Naturnähe sind sowohl der *klassischen* als der *realistischen Landschaftsmalerei* verwandt. Ein Gleiches gilt für das nicht mehr restaurierte Bild mit der Trauerweide und dem Rundtempelchen.

Andersartig sind die beiden Panoramen. Das grossangelegte Liniengefüge, der architektonische Aufbau und die plastisch-räumliche Komposition verraten ihre Herkunft von der idealistischen Gesinnung der *klassischen Landschaftsmalerei*. Die Verwendung der Repoussoirs mit den begrenzenden Bäumen, des Trompe l'œils mit der Katze und der Staffage mit der Jagdszene erinnert an die Theaterdekoration des 18. Jahrhunderts, überwindet aber gleichzeitig die Formelhaftigkeit und die Uebersteigerung ins Heroische und Monumentale durch einen neuen Bildinhalt. Dies, der Verzicht auf eine zeichnerisch präzise Wiedergabe und das Festhalten am Kolorit als wesentlicher Bestandteil der Landschaft unterscheiden die Wandbilder von den Vertretern der klassischen Landschaftsmalerei jener Zeit in Basel, von Peter Birman und seiner Schule<sup>6</sup>.

Eine Annäherung an die *romantische Stimmungslandschaft* besteht einerseits insofern, als auch die klassische Landschaft diese beinhaltet. Der Eigenwert der Panoramalandschaft entzieht sich den spannungsgeladenen Effekten, der Leidenschaft und der Dramatik der eigentlichen Romantik. Andererseits erleben wir die gefühlsbetonte, romantische Einstellung zur Natur in der Unendlichkeit des Himmels und in der Weite der ausgebreiteten Landschaft, sinnbildlich für die Sehnsucht, der menschlichen Enge zu entfliehen und die Grösse der Schöpfung und des Naturgeschehens zu erfassen, die heimatliche Landschaft nicht heroisch, sondern in ihrer Poesie darzustellen. Noch fehlt allerdings der romantische Träumer oder der Bewunderer der Natur als Stimmungsmittel. Eine Steigerung der Stimmung im Sinne der Romantik erfüllt den ganzen Zyklus einzig in der Gestaltung des Himmels; vom ruhigen Himmel über dem Gempfen zum wolkigen Himmel über Basel und zum Gewitterhimmel über dem Wasserfall. Mit der Darstellung der naturnahen, heimatlichen Landschaft nähern sich die Wandbilder der *Vedutenmalerei des Biedermeiers*. Das Motiv der friedlichen, sonntäglichen Landschaft klingt an und manifestiert sich in den Details, dem pflügenden Bauern, der Katze, dem Fuchs und dem Storch. Zwar kennt die Vedute der Biedermeierzeit die bewegte Jagdszene nicht mehr, sondern ersetzt sie durch die stimmungsvolle Ruhe weidender Kühe, ruhender oder die Landschaft bewundernder Wanderer oder still in sich versunkener Träumer. Doch die auf dem Vordergrund des Basler Panoramas gemalte Jagdszene ist bereits nur noch als Thema, als Zitat vorhanden und in ihrer Art im Sinne des Biedermeiers verharmlost und verniedlicht. Dieselben Züge tragen die Dorf- und Stadtbilder, die in die Landschaft eingebettet, idyllisch verklärt die Freude an Natur und Wirklichkeit jener Zeit ausstrahlen. Fassen wir zusammen: Die Grundzüge der klassischen, gebauten Landschaftsmalerei, die Formeln der monumentalen, heroisch übersteigerten Landschaft werden mit neuen Inhalten zur Darstellung des wirk-

lichkeits- und naturnahen Landschaftsbildes verwendet. Noch finden sich vorwiegend im Wasserfall Anklänge ans Rokoko, noch verliert sich die Malerei nicht im Detail des Biedermeiers und noch fehlen die Schwermut und die Leidenschaft der Romantik. Dennoch setzt sich in der gebauten Landschaft die Naturnähe und Naturverherrlichung durch. Die Weitsicht der romantischen Sehnsucht und die Nahsicht des beschränkten Biedermeiers scheinen sich zu ergänzen und die Landschaft innerhalb eines traditionellen Rahmens und Aufbaus in eine verklarte Stimmungslandschaft im Stile eines romantischen Biedermeiers zu verwandeln.

Das *Panorama als Rundbild*, so wie es sich an der Ost- und Nordwand entwickelt, wurzelt ebenfalls noch im 18. Jahrhundert. Zwar ist die Illusion des direkten Erlebnisses und der unmittelbaren Beziehung zu der in der jeweiligen Richtung liegenden Landschaft gekonnt und glaubhaft, doch erwecken die Bilder eher den Eindruck der Tendenz zu einer panoramenartigen Verbreiterung des Horizontes durch die Aneinanderreihung zweier Veduten. Die Idee eines zusammenhängenden Rundbildes schwebt allerdings in der Luft und assoziiert sich sogleich. Unwillkürlich fragen wir nach dem Einfluss des berühmten Panoramas der Stadt Thun, das *Marquard Wocher* von 1809 bis 1814 in Basel malte, und das damals sicher auch dem unbekanntem Maler der Wandbilder im Pfarrhaus von Oberwil bekannt war<sup>7</sup>. Der Vergleich lässt aber sofort die entscheidenden Unterschiede erkennen, Unterschiede auch im Vergleich mit allen späteren Panoramen von *Samuel Birnmann*, *Anton Winterlin* und anderen<sup>8</sup>. Verwandt sind der Blickpunkt von einer Anhöhe, die Tendenz zum Rundbild, zum Aussichts- und zum Prospekt. Während aber in den bekannten Panoramen der Blick von einem Punkte ungehindert über die ganze Landschaft schweift, und die Komposition aus diesem Grunde das ganze Panorama oder Rundbild umfasst, gehorcht das Panorama in Oberwil anderen Gesetzen. Es besteht trotz des durchlaufenden Bildhintergrundes aus zwei Bildern, wovon jedes eine eigene Komposition, einen eigenen Aufbau, ein eigenes Kolorit und einen eigenen Blickpunkt besitzt. Der Doppelbaum in der Ecke wirkt als Trennung, so dass die beiden Bilder nur lose miteinander verbunden sind. Es sind die traditionellen *Elemente der klassischen Landschaftsmalerei*, die Repoussoirs, die gebaute Landschaft und die illusionistischen Stilmittel, die eine Entstehung der damals üblichen Panoramen verhindern. Eine Tendenz zum Panorama in der Art der *illusionistischen Wandmalerei* des 18. Jahrhunderts ist augenfällig und vom Bildinhalt her durchaus gegeben, wenn wir damit eine Schilderung der Aussicht von der Anhöhe über Oberwil aus der Heimatkunde von 1863 vergleichen. Vom Juragebirge aus durchziehen den Bann in nördlicher Richtung zwei Höhenzüge, die sich gegen Norden senken, nämlich das Bruderholz östlich vom Dorfe, und die Leimentalhöhe westlich. Da diese Anhöhen nicht beträchtlich sind, so ist die Fernsicht auf denselben beschränkt, doch überblickt man von der Leimentalhöhe aus den Jura mit seinen Schlössern und Ruinen, vom Dorfe Metzlerlen in halbmondförmigen Bogen bis Neuwelt und über den ersten Wall hinweg den Solothurner Jura und den Vogelberg<sup>9</sup>.

## 6. Die Meisterfrage

Die Beschreibung, die Entstehung, die Stilanalyse und der Vergleich mit zeitgenössischen Panoramen und Landschaftsbildern machen die Frage nach dem Urheber noch brennender, aber keineswegs leichter. Es fehlen vergleichbare Wandbilder aus dieser Zeit in Basel und Umgebung. Ausser Betracht fallen angesichts der genauen Kenntnis der Landschaftstopographie die damals zahlreichen Wanderkünstler. Ausgeschlossen bleiben auch die bekannten Panoramamalerei jener Zeit, Marquard Wocher und Samuel Birmann. Im Blick auf die gebaute Komposition, die klassische Tradition, das Grossformat und die malerische Manier scheiden auch die zahlreichen, aufs Kleinformat beschränkten und deshalb Kleinmeister genannten Maler aus<sup>10</sup>. Somit schliesst sich der Kreis und zwingt uns, einen Blick auf die Entwicklung der Wanddekoration zu werfen. Vorherrschend war im 18. Jahrhundert in Basel die französische Tapiserie. Sozusagen als Ersatz für die kostbaren und oft sehr teuren Gobelins entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts bemalte Leinwandbespannungen oder sogenannte Wachstumtapeten, wie sie im Wild'schen Haus in Basel oder im Bruckgut bei Münchenstein Verwendung fanden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts schuf in Basel vor allem Maximilian Neustück zahlreiche Zimmerdekorationen mit Wandpanneaux. *Maximilian Neustück* lebte von 1756 bis 1834 und malte vorwiegend Phantasielandschaften und Schäferszenen in barocker Manier. In seinen Fassadenmalereien am Haus zur Krähe in der Spalenvorstadt hingegen folgte er 1816 der romantischen Strömung der Malerei jener Zeit<sup>11</sup>. Inzwischen waren die Bildtapeten als Wanddekoration in Mode gekommen, darunter mit Vorliebe jene der Firma Zuber aus Rixheim im Elsass. Die Zeit der gemalten Wandbilder oder Wandpanneaux war damit vorbei. Es fragt sich deshalb, ob nicht Maximilian Neustück im Pfarrhaus von Oberwil tätig war. Er könnte hier den Versuch gewagt haben, die Tradition der *Wandpanneaux des 18. Jahrhunderts* in neuer Form und mit neuem Inhalt weiterzuentwickeln. Für Maximilian Neustück sprechen der für jene Zeit altertümliche Stil des Wasserfalls und der Trauerweide sowie die phantasievolle Brückenarchitektur. Seiner Malerei entsprechen auch die malerische Wiedergabe der Details, der duftige, eher flüchtige Duktus und das Kolorit. Die von ihm bekannten Veduten von Stadt- und Strassenbildern beweisen, dass er sich den neuen Themen und Strömungen jener Zeit keineswegs verschloss. Der Eindruck von Marquard Wochers Panorama der Stadt Thun, die Tätigkeit der Kunsthandlung Peter Birmanns und der zahlreichen Kleinmeister waren, was den Bildinhalt betrifft, nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Seinem klassisch-barocken Stil aber blieb er treu. Dies und seine Erfahrung in der Malerei grosser Wandbilder lassen Maximilian Neustück als Urheber der Wandbilder vermuten. Von den zahlreichen, damals in Basel tätigen Malern besass er am ehesten das Rüstzeug für diesen umfangreichen, für jene Zeit singulären Wandbilderzyklus im Pfarrhaus in Oberwil<sup>12</sup>.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Die Wandbilder waren bei der Innen- und Aussenrestaurierung des unter Denkmalschutz stehenden Pfarrhauses von HH. Pfarrer Baerlocher wiederentdeckt worden. Die Bilder waren in den dreissiger Jahren bei einer Ueberholung des Innern bereits zum Vorschein gekommen, aber nicht festgehalten worden, so dass man keine Anhaltspunkte mehr über ihren Inhalt und Stil besass. HH. Pfarrer Baerlocher konnte sich als einziger noch daran erinnern und meldete die Wiederentdeckung sofort der Denkmalpflege, so dass Schäden durch die Bauarbeiten im Hause verhindert werden konnten. Die Bilder hatten aber vor allem durch die jüngste Tapezierung gelitten. — H. R. Heyer, Wandbilder der Romantik im Pfarrhaus von Oberwil entdeckt. Basellandschaftl. Zeitung Nr. 2, 5. 1. 71.
- <sup>2</sup> Grössere Rekonstruktionen waren beim Dorf Therwil und in der Mitte des Stadtbildes von Basel notwendig.
- <sup>3</sup> H. R. Heyer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, Band 1: Der Bezirk Arlesheim, Basel 1969, Seite 385.
- <sup>4</sup> Siehe Anm. 3. op. cit. S. 312—313.
- <sup>5</sup> Markus Lutz, Neue Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel. Bd. 3, S. 360. — Liste der Pfarrer von Oberwil im Pfarrhaus daselbst.
- <sup>6</sup> L. Fromer-Im Obersteg, Die Entwicklung der Schweizerischen Landschaftsmalerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Basel 1945, S. 39—51.
- <sup>7</sup> P. L. Ganz / H. Albert Steiger, Panorama der Stadt Thun von Marquard Woher. S. A. aus dem Jahresbericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1960, 1961, 1962.
- <sup>8</sup> Paul Suter, Panoramen aus Baselland und Baselstadt. Baselbieter Heimatblätter 1946, S. 21—27 und 1965, S. 366—372.
- <sup>9</sup> Kantonsbibliothek Liestal: Handschriftliche Heimatkunde von Oberwil, undatiert und unsigniert, um 1863.
- <sup>10</sup> Annie Hagenbach, Basel im Bilde seiner Maler 1770—1870. Basel 1939.
- <sup>11</sup> Hans Reinhardt, Das Bürgerhaus der Schweiz. XXIII. Band, Kanton Basel-Stadt (III. Teil), Basel 1931, S. LII—LIII.
- <sup>12</sup> Für freundliche Hinweise danke ich Frau Dr. M. Pfister-Burkhalter, Frau Y. Boerlin und Herrn Dr. H. Lanz. HH. Pfarrer Baerlocher danke ich für die Rettung dieses grossartigen Kunstwerkes.

## Römische Bauten in Bennwil

Von *Fritz LaRoche-Gauss*

Als im Winter 1936/37 in Bennwil die *römische Landvilla* ausgegraben wurde, äusserten zahlreiche Besucher ihre Verwunderung darüber, dass in einem so abgelegenen Oberbaselbieter Seitentälchen die Römer überhaupt und schon so früh, nämlich mindestens unter Augustus (27 vor bis 14 nach Chr.) gehaust hätten. Offenbar war man der Meinung, dass sich die *Romanisierung des Rauracherlandes* etwa nach folgendem Schema vollzogen habe: zuerst bauen die römischen Soldaten eine Strasse durchs Land, dann gründet Munatius Plancus, des grossen Julius Caesar Vertrauter, an deren vorläufigem Endpunkt am Rhein sein Augusta Raurica, und nachfolgend wird von dort aus Schritt für Schritt, vielleicht während Jahrzehnten, die umliegende Wildnis nutzbar gemacht, schliesslich bis in die hintersten Krähen.