

Die Villa des Fabrikanten Alfred Amann in Bönningheim

Ein Landhaus im Chalet-Stil als Beispiel
der malerischen Architektur in Württemberg
an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

Dissertation zur Erlangung des Grades des
Doktor-Ingenieur (Dr.-Ing.)
an der Fakultät für Architektur
der Universität Fridericana zu Karlsruhe

vorgelegt

von

Jörg Alexander Mann

aus

Bönningheim

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Januar 2007

Referent: Prof. Dr.-Ing. Manfred Klinkott

Korreferent: Prof. Dr.-phil. Hans Böker

Weiteres Mitglied: Prof. Dr.-Ing. Jürgen Rasch

INHALTSVERZEICHNIS	2
VORWORT	5
I. DIE VILLA AMANN	7
I.1. Die Baugeschichte der Villa Amann	7
I.1.1. Bönningheim und die Anfänge der Firma Amann & Böhringer	7
I.1.2. Der Bauherr	8
I.1.3. Die Bauplanung	10
I.1.4. Die Architektenfrage	13
I.2. Die Baubeschreibung der Villa Amann	17
I.2.1. Lage und Aussenbaubeschreibung	17
I.2.1.1. Südfassade	18
I.2.1.2. Ostseite	19
I.2.1.3. Nord- oder Rückseite	22
I.2.1.4. Westfassade mit Turm	24
I.2.2. Grundrisse und Innenraumgestaltungen	27
I.2.2.1. Das Sockel- oder Untergeschoß	28
I.2.2.2. Das Erdgeschoß	29
I.2.2.3. Das Obergeschoß	37
I.2.2.4. Das Dachgeschoß	44
I.3. Die Nebengebäude und die Parkanlage der Villa Amann	46
I.3.1. Der Architekt Adolf Braunwald	46
I.3.2. Das Automobilhaus von 1905	48
I.3.3. Die Kegelbahn	49
I.3.4. Gewächshaus und Gartenpavillon	50
I.3.5. Die Erweiterung des Automobilhauses zum Wohngebäude	53
I.3.6. Die Parkanlage	53
I.3.7. Die Villa Alfred Pielenz	56
I.4. Verfall und Wiedererweckung - das Schicksal der Villa Amann nach dem Tod Alfred Amanns	60
I.4.1. Jahrzehnte der Vernachlässigung	60
I.4.2. Verkauf und Restaurierung des Villengebäudes	62
II. DIE EINORDNUNG UND WÜRDIGUNG DER VILLA AMANN IN DER BAUKUNST	65
II.1. Der "malerische" Villenbau	65
II.1.1. Definition, Herleitung und sozialgeschichtliche Voraussetzungen des Bautypus	65
II.1.2. In welchem Stil sollen wir bauen? Zur Grundform der malerischen Villa	68
II.1.3. Variationen des "malerischen" Bautypus	71
II.2. Der Schweizerhausstil	76
II.2.1. "Zurück zur Natur!" - Zur Entwicklung des Schweizerhausstils in seiner ersten und zweiten Phase.	76
II.2.2. Das Chalet als dritte Phase des Schweizerhausstils	79
II.2.3. Der "Schweizer Nationalstil"	81
II.2.3.1. Nationale Anstrengungen zum eigenen Stil	81
II.2.3.2. Das Vorbild Planta und Villengebäude von J. Gros im Konnex zur Amann Villa	85
II.2.3.3. "Internationaler Schweizerstil"	90
II.2.4. Vom Historismus zum Jugendstil – Zur Innenraumgestaltung der Villa Amann	94
II.3. Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse als stilistisch - vergleichende Einordnung und kritische Würdigung der Villa Amann	98

ANMERKUNGEN	103
LITERATURVERZEICHNIS	132
DANKSAGUNGEN	138

Vorwort

In den Jahren 1899 - 1900 wurde für den Nähseidenfabrikanten Alfred Amann in Bönningheim ein repräsentatives Wohngebäude im Chalet-Stil, einer Gestaltungsform des Schweizerhaus-Stils erbaut. Die Villa Amann ist, charakteristisch für den Bautypus der "malerischen" Parkvilla, als freistehender und unregelmäßiger Baukörper in einem Garten konzipiert. Bereits 1905 erweiterte ein separat errichtetes Nebengebäude das Ensemble, dem sich 1906 noch ein Kegelbahngebäude und 1907, nach dem die Parkanlage durch Zukauf von Grundstücken mehr als verdoppelt wurde, ein Gewächshaus und ein Gartenpavillon anschlossen. Zwar blieb die eindrucksvolle Gesamtanlage auch nach dem Tode des Bauherren 1942 in Familienbesitz, wurde aber nicht mehr zu eigenen Wohnzwecken genutzt. Auf ausgebombte Verwandte der Familie Amann und Heimatvertriebene, folgten Gastarbeiter der Firma Amann & Söhne als Nutzer, bis das schließlich unbewohnte Haus dem rapiden Verfall preisgegeben wurde. Im Jahre 2000 erwarb erfreulicherweise der Stuttgarter Diplom-Ing. Bernhard Reichl die Villa und einen kleinen Teil des Parks ohne die Nebengebäude. In den folgenden zwei Jahren führte der neue Eigentümer mit unermüdlichem Enthusiasmus und hohem finanziellen Aufwand eine vorbildliche Sanierung des denkmalgeschützten Gebäudes durch. Der Verfasser unterstützte ihn durch baugeschichtliche Forschungen.

Dabei traten überraschende Ergebnisse ans Licht. So ist die bisherige Klassifizierung des Baustils der Villa Amann als "Schweizer Stil" unzutreffend, vielmehr lässt sich diese vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts zu beobachtende Modeerscheinung in der Baukunst in drei zeitlich abgegrenzte Phasen unterteilen. Das Villengebäude Amann gehört stilistisch der letzten, der sog. "Chalet-Stil-Phase" an. Außerdem gelang es den völlig vergessenen Architekten der Villa Amann herauszufinden, und ihn als bedeutendsten Vertreter des "Chalet-Stils", entsprechend zu würdigen. Außerdem stellte sich im Laufe der baugeschichtlichen Forschungsarbeiten heraus, daß das Gebäude ein Beispiel eines kurzlebigen "Schweizer Nationalstils" ist, dem überdies in vielen Ländern zeitgleich eine modische Holzarchitektur mit lokalen Eigenheiten entsprach. Eine weitere Besonderheit des Hauses ist die zum Aussenbau divergierende Innengestaltung in gemäßigten Jugendstilformen.

Im Laufe der zunächst rein privaten Hausforschung entstand die Überlegung des Verfassers im Rahmen einer Dissertation eine erste Baudokumentation über die Villa Alfred Amann, ihren Architekten und ihr stilistisches Umfeld vorzulegen. Der Umstand, daß das Gebäude trotz seiner, regional betrachtet, stilistischen Einmaligkeit und seiner heterogenen Gestaltung an der Wende vom Historismus zum Jugendstil bisher keine wissenschaftliche Ausarbeitung gefunden hat, rechtfertigt diese Würdigung.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich inhaltlich in zwei große Teilbereiche. Der erste Teil widmet sich der ausführlichen Dokumentation des Bauwerkes Villa Amann. Er ist in insgesamt 4 Abschnitte gegliedert, wovon sich der erste mit der Baugeschichte des Hauses befasst. Hier wurde in vier Unterkapiteln der Firma des Bauherren, durch welche die finanziellen Voraussetzungen zum Hausbau ermöglicht worden sind, seiner Vita und Persönlichkeit, ohne deren Kenntnis die stilistische Gestaltung des Hauses nicht erklärbar wäre, der Bauplanung und schließlich der mangels schriftlicher Quellen schwierigen Findung des ausführenden Architekten gedacht.

Der zweite Abschnitt behandelt ausführlich die Baubeschreibung der Villa Amann. Lage und Aussenbau bzw. den Grundrissen und der Innenraumgestaltung sind jeweils Unterkapitel zugeordnet, die sich mit den vier verschiedenen Fassadenansichten bzw. den Innengestaltungen der vier Geschosse beschäftigen.

Der dritte Abschnitt stellt eine inventarische Ergänzung im Sinne einer umfangreichen Dokumentation des Gesamtensembles dar. Er beschäftigt sich in chronologischer Reihenfolge mit den zwischen 1905 und 1930 errichteten Dependancen zum Villengebäude, sowie mit der ebenfalls in diesem Zeitraum entstandenen ausgedehnten Parkanlage, die auch von gartenkünstlerischer Bedeutung ist. Weil sich im Laufe der Forschungsarbeiten herausstellte, daß die Nebengebäude nicht mehr vom Architekten der Villa, sondern von anderer Hand geplant und ausgeführt worden sind, ist diesem Abschnitt zunächst die Vita des dafür verantwortlichen Architekten vorangestellt.

Der vierte Abschnitt hat schließlich das Schicksal des Villengebäudes nach dem Tode des Bauherren und die erst kürzlich abgeschlossene denkmalgerechte Sanierung zum Inhalt.

Der zweite große Teilbereich widmet sich ausführlich der stilistischen Einordnung und Würdigung des Villengebäudes in die Baugeschichte. Da es sich von der Grundform als "malerisch" und von der stilistischen Gestaltung als "Schweizerhaus" grob definieren lässt, sind diesen beiden Begriffen die ersten zwei Abschnitte gewidmet. Unterkapitel des ersten Abschnitts befassen sich mit der Definition, Herleitung und den sozialgeschichtlichen Voraussetzungen des malerischen Bautypus, bzw. der allgemeinen Grundform der malerischen Villa und der Frage, ob das malerische Bauen an einen bestimmten Baustil gekoppelt ist oder Variationen erlaubt.

Das zweite, sehr ausführlich behandelte Abschnittskapitel trägt die Bezeichnung "der Schweizerhausstil". Hier wird in Unterkapiteln dessen baugeschichtliche Entwicklung an markanten Beispielen aufgearbeitet, wobei, wie zu zeigen sein wird, man drei aufeinander folgende Phasen unterscheidet. Die "Schweizerhäuschen-Phase" und die "klassizistische Schweizerhaus-Phase" bilden das erste Unterkapitel. Der "Chalet-Phase", der die Villa Amann zugehört und dem aus dieser Phase entsprungenen kurzlebigen "Schweizer Nationalstil" sind die beiden nächsten Unterabschnitte gewidmet. Im letzteren werden die nationalen Anstrengungen zum eigenen Stil, das vom Bauherren und davon unabhängig auch vom Architekten als stilistisches Vorbild für die Amann-Villa ausgewählte Gebäude in der Schweiz, bzw. andere Chaletbauwerke des Architekten und schließlich die gleichzeitige internationale Ausprägung des Chalet-Stils in eigenen Unterkapiteln ausführlich behandelt. Ein letztes Kapitel beschäftigt sich mit der Innenraumgestaltung im Jugendstil.

Schließlich wird in einem dritten Abschnitt eine Zusammenfassung der gewonnenen Untersuchungsergebnisse über die Villa Amann als schlußbetrachtende Einordnung und Würdigung vorgelegt.

Eine Stammtafel der Familie Amann, Anmerkungen, ein Literaturverzeichnis und Danksagungen beschließen den Textteil.

Der Abbildungsteil liegt separat vor.

I. Die Villa Amann

I.1. Die Baugeschichte der Villa Amann

I.1.1. Bönningheim und die Anfänge der Firma Amann & Böhringer

Die Stadt Bönningheim liegt in Nordwürttemberg, etwa auf halber Strecke zwischen Ludwigsburg und Heilbronn. Geschichtlich gehörte sie von 793, dem Zeitpunkt der ersten urkundlichen Erwähnung, bis 1232 dem Reichskloster Lorsch an der Bergstraße und gelangte dann mit dessen anderen Besitzungen an das Erzbistum Mainz. Erst ab 1785 wurde Bönningheim durch Kauf Bestandteil des Herzogtums, späteren Königreiches Württemberg.¹

Die Einwohner des Ortes, überwiegend kleinbürgerliche Bauern und Handwerker, lebten von den Erträgen aus Landwirtschaft, Weinbau und Kleingewerbe. Daher führten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Mißernten zu katastrophalen wirtschaftlichen und sozialen Folgen.² Erst die industrielle Revolution lockerte die Abhängigkeit der Einwohner von der Landwirtschaft. Auch für Bönningheim war die verkehrsmäßige Erschließung Grundlage für das Ansiedeln einer industriellen Produktionsstätte. Zwar liegt die Stadt nicht direkt an einem Fluß und besaß auch nie einen Eisenbahnanschluß, beides befindet sich im 4 km entfernten Kirchheim am Neckar, doch schufen die Aufnahme der Dampfschiffahrt auf dem Neckar 1841 und die Eröffnung der Bahnlinie Ludwigsburg-Heilbronn die Voraussetzungen.³ Diese erkannte als erster der Stuttgarter Großhandelskaufmann Immanuel Gottlieb Böhringer (27. Oktober 1822-8. April 1906), der verwandtschaftliche Verbindungen zu Bönningheim besaß. Zwecks Errichtung einer industriellen Produktionsstätte erwarb er 1853 ein großes Grundstück samt Gebäude vor der Stadt (TAFEL 1).⁴ Als im folgenden Jahr im "Schwäbischen Merkur" eine Geschäftsanzeige erschien, in der ein gewisser Alois Amann zwecks Gründung einer Nähseidenfabrik nach einem kapitalkräftigen Kompagnon ausschrieb, meldete sich Böhringer und versprach nicht nur Kapital, sondern auch gleich ein Produktionsgebäude mit einzubringen, unter der einzigen Bedingung, daß die Fabrik nach Bönningheim kommen müsse.⁵ Am 1. November 1854 verkündete ein gemeinsames Rundschreiben der beiden Herren den "Vollzug der Gründung der Firma Amann & Böhringer auf dem Platze Bönningheim bei Stuttgart, zum Zweck der Fabrikation gezwirnter und gefärbter Seiden".⁶ Der Saulgauer Alois Amann (3. Juni 1824-28. September 1892) entstammte bescheidensten Verhältnissen, er war der Sohn eines Wagnermeisters.⁷ Der überaus intelligente und fleißige Junge brauchte nicht wie vorgesehen eine handwerkliche Lehre bei seinem Vater absolvieren, sondern durfte in eine kaufmännische Ausbildung nach Waldshut gehen, kam hernach in eine Volontärstelle nach Nyon in der französischen Schweiz und setzte den Weg der Arbeit und des Erlernens in einer schweizerischen Nähseidenfabrik fort, wo der Gedanke entstand, sich mit dieser Branche selbständig zu machen.⁸ Das Unternehmen florierte rasch, nicht zuletzt durch den Erwerb einer Dampfmaschine 1856; die Zahl der Arbeiterinnen stieg von 12 im Gründungsjahr bis 1858 auf 100.⁹ Den gesellschaftlichen Aufstieg von Alois Amann dokumentierte seine Eheschließung mit Julie Pauline (gen. Lina) Dittmar (8. Juni 1833-23. Oktober 1913), Tochter eines großbürgerlichen Heilbronner Messerfabrikanten, am 19. Mai 1859 (TAFEL 2).¹⁰ Begünstigt durch die Gründung des Deutschen Reiches 1871, kam es zu weiteren Investitionen und Aufkäufen konkurrierender Fabriken, so daß die Firma Amann & Böhringer im Jahre des 25-jährigen Jubiläums 1879 als führendes Unternehmen unter den deutschen Nähseidenzwirnerien galt.¹¹

I.1.2. Der Bauherr

Alfred Immanuel Amann wurde am 20. September 1863 in Bönningheim als zweiter Sohn des Firmengründers Alois Amann und seiner Ehefrau Lina geboren. Zusammen mit seinem älteren Bruder Emil Wilhelm Georg (1. März 1862-30. Januar 1935) besuchte er zunächst die Lateinschule in Bönningheim und anschließend bis 1879 das Gymnasium in Heilbronn, das er 1879 mit dem Einjährigen-Examen abschloß.¹² Schon als Schüler zeigte Alfred Amann Fleiß, Tüchtigkeit und Wissbegieren, doch erlaubte ihm der Vater nicht das Abitur abzulegen, denn "wenn Ihr glücklich das Abitur gemacht habt, dann wollt Ihr nachher noch "Studentless" machen, das ist aber nichts für einen Kaufmann, der muß in eine tüchtige Lehre, wo er ordentlich rangehalten wird, fest schaffen muß und "gewürfelt" wird."¹³ Zeitlebens sollte Alfred Amann dem Praktischen den höheren Stellenwert vor der Theorie einräumen. Er absolvierte eine zweijährige kaufmännische Lehre im Stoffhaus Diefenbach-Römer in Darmstadt, anschließend war er als Kaufmann in einem Stoffhaus in Celle tätig, kehrte aber vorzeitig 1882 nach Bönningheim in die väterliche Nähseidenfabrik zurück. Dort sah sich nach Streitigkeiten mit dem Sohn des Firmenteilhabers und ehemaligen Kapitalgebers Böhringer, Alois Amann gezwungen, diese Familie auszubezahlen und die Firma als Alleininhaber zu übernehmen.¹⁴ Für ein Jahr lernte Alfred Amann nun die gesamten technischen Produktionsabläufe und die Bedienung sämtlicher Maschinen kennen, indem er jeweils 4-6 Wochen an einer Maschine arbeitete und infolgedessen später jede Arbeiterin einweisen konnte. Dabei zeigte sich wieder seine Veranlagung für das "Praktische", im Gegensatz zum älteren Bruder Emil, dessen Fähigkeiten mehr das Kaufmännische und die Repräsentation im Außendienst entsprach. So war die Arbeitsteilung als technischer bzw. kaufmännischer Direktor in der nun Amann & Söhne genannten Firma ohne Zwistigkeiten festgelegt.¹⁵ In dieser Zeit erfand Alfred Amann einen Unterbindknopf zur Vermeidung von Abfall beim Unterbinden der Seidensträngchen.

Ein Intermezzo war die einjährige Wehrpflicht, die er 1883-1884 im Ulanenregiment König Carl (1. württemb.) Nr.19 in Stuttgart ableistete, das unter dem Kommando des Grafen Zepelin, des späteren Luftschiffbauers stand (TAFEL 3).

1884 bekam die Nähseidenfabrik ihre eigene Couleurfärberei, da die bisher auswärts eingefärbte Seide immer wieder zu Reklamationen Anlaß gegeben hatte.¹⁶ Alois Amann wünschte, daß sein Sohn Alfred auch noch das Färben erlernte, damit er in der Firma auf keine Fremdhilfe angewiesen war. So erfolgte nun noch eine umfangreiche Ausbildung zum Färbereidirektor in Lyon, London und schließlich in Krefeld, so daß er nach seiner Rückkehr 1888 als technischer Leiter in die Firma eintreten konnte (TAFEL 4).¹⁷ Dem tüchtigen Mann blieb auch das private Glück nicht versagt. Wie schon vorher sein Vater, seine beiden Schwestern und sein Bruder, fand auch er seine Ehegefährtin in den Kreisen des Heilbronner Großbürgertums.¹⁸ Die auserwählte Dame war Julie Hauck (geb. 26. April 1871), älteste Tochter des Inhabers der Zigarrenfabrik "Johann Ludwig Reiner" in Heilbronn, des Kommerzienrates Gustav Hauck (23. August 1837-7. Oktober 1911).¹⁹ Dieser war nicht nur Fabrikant, sondern auch ein bedeutender Kommunalpolitiker, 1892 sogar kommissarischer Oberbürgermeister von Heilbronn. Viele Wohlfahrtseinrichtungen, wie z.B. der Heilbronner Wohnungsverein, der den Zweck verfolgte, billige Arbeiterwohnungen zu bauen, standen unter seinem Protektorat. Der 1906 in den persönlichen Adelstand erhobene Hauck, war dennoch in seiner Lebensweise ein einfacher, schlichter Mensch von großer Bescheidenheit, verbunden mit einer natürlichen Liebenswürdigkeit (TAFEL 5).²⁰ Am 21. Mai 1891 wurde Alfred Amann sein Schwiegersohn. War diesem der 1892 verstorbene Vater Alois Amann im Sinne von Fleiß und Ehrgeiz immer ein Vorbild, so wurde es der "vortreffliche Schwiegervater" auf dem Gebiet des sozialen Engagement.²¹ Dieses begann bereits im ersten Jahr seiner Firmenleitung, als Alfred Amann, noch zusammen mit der Mutter und dem älteren Bruder, der Stadt Bönningheim 1893 eine komplett neu erbaute und noch heute genutzte Friedhofskapelle stiftete.²²

Um die hygienischen Verhältnisse der Bönningheimer Landbevölkerung zu verbessern, ließ er bereits 1902 ein öffentliches Schwimmbad errichten, das er anlässlich seines 70. Geburtstages 1933 nochmals erweitern und auf den neuesten Stand bringen ließ.²³ Die Unzulänglichkeiten der alten von ihm selbst besuchten Lateinschule sowohl in schulischer als auch in räumlicher Hinsicht, bewogen Alfred Amann 1912 der Stadt Bönningheim ein modernes Schulgebäude zu stiften, das fortan als erste Realschule genutzt wurde. Dazu kam eine Geldspende von 2000.- Reichsmark als Stiftung für arme begabte Schüler.²⁴ Besonders ist auch die Tatsache zu erwähnen, daß Bönningheim in den Jahren der Inflation dank der Initiative Alfred Amanns als einzige Stadt im Bezirk frei von Arbeitslosen war. So ließ der Fabrikant 1921, als die Produktion der Nähseide auf ein Minimum herabgesetzt werden mußte, durch seine Fabrikarbeiter einen Waldweg zur Erschließung des Bönningheimer Stadtwaldes bauen.²⁵

Persönlich Erlebtes Freud und Leid teilte er mit seinen Bönningheimer Bürgern. So stiftete er anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Firma 1904, des Todes seiner Mutter 1913, seiner Silbernen (1916) und Goldenen Hochzeit (1941) namhafte Geldbeträge. Die Verheiratung seiner Tochter 1930 war der Anlaß "analog zu meiner früheren Errichtung der Realschule, nun auch für die Volksschule ein entsprechendes Schulgebäude zur Verfügung zu stellen, in der Weise, daß ich das meiner Firma gehörende Gebäude ... samt ... Fläche und ... Acker ... der Stadtgemeinde mit allen Rechten und Lasten zum Geschenk anbiete."²⁶ Die Stadt Bönningheim blieb durch diese Stiftung von einer großen Schuldenlast verschont, die bei dem unumgänglichen Schulhausneubau in einer Zeit großer Geldknappheit auf sie zugekommen wäre.

Aus Anlaß seines 70. Geburtstages 1933 stiftete er gemeinsam mit seiner Ehefrau Julie in der Nähe der neuen Volksschule die 1935 eingeweihte Turn- und Festhalle (TAFEL 6). Ein Hauptanliegen war Amann, daß die Beschäftigten seiner Firma sich eigene Häuser bauen konnten. So bekamen diese zu 3% Zins das Geld geliehen, wenn sie nachweisen konnten, daß sie bereits 15% Eigenanteil erspart hatten. Dadurch besaßen 1933 von 128 verheirateten Arbeitern 90 ihr eigenes Haus, von 26 technischen Angestellten 16.²⁷

Von 1892-1917 leiteten die beiden Amann-Brüder Emil und Alfred die Nähseidenfabrik gemeinsam. In dieser Zeit expandierte das Unternehmen beträchtlich. Ein Zweigwerk in Oberitalien wurde gegründet und 1902 die alte Fabrik aus dem Jahre 1854 abgebrochen und an ihrer Stelle ein moderner und repräsentativer Neubau errichtet. Als erste Textilfabrik nahm Amann & Söhne nach erfolgreichem Experimentieren die Verarbeitung von Kunstseide auf.²⁸ Im Jahre 1914 beschäftigte die Firma insgesamt 1000 Arbeiter davon 400 in Bönningheim.

Trotzdem waren die Charaktere der beiden Brüder unterschiedlich. Während Alfred zum "Vater des Werks" wurde, der für jeden seiner Mitarbeiter soviel Zeit hatte wie für die Großkaufleute, die aus aller Welt nach Bönningheim kamen und unter der alten Einwohnerschaft in dankbarer Erinnerung als "Seele der Stadt" weiterlebt, führte Emil einen sehr auf Repräsentation bedachten Lebensstil und war oft durch weite Reisen, nicht immer geschäftlicher Art, lange abwesend. Nach dem Scheitern seiner Ehe, schied er 1917 aus dem Werk aus und übersiedelte als Privatier nach Wiesbaden. Emil Amann war, wie schon seinem Vater, vom württembergischen König der Ehrentitel Kommerzienrat verliehen worden.²⁹ Alfred Amann aber lehnte diese Ernennung immer ab, da dieser Titel gekauft werden mußte, eine Ausgabe, die er als völlig unnötig empfand. Um so mehr erfreuten ihn Ehrungen seitens der Stadt Bönningheim, so 1923 die Verleihung der Ehrenbürgerschaft anlässlich seines 60. Geburtstages oder 1931 die Umbenennung der Moltke- in Amannstraße.³⁰

Seine Ehefrau Julie war für ihn die ideale Partnerin für seine Sozialfürsorge. Sie ließ sich fast jede Woche von der Betriebskrankenkasse des Werks über die Kranken berichten und besuchte diese, nicht ohne Wein, Gebäck, etc. oder bei vorhandener Not entsprechende Geldbeträge

mitzubringen. 1908 gründete sie einen Suppenverein, der in 25 Jahren 18519 Suppen und 15054 Liter Milch für Notleidende abgab, fernerhin leitete sie im Ausschuß den örtlichen Diakonissenverein. Auch besprach ihr Mann alle Personalfragen mit ihr.³¹ Die Ehe blieb kinderlos. Das war für beide ein schmerzliches, wohl nie ganz überwundenes Entbehren. Aber um so inniger war das Verbundensein der Ehegatten untereinander und so fanden sie eine Lösung in der Adoption eines Kindes, wobei sie allerdings die Vorschrift einzuhalten hatten, daß der Adoptionsvater mindestens 45 Jahre alt sein mußte. 1910 nahmen sie die noch nicht 2 Jahre alte elternlose Ilse Helene Agnes (8.November 1908-16.April 1977) zu sich (TAFEL 7). Ilse wurde zum Mittelpunkt von Alfred Amanns Leben und hing wiederum mit abgöttischer Liebe an ihrem Vater. Als seinen "Hauptglücksfall" bezeichnete er ihre Heirat am 22.Mai 1930 mit dem gelernten Bankkaufmann und Vorstandsmitglied der Heilbronner Knorr AG, Alfred Wilhelm Helmuth Pielenz (5.September 1898-12.Juli 1989) (TAFEL 8). Alfred Pielenz trat 1931 als Teilhaber in die Firma seines Schwiegervaters ein. Sein reiches kaufmännisches und technisches Wissen, in der Markenartikelindustrie und in langen Auslandstätigkeiten geschult, veranlaßten seinen Schwiegervater Alfred Amann, sich 1933 mit 70 Jahren aus der Führung der Firma zurückzuziehen, wie dies einst im gleichen Alter sein eigener als Vorbild verehrter Schwiegervater Gustav von Hauck getan hatte.³² Alfred Amann hatte durch die Errichtung einer neuen modernen Couleurfärberei 1921, der Herstellung von merzerisiertem Baumwollgarn seit 1923 und der Produktion von Handarbeitsgarn aus Kunstseide seit 1925, dem Produktionsprogramm neue Wege gewiesen. Sein Schwiegersohn führte dieses nun mit sicherer Hand im Sinne der hohen Leistungen der Vorfahren weiter.³³ Ein weiterer Grund für den Rückzug war nicht zufällig der Beginn der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, deren Anschauungen den philanthropischen Idealen von Alfred Amann zutiefst zuwiderliefen. "Nun hatte er noch mehr Zeit sich der Wohltätigkeit zu widmen, er blieb der lebensfrohe, tüchtige Mann und von allen Menschen geachtet und geliebt, so daß er der Vater von Bönningheim genannt wurde. Er war auch für mich ein vorbildlicher Vater, liebevoll, witzig, ein gewandter Unterhalter, charmant und verständnisvoll", so erinnerte sich seine Tochter.³⁴ Gleichzeitig mit dem Beginn des II. Weltkrieges 1939 erkrankte Alfred Amann an Prostatakrebs, der ihm die letzten Jahre qualvolle Schmerzen bereiten sollte. Seine Tochter schrieb: "Im Krieg zeigte uns Vater Amann wie man ein hartes Schicksal mit Mut und Demut ertragen kann; ein edler Mensch, der in guten und schlechten Tagen Vorbild sein konnte."³⁵ Schon von der schweren Krankheit gezeichnet, beging er noch das Fest seiner Goldenen Hochzeit 1941 und verstarb am 1.Februar 1942 in seiner im Jahre 1900 bezogenen Villa in Bönningheim.

Julie Amann überlebte ihren Mann nur kurze Zeit. Sie, die häufig unter erblich bedingten Depressionen gelitten hatte, war wohl der Einsamkeit und dem sich verschlimmernden Krieg nicht gewachsen. Am 5.Juni 1943 folgte sie dem geliebten Gatten im Tode nach. Beide fanden unter großer Anteilnahme der Bevölkerung ihre letzte Ruhestätte im Familiengrab auf dem Friedhof in Bönningheim.

1.1.3. Die Bauplanung

Im Gründungsjahr der Firma Amann & Böhringer 1854 bestand die Oberschicht der Stadt Bönningheim aus etwa einem Dutzend vermögender Kaufmanns- und Weinhändlerfamilien. Diese bewohnten ausnahmslos innerhalb der mittelalterlichen Stadtbefestigung gelegene Bürgerhäuser aus dem 16. und 18. Jahrhundert. Lediglich eine kleinbürgerliche Handwerker- und Weingärtnerschicht hatte seit Ende des 18.Jahrhunderts begonnen, ihre Wohngebäude in der sog. Vorstadt, d.h. vor der mittelalterlichen Stadtmauer zu errichten.³⁶

Auch Alois Amann erwarb zunächst ein in der Stadtmitte gelegenes, um 1550 errichtetes giebelständiges Bürgerhaus. Das einst prächtige Sichtfachwerk des Renaissancegebäudes war seit der 2.Hälfte des 18.Jahrhunderts aus ästhetischen und feuerpolizeilichen Gründen unter Putz gebracht worden und so repräsentierte der unauffällige Altbau gerade in der Aufbau- und Konsolidierungsphase der Firma eine spätbiedermeierliche Bescheidenheit (TAFEL 9). Es ist das Geburtshaus von Alfred Amann.³⁷ Der vermögende Kompagnon Böhringer verlegte 1860 seinen Hauptwohnsitz von Stuttgart nach Bönningheim und erbaute sich außerhalb der Stadt auf einem südlich an das Firmengelände angrenzenden Gartengrundstück ein repräsentatives spätklassizistisches Landhaus (TAFEL 10). Der nach Plänen des Heilbronner Werkmeisters G. Krafft errichtete Bau war die erste Villa in Bönningheim.³⁸ Obwohl die als Hauptschauseite ausgebildete Gartenfassade nach Osten (TAFEL 11) durch ihre klassizistische Symmetrie besticht, überwiegen an den restlichen Fassaden maßvolle Vor- und Rücksprünge. Auffallendstes Merkmal der Villa ist der nicht achsial zugeordnete Turm. Damit zeigt die Villa Böhringer Merkmale auf, die als typisch für den "malerischen Stil" im Villenbau bis ins 20. Jahrhundert bezeichnet werden können. Auch im Grundriß ist dies abzulesen. So ist der Haupteingang nicht in der Mitte der Hauptfassade, sondern befindet sich an einer Seitenfassade, wodurch asymmetrische Grundrisse entstehen (TAFEL 12).³⁹ Es ist anzunehmen, daß die Villa seines Taufpaten dem jugendlichen Alfred Amann erste entscheidende Impulse zum "malerischen" Villenbau vorgegeben hat. Auch die Anordnung und Funktion der Nebengebäude und die Gestaltung der Parkanlage im Anwesen Amann lassen sich bereits im Anwesen Böhringer ausmachen.⁴⁰

Der Vater Alois Amann ließ sich nach dem raschen wirtschaftlichen Erfolg der Nähseidenfabrik durch den aufstrebenden württembergischen Architekten Robert (von) Reinhardt (11.Januar 1843-5.Mai 1914) im Jahre 1870 eine repräsentative Villa im Stil der Neorenaissance errichten (TAFEL 13).⁴¹ Zwar spielte die Architektur des väterlichen Hauses bei der späteren Planung des Sohnes keine Rolle, doch gab dessen Lage in der östlichen Vorstadt Bönningheims der anschließenden Villa des Sohnes den Standort vor (TAFEL 14). Da Alfred Amann als zweitgeborener Sohn ebenfalls in die Firma eintrat, mithin er seinen Wohnsitz in Bönningheim haben mußte, die väterliche Villa aber an den Erstgeborenen vererbt werden sollte, stellte sich spätestens mit seiner Verheiratung 1891 die Frage nach einem standesgemäßen Wohnsitz.⁴² Diesen fand man zunächst, als die Firma Amann & Söhne ein durch den Bönningheimer Maurermeister und Bauunternehmer Christian Etzel (5.Juli 1855-22.Dezember 1926) als Spekulationsobjekt zum Verkauf neu erbautes zweistöckiges Wohnhaus nach der Fertigstellung 1890 aufkaufte. Das einfache, nur durch profilierte Fensterrahmen geschmückte Sandsteingebäude und sein Garten, wurden von Alfred Amann vor dem Einzug in der Gestalt durch Zierelemente bereichert, daß bereits der "malerische Stil" seiner späteren Villa zu erahnen war. Am auffälligsten präsentierte sich die an der nördlichen Giebelfront zum Garten hin angebaute hölzerne Veranda, ein in Riegelfachwerk ausgeführter und verglaster Anbau mit flachem weit ausladendem Zinkdach (TAFEL 15). Sie ruhte vorne auf zwei hölzernen Stützpfählern, im hinteren Teil auf direkt an der Hausfront angebrachten Konsolen. Fernerhin wurde die östliche Traufseite des Hauses im Obergeschoß durch einen hölzernen Fenstererker und einen Balkon aufgelockert. Sämtliche, nach Plänen des Werkmeisters Ludwig Bager ausgeführte Veränderungen des Hauses, orientierten sich zu einem neu angelegten Garten hin. Dagegen wurde die westlich zur Straße gelegene Traufseite des Hauses nicht angetastet. So durfte es dem Bauherren Alfred Amann bei der Verschönerung seines ersten eigenen Wohnhauses nicht um die Zurschaustellung äußerer Repräsentation, sondern um die Verwirklichung privater Liebhabereien angekommen sein.⁴³ Durch viele Details, wie die gedungen proportionierten und auf hohen Sockeln stehenden Stützpfähler der Veranda, ihre Fächerrosette und vor allem durch die dominierende Verwendung von Holz, hatte der Bauherr aus einem eher klassizistisch einfach wirkenden Haus, ein mit Stilmitteln der deutschen Renais-

sance "aufgepepptes", in der Auffassung des ausgehenden 19. Jahrhunderts "malerisch" wirkendes Gebäude gemacht. Es ist anzunehmen, daß Holz auch im Inneren der Veranda und im angrenzenden Erkerzimmer das Hauptgestaltungselement war.⁴⁴ Die bevorzugte Verwendung dieses Rohstoffes und überhaupt des malerischen Architekturstils, erklärt sich aus Alfred Amanns größter Leidenschaft, der Jagd.⁴⁵

Diese Jagdleidenschaft war dann auch der Anlaß für sein nächstes Bauprojekt, der 1895 vier Kilometer westlich von Bönningheim, am Rande des von ihm zur Jagd gepachteten Stadtwaldes, errichteten Jagdhütte.⁴⁶ Hier nahm Alfred Amann im Kleinen das Bauprogramm seines vier Jahre später errichteten Wohnhauses anschaulich vorweg (TAFEL 16). Zunächst ist dies im verwendeten Baustil der Jagdhütte zu erkennen. Diese wurde nach dem Schema des alpinen Blockbaues errichtet.⁴⁷ Der Holzbau steht auf einer Steinuntermauerung als massivem Sockel. Darauf schichten sich Lagen von waagrechten Stämmen, sog. Rundhölzer. Allerdings ersetzte man sie bei einer 1979-1980 durchgeführten Renovierung stellenweise durch aufeinander geschichtete Balken, sog. Blockhölzer. Markantestes Merkmal des Blockbaues sind die Ecken, wo die Querschnitte der Block- bzw. Rundhölzer um die Hälfte in der Höhe versetzt wurden und so ein Überstand entsteht, der sich durch unterschiedliche Längen der geschichteten Hölzer kontinuierlich nach unten verjüngt. Neben dem weit überstehenden Dach sind auch die reich profilierten Tür- und Fenstereinfassungen wesentliches Gestaltungselement des Blockbaues und Merkmale der späteren Villa von Alfred Amann. Auch in der Ausgestaltung des neben einer Küche und einem Abgang zu einem Eiskeller einzigen Innenraumes der Jagdhütte, zeigt sich der humorvolle und augenzwinkernde Charakter des Bauherren; Vorwegnahme des Dekorationsprogrammes der fünf Jahre später entstandenen Villa. Farbige Glasscheiben und heute nicht mehr vorhandene dunkle Holzvertäfelungen standen im lebhaften Kontrast zu einander. Neben der obligatorischen Zurschaustellung von Jagdtrophäen begegneten dem Jagdgast humorvolle Malereien, eingebettet in einen floralen Dekor. Volkstümliche Szenen wie das tanzende Bauernpaar (TAFEL 17), schwäbische Sinnsprüche (TAFEL 18) und vor allem die märchenhaften Bilder, wie das Reh und Hase vor dem Jäger warnende Zwerglein (TAFEL 19) oder der den Bauherren und Jäger Alfred Amann selbst wegen dessen Jagdleidenschaft ärgernde Zwerg lassen erahnen, wie sehr der Bauherr ob seiner Marotte wußte.⁴⁸ Ein dritter wichtiger Aspekt, den Alfred Amann für den späteren Bau seiner Villa bei der Jagdhütte bereits vorwegnahm, war deren Lage inmitten einer romantischen Szenerie. Ein ansteigender Waldweg führte zum erhöht am Waldrand stehenden Bau, der west- und nordseitig von einer tiefen Schlucht eingerahmt wurde. Im Osten war der Jagdhütte ein kleines Plateau mit einem gestalteten kleinen Heckengarten vorgelagert, während südseitig dem Zufahrtsweg gegenüber, der größte Fuchsbau des Strombergs begann. Dieses riesige Röhrengeviert zerklüftete die Umgebung noch zusätzlich. Oberhalb der Jagdhütte befand sich noch ein sechseckiger Holzpavillon als Unterstellplatz für Pferde, der heute verschwunden ist.⁴⁹

Nach der Verwirklichung seiner Vorstellungen im Kleinen, schreitet Alfred Amann vier Jahre später zum Bau eines neuen Hauses, das seinen Idealen nun im Großen entsprechen sollte.

Allmählich hatte es sich herausgestellt, daß für die gesellschaftlichen Verpflichtungen eines Amann das 1891 bezogene Wohnhaus unzureichend war. Der Lebensstil dieser Zeit verlangte, daß ein Fabrikant ein großes Haus führte und seine Gäste und Geschäftspartner nicht nur bewirtete, sondern auch beherbergte.⁵⁰ Zwar genügte das bisherige Wohnhaus seinen und seiner Gattin Ansprüche vollauf, aber die Bönningheimer konnten nicht verstehen, daß der reichste Mann ihrer Stadt nicht in einem repräsentativen Gebäude wohnte, wie es vormals der Vater in der Villa Alois Amann getan. Diese bewohnte jetzt der ältere Bruder Emil Amann, der sie 1896 durch einen Festsaalbau noch bedeutend vergrößern ließ.⁵¹ So schreitet Alfred Amann 1899 zum Bau eines neuen Hauses, das dann im Unterschied zum Elternhaus von den Bönningheimern als "Untere Amann-Villa" oder "Schweizerhaus" bezeichnet werden sollte.

Die nun einsetzende Bauplanung für die Villa kann heute nur noch über eine einzige, sehr dürftige Quelle erschlossen werden. Dabei handelt es sich um verschiedene, im Zeitraum vom 9. Mai 1899 bis zum 7. Juni 1899 datierte Schriftwechsel zwischen der Unteren Baugenehmigungsbehörde, dem Stadtschultheissenamt Bönningheim und der Oberen Baugenehmigungsbehörde, dem Oberamt Besigheim. Diese sind Bestandteil der behördlichen Baugenehmigungsakten.⁵² Deren aussagekräftigster Bestandteil aber waren die Baupläne, vom Architekten entworfen und vom Bauherren abgesegnet, zur Prüfung beim Oberamtsbaumeister eingereicht. Sie bestanden meist aus einem Situationsplan zur Lage des Gebäudes, zumindest einem, meist aber mehreren Aufrissen der Ansichten des Hauses, sowie den Grundrissen der einzelnen Geschosse. Von unschätzbarem Wert bei der Bauforschung eines undokumentierten Gebäudes, sind die Baupläne im Falle der Villa Amann, mit Ausnahme des Situationsplanes (TAFEL 20) spurlos verschwunden.⁵³

Aus den Schriftwechseln geht hervor, daß Alfred Amann am 9. Mai 1899 das Baugesuch einreichte, die Planung war demnach zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen. Bevor am 7. Juni 1899 die Baugenehmigung seitens der Stadt Bönningheim erteilt wurde, war lediglich bemerkt worden, daß der Abstand zur genehmigten Baulinie an der Hohensteinerstraße 95 Meter beträgt, gegen dieses und die nicht parallele Zurücksetzung des Gebäudes, " aber nichts zu beanstanden ist, da das Gebäude vermögend des Haupteingangs sowohl als auch hinsichtlich seiner Konstruktionsweise als Bauerwartung der Hohensteiner Straße in Betracht kommt."⁵⁴ Mit der Erteilung der Bauerlaubnis enden auch die Dokumente und leider fehlt ein Bauschauprotokoll des fertiggestellten Gebäudes. Allerdings legt die an der Kaminattrappe in der Halle der Villa eingehauene Jahreszahl 1900 eine wesentliche Fertigstellung innerhalb dieses Jahres nahe.

1.1.4. Die Architektenfrage

Durch die Unauffindbarkeit der entsprechenden Baugenehmigungsakten war eine Klärung der Frage nach dem entwerfenden Architekten der Villa Amann auf diesem naheliegenden Wege nicht möglich.⁵⁵ Auch in keiner der zahlreichen zeitgenössischen Architekturzeitschriften war das Gebäude publiziert worden. Schließlich konnten weder am Außenbau noch im Inneren der Villa irgendwelche Namen oder Initialen eines Architekten festgestellt werden.

Lediglich in der Familie des Bauherren hatten sich zwei, wenn auch ungenügende Hinweise zur Baugeschichte der Villa Amann erhalten. Erstens, daß Alfred Amann ein in dem Schweizer Kurort St. Moritz gesehenes Haus als stilistisches Vorbild seines zukünftigen Wohnhauses bestimmte. Zweitens, daß er deshalb eigens einen Architekten aus der Schweiz kommen ließ.⁵⁶ Diese beiden "Mosaiksteinchen" bildeten die Grundlage zur Klärung der Architektenfrage.

Schnell war in St. Moritz das vorbildhafte Haus genau bestimmt. Mit Hilfe von Bildmaterial von dort noch vorhandenen bzw. abgebrochenen, aber dokumentierten Gebäuden, konnte einwandfrei die erhaltene Villa Planta, Via San Gian 12, lokalisiert werden (TAFEL 21). Das die Villa Amann an Größe und Pracht weit übertreffende Haus wurde 1883-1884 als Sommersitz des sehr vermögenden Churer Großhandelskaufmanns Jakob Ambrosius v. Planta-Samaden (26.März 1826-25.November 1901), der der einflußreichsten Familie des Engadins entstammte, von den damals bedeutendsten Architekten des Kantons Graubünden Nikolaus Hartmann (sen.) (4.November 1838-16.Juli 1903) und Alexander Kuoni (7.Februar 1842-21.Dezember 1888) im historisierenden Schweizer Holzstil, dem sog. Chaletstil errichtet.⁵⁷ Kuoni hatte dabei die Pläne Hartmanns überarbeitet und leitete die Bauausführung. Da er beim Baubeginn der Villa Amann 1899 bereits verstorben war, jedoch eine Chaletfabrik "Kuoni & Co" in Chur gegründet hatte, die ab 1903 sein ältester Sohn Hans Kuoni (1873-

21. Dezember 1929) leitete, der bereits seit ca. 1897 in Chur als selbständiger Baumeister wirkte, ließ zunächst diesen auch als Architekt der Villa Amann logisch erscheinen, zumal er eine Vorliebe für den von seinem Vater in der Welt des Schweizer Großbürgertums populär gemachten Chaletstil besaß.⁵⁸ Hans Kuoni war zwar ein tüchtiger Architekt, seine künstlerische Schaffenskraft blieb aber weit hinter der des Vaters zurück und hatte dieser noch den ganzen Kanton Graubünden mit unterschiedlichsten Bauten bereichert, beschränkten sich die Projekte des Sohnes ausschließlich auf die Stadt Chur.⁵⁹ Hingegen war der zweite an der Bauplanung der Villa Planta beteiligte Architekt, Nikolaus Hartmann (sen.), spätestens seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts der angesehenste Architekt Graubündens.⁶⁰ Wie sein Kollege und zeitweiliger Alexander Kuoni hatte auch er eine Architekturausbildung im Zeitalter des Historismus erhalten und beide schufen dann seit Mitte der 1860er Jahre ihre Bauten in der Formensprache der damals vorherrschenden Neorenaissance. Während sich aber Kuoni schon 1875 beim Bau des Chalet Planta in Chur den traditionellen Bauformen des Schweizerhausstils zugewandt hatte, blieb Hartmann bis zum Ende seines Schaffens der Neorenaissance verhaftet, die er erst Anfang der 1890er mit Adaptionen des Chaletstils bereicherte (TAFEL 22).⁶¹ In der Theorie hingegen hatte er sich schon seit Beginn seiner Architektenlaufbahn mit den traditionellen Elementen der einheimischen Baukultur des Kantons Graubünden befaßt. "Ein großer Idealist, der schon vor vierzig Jahren von einer heimatlichen, bündnerischen Architektur träumte und dabei mit glühender Liebe den alten Denkmälern des Fassadenschmuckes nachging", heißt es in seinem Nachruf.⁶² Ein besonderes Anliegen war ihm die Wiederbelebung der Fassadendekoration in Sgraffitotechnik, die er z.B. auch mit eigener Hand an seinen Bauten anbrachte und die generelle Vermittlung der alten Bündner Bauweise und Volkskunst.⁶³ Nikolaus Hartmann (sen.) übermittelte seine Forschungen hauptsächlich jüngeren Architekten, die als zeitweilige Mitarbeiter in seinem seit 1872 in St. Moritz ansässigen Büro beschäftigt waren. Diese haben später den Bündner Holzbaustil in ihr Repertoire aufgenommen und über andere Kantone schließlich ins Ausland exportiert, während Hartmann (sen.) keine Bauten außerhalb Graubündens nachzuweisen sind.

Im Baubüro von Nikolaus Hartmann (sen.) war 1884-1887 der Basler Architekt Jacques Gros tätig und wurde von diesem in die klassische Schweizer Holzbaukunst und die Sgraffitomalerei eingeführt. Bald war Gros geradezu fasziniert von dieser Art der Architektur und sein Spezialgebiet wurde der Bau von Chalets, Villen, Hotels und Ausstellungshallen im Schweizer Holzstil.⁶⁴ Er wurde zu dessen eifrigstem Vertreter, ein Gebäude wurde sogar in Johannesburg (Südafrika) errichtet und publizierte ausgewählte Pläne von bereits gebauten Villen ebenso wie unausgeführte Projektvorschläge in mehreren Veröffentlichungen für interessierte Bauherren. Zwar befinden sich keine Pläne der Villa Amann in Bönningheim darunter, aber die Übereinstimmungen bis in kleinste bauliche Details zwischen ihr und den publizierten Bauten lassen sie unzweifelhaft als Werk dieses heute nahezu vergessenen "Schweizerhaus-Spezialisten" erscheinen.⁶⁵

Jacques Gros wurde am 23. September 1858 als Friedrich Jakob Gross im pfälzischen Ort Landstuhl, damals zum Königreich Bayern gehörend geboren.⁶⁶ Doch schon in seiner frühen Kindheit wanderte die Familie in die Schweiz aus, wo in Basel sein Vater, ein Gärtnermeister, ein neues Auskommen fand. In Basel absolvierte Gross seine Schulzeit und wählte wohl auf Grund seines später immer wieder gewürdigten zeichnerischen und graphischen Talents den Beruf des Architekten. Während seiner Lehre im Baugeschäft des damals bekannten Basler Baumeisters Rudolf Aichner-Burckhardt (1836-1900) bildete er sich deshalb an der dortigen Zeichnungs- und Modellerschule weiter, wo er an der bautechnischen Abteilung in drei aufeinander folgenden Jahren je einen dritten, zweiten und ersten Preis sowie ein Diplom für ausgezeichnete Leistungen erhielt und als Meisterschüler zeitweise seinen Lehrer vertrat. Als Mitarbeiter des Baugeschäfts Aichner, war Gross zunächst am Neubau des Basler Stadttheaters beteiligt (1875, Architekt Johann Jacob Stehlin (jr.)), sowie an Tief- und Hochbauten der

Aktienbrauerei Basel-Strassburg, an Geschäfts- und Wohnhäusern, Villen und Hotels. 1880 schied er nach sechsjähriger Mitarbeit aus und verließ Basel, um sich in Frankreich und Deutschland weiterzubilden.

Nach seiner Rückkehr in die Schweiz 1884 begann Friedrich Jakob Gross jene Tätigkeit im Baubüro von Nikolaus Hartmann (sen.) in St. Moritz Bad, die sein weiteres Lebenswerk entscheidend bestimmen sollte. Den hier erhielt er nicht nur bedeutende und für seine weitere Entwicklung wichtige Anregungen im Bereich der Holzbaukunst und der Sgraffitomalerei, sondern er begann auch seine Forschungen im Bereich der Bauernhaus-Inventarisierung von Graubünden und anderer Kantone.⁶⁷ Gross wurde in dieser Zeit zum "Spezialisten für Holzarchitektur" und trat 1887 mit genau dieser Berufsbezeichnung seine nächste Arbeitsstelle bei der Parkettfabrik Bucher & Durrer in Kägiswil bei Sarnen an. Eine der Haupttätigkeiten der Firma war die Errichtung von Hotels und den dazugehörigen Anlagen. Gross hatte nun als Architekt wesentlichen Anteil an den 1887 gebauten elektrischen Kraftwerksanlagen auf dem Bürgenstock am Vierwaldstätter See, sowie der 1889 dorthin von Kehrsiten angelegten elektrischen Drahtseilbahn, dem Bahnhofsrestaurant, dem Parkhotel und weiterer Dependancen wie Wäscherei, Gärtnerei, Sägerei und Werkstätten für die Hotels auf dem Bürgenstock. Dank der touristischen Erschließung wurde dieser zu einem bedeutenden Kurort, der Besucher aus ganz Europa anzog und Gross konnte sich jetzt, finanziell abgesichert, durch die Eröffnung eines eigenen Architekturbüros mit Spezialgebiet für Schweizer Holzarchitektur seinen Lebensraum erfüllen.

Im Mai 1890 eröffnete Friedrich Jakob Gross ein eigenes Architekturbüro in Zürich. Es ist unbekannt ob er sich zu diesem Anlaß oder zu einem späteren Zeitpunkt den Künstlernamen Jacques Gros zulegte, ebensowenig ist geklärt warum er dies tat. Vielleicht der "Noblesse oblige" wegen für die zu erwartende vornehme Kundschaft seiner Landhäuser und Villen oder weil er erhoffte im damals eher deutschfeindlichen französischen Sprachraum so leichter Aufträge zu erhalten. Als gebürtiger Pfälzer rechnete er vielleicht mit gewissen Ressentiments.

Gros brachte mit seiner Ausbildung, seinen zeichnerischen Fähigkeiten und seiner Vorliebe für den pittoresken Schweizerhausstil genau jene Voraussetzungen mit, um in der baufreudigen und der malerischen Bauweise sehr aufgeschlossen Epoche der Jahrhundertwende erfolgreich zu wirken. Bis gegen 1910 leistete er eine immense architektonische Arbeit. Mit Ausnahme des Fabrikbaues gab es keine Bauaufgabe, in der er sich nicht versucht hätte. Sein Spezialgebiet war der Bau von Chalets, Villen, Landhäusern, Restaurationsbetrieben, Hotels und Ausstellungshallen, mit denen er zum bekanntesten Vertreter des Schweizer Holzstils wurde.

Seit seiner Übersiedlung nach Zürich 1890 bildete sich Gros bei Ernst Georg Gladbach (30. Oktober 1812-26. Dezember 1896) weiter, dem Propagator und Erforscher des Schweizer Holzstiles.⁶⁸ Gladbach, gebürtiger Darmstädter und Neffe des großherzoglich hessischen Oberbaudirektors Georg Moller (1784-1852), gilt als Begründer der Bauernhausforschung in der Schweiz. Er erforschte als erster den Schweizer Holzbau in wissenschaftlicher Weise, in dem er regionale Bauarten unterschied und typologisierte. Obwohl Gladbach mehr als dreißig Jahre Professor für Baukonstruktion am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich war, setzte er sich weitgehend theoretisch mit Architektur auseinander und publizierte u.a. Dokumentationen des Schweizer Holzstils 1868 und 1883 mit selbstgestochenen detailgetreuten Ansichten charakteristischer Schweizer Holzbauten seit dem 15. Jahrhundert.⁶⁹ Dabei entwickelte er über das Studium der Holzfasern eine ausgefeilte Technik der zeichnerischen Holzdarstellung und harmonierte aufs beste mit Jacques Gros, in dessen Nachlaß (Archiv städt. Denkmalpflege, Zürich) Blätter vorhanden sind, bei denen die dekorativen Rahmenmotive eine fast größere Bedeutung erhielten als das Projekt selbst (TAFEL 23). Den Höhepunkt der Wertschätzung von Jacques Gros stellte wohl seine Berufung zum Chefarchitekten der Gewerbeausstellung

Zürich 1894 dar, sein architektonisches Meisterwerk ist das 1897-1899 errichtete Grand Hotel Dolder am Zürichberg (TAFEL 24). Die meisten Aufträge erhielt Gros natürlich in der Schweiz, gefolgt vom Deutschen Reich. Sein bekanntestes Werk dort ist zweifellos das Landhaus Heinrichshorst, ein jagdschloßartiger Sommersitz bei Angern in der Nähe von Magdeburg, erbaut zeitgleich mit der Villa Amann 1899-1900 (TAFEL 25). Für beide Gebäude lieferte die Holzkonstruktion die bereits genannte Chaletfabrik Kuoni & Co in Chur, deren Handwerker diese vor Ort auch aufbauten.⁷⁰

Jacques Gros erhielt bei etlichen Architekturwettbewerben Erste Preise. Verschiedentlich trat er auch mit visionären Ideen an die Öffentlichkeit, so 1895 mit einem Projekt für einen malerisch gruppierten Hauptbahnhof in Zürich, 1897 mit einem gewaltigen "Kunsthaus- und Stadthallenprojekt", 1898 mit dem Varieté Eldorado (beides für Zürich geplant), 1899 mit einem Erweiterungsprojekt für das Luzerner Rathaus oder 1901 mit Umbau- und Erweiterungsplänen für das Züricher Künstlergütli. 1893 war er in Chur mit dem malerischen Umgestaltungprojekt des Obertores, ehemals Teil der mittelalterlichen Stadtbefestigung aufgefallen (TAFEL 26). Alle diese Projekte erregten zwar einiges Aufsehen, blieben aber letztlich ohne Realisierungschance. Gründe hierfür waren sowohl finanzieller Art, als auch daraus resultierende Änderungswünsche der Bauherren, die Gros als persönliche Kränkung auffaßte. So wanderte z.B. die feine Gesellschaft in Chur mit den von Gros publizierten Villen- und Chaletprojekten zu dem bereits genannten umgänglicheren Hans Kuoni ab.⁷¹ Aber nicht nur deshalb blieb Gros, trotz der großen Zahl von Aufträgen die er ausführen konnte, materieller Erfolg versagt. Er war wohl zu sehr Künstler und zu wenig Geschäftsmann. Einige Bauherren blieben ihm das Honorar schuldig oder entschädigten ihn mit minderwertigen Aktien; außerdem wurde er das Opfer gerissener Spekulanten, z.B. durch den Kauf eines wertlosen Steinbruches im Kanton Zürich.

Ende 1903 war Gros Direktor der Schweizer Parquet- und Chalet-Fabrik in Interlaken geworden, er nahm jedoch bereits am 1. Januar 1905 seine selbständige Tätigkeit in Zürich wieder auf. Doch nun verlor der Baustil des Historismus seine Bedeutung. Modern orientierte Bauherren verlangten nicht mehr nach Schweizerhaus-Architektur, sondern orientierten sich am Jugendstil oder gar an der beginnenden Moderne, z.B. der Stuttgarter Schule. Es gelang Gros nicht, die veränderten Strömungen der Architektur namentlich die Hinwendung zum Jugendstil im Bereich der Aussenfassade nachzuvollziehen. Dies galt allerdings nicht im Bezug auf die Innenraumdekorationen, die Gros zumindest im Falle der Villa Amann und des Landsitzes Heinrichshorst mit reicher Jugendstil-Ornamentik dekorieren ließ. Weshalb er diese am Außenbau nicht anwendete, läßt sich vielleicht mit ihrer Unvereinbarkeit zum malerischen Schweizerhausstil erklären. Ab etwa 1907 ließen die Aufträge nach und Gros geriet zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten. Die Wettbewerbsprojekte für die Universität (1908), das Bezirksgebäude (1909) und die Nationalbank (1916) in Zürich müssen als verzweifelte Versuche betrachtet werden, wieder einmal einen größeren Auftrag zu erhalten. Sein Motto beim Wettbewerb der Universität lautete bezeichnenderweise: "So Gott will 1908". Der I. Weltkrieg sorgte schließlich auch in der neutralen Schweiz für einen völligen Rückgang der Baukonjunktur. 1916 mußte Gros sein repräsentatives Privathaus am Zürichberg verkaufen und wohnte dann in Wallisellen. Nur sein Büro befand sich noch in Zürich, die Aufträge blieben aber aus. 1921 übersiedelte er nach Meggen bei Luzern, wo ihn sein Schwager, der erfolgreiche Hotelarchitekt Emil Vogt (2. Juli 1863-7. August 1936) als Bauführer für ein Landhaus beschäftigte. Dort verstarb Jacques Gros alias Friedrich Jakob Gross am 18. Oktober 1922 im Alter von 64 Jahren.

I.2. Die Baubeschreibung der Villa Amann

I.2.1. Lage und Aussenbaubeschreibung

Das Villengrundstück trägt heute die Bezeichnung Kirchheimer Straße 13-21, wobei das Hauptgebäude, die Villa Alfred Amann, die Hausnummer 15 führt. Die Herrschaftsvilla war ursprünglich das einzige Gebäude, in der oberen Hälfte mittig auf einem relativ kleinen und quadratischen Grundstück errichtet (TAFEL 20). Erst eine zweimalige Erweiterung des Grundstückes 1905 und 1907 ermöglichte dann nicht nur die Gestaltung einer weitläufigen Parkanlage, sondern auch die Erbauung von Dependancen zum Herrschaftshaus (TAFEL 27). Errichtet wurde zunächst nach der ersten Grundstückserweiterung nach Norden 1905 ein Chauffeurshaus (Kirchheimer Str. 17), das bereits 1908 erweitert wurde, dann 1906 eine Kegelbahn (Kirchheimer Str. 13) im Gewande einer Kapelle und schließlich nach dem Zukauf einer großen östlich angrenzenden ehemaligen Ackerfläche, auf dem neu hinzugekommenen Gelände 1907 ein Gewächshaus (Kirchheimer Str. 19) und ein Gartenpavillon (Kirchheimer Str. 21). Nordwestlich außerhalb des Villengrundstückes wurde dann 1931 noch die Villa Alfred Pielenz (Olgastr. 31) gebaut. Obwohl dieses Gebäude nicht zum eigentlichen, hier vorgestellten Anwesen gehörte, soll es wegen des historischen und baugeschichtlichen Zusammenhanges ebenfalls berücksichtigt werden. Dagegen bleibt die westlich an dieses Haus angrenzende, um 1970 erbaute Villa Hanns Alfred Pielenz (Olgastr. 29) der 3.Generation hier unberücksichtigt (TAFEL 28). Alle anderen Gebäude sollen chronologisch in der Reihenfolge ihrer Entstehung behandelt werden, wobei zunächst eine Beschreibung nach dem ursprünglichen Grundstückszustand von 1900 erfolgt.

Entlang der südlichen Begrenzung des Anwesens führt die Landstraße von Bönningheim über Hohenstein zur 4 km entfernten Bahnstation Kirchheim am Neckar.⁷² Hier und von einem an der östlichen Grundstücksgrenze entlang führenden Fußweg konnte das Gebäude eingesehen werden. Dagegen grenzte nördlich eine Ackerfläche direkt an und nach Osten ein ehemaliges bäuerliches Privathaus mit Grundstück.⁷³ Eingefaßt wurde das Villenanwesen durch einen weiß gestrichenen Holzlattenzaun (TAFEL 29), eine dem repräsentativen Anspruch des Gebäudes völlig widersprechende Lösung. Ursprünglich wohl als Provisorium gedacht, wurde der Zaun dann doch nach der großen Grundstückserweiterung 1907 um die gesamte Parkanlage herumgeführt.⁷⁴ Auch die Zugangssituation wurde dem Villengebäude niemals gerecht. Zunächst gab es einen schmalen Weg, der nach dem Durchschreiten einer Gartenpforte leicht gekrümmt in Höhe des Haupteingangs der Villa führte. Nach der Parkerweiterung wurde 1907 zwar eine repräsentative Zufahrt westlich des alten Weges geschaffen, der nun dem Personal vorbehalten blieb, diese aber lediglich durch ein zweiflügeliges Holztor in der Art des Lattenzaunes reguliert (TAFEL 30). So wurde bei der Erweiterung 1907 versäumt, eine der Großzügigkeit des Anwesens entsprechende Tor- oder gar Torhaussituation zu schaffen.⁷⁵ Der Zufahrtsweg führte nach 100 m zu dem auf einer leichten Erhebung stehenden Villengebäude (TAFEL 31).

Zunächst ist festzustellen, daß die Villa Amann den Bautypus der Parkvilla repräsentiert und als solche mit einer Gartenanlage eine Gemeinschaft bildet. Ansonsten ist der verwendete Schweizerhausstil geradezu prädestiniert, das Bedürfnis nach dem "Malerischen" zu erfüllen. Durch das weitgehende Fehlen konstruktiver und tektonischer Bindungen, ergab sich in der Baugestaltung eine große Freiheit der Ausprägung und Kombination. Vor- und Rücksprünge, Auf- und Ausbauten, verbunden mit einer "malerischen" Gesamtordnung der Fenster und Türen sowie der freien Behandlung von Erkern, weit vorgezogene Dachgiebel, Holzsäulen und -brüstungen, usw. und freie Anordnung der plastischen Dekoration stehen hierfür.⁷⁶

Die Villa präsentiert sich als aufgelockerter zweistöckiger Bau auf hohem umlaufenden Sockelgeschoß und abschließendem Satteldach. An der Westseite ist ein dreigeschossiger, im obersten Stockwerk aus dem Baukörper herauswachsender Turm angebaut, dessen Dachpyramide den Baukörper überragt. An die Rückseite des Gebäudes ist ein ursprünglich nur eingeschossiger Küchenflügel angebaut (TAFEL 29).⁷⁷ Das sind die wesentlichen Gliederungselemente. Die Villa besitzt zwei Schauseiten, wobei man die nach Süden orientierte als Hauptschauseite bezeichnen kann. Da auch die östliche Fassade für die von der Bahnstation Kirchheim am Neckar auf der Landstraße kommenden Besucher gut einsehbar war, wurde auch diese repräsentativ gestaltet.

1.2.1.1. Südfassade

Einzig das Sockelgeschoß ist auf allen vier Seiten der Villa Amann annähernd nach dem gleichen Gestaltungsprinzip ausgeführt. Über einem Sandsteinunterbau erhebt es sich mit seinem polygonalem Mauerwerk aus bossierten Granitsteinen (TAFEL 32). Lediglich die keilförmigen Bogensteine der Sockelfenster weisen eine tektonische Ordnung auf (TAFEL 33). Das über der Rustika gelegene Gurtgesims aus Sandstein schließt den hohen Sockelbereich ab.

Die Südfassade gliedert sich in einen hoch übergiebelten zweiachsigen Eckrisalit und eine nach Osten sich anschließende einachsige Rücklage (TAFEL 34). Gros betonte schon im unregelmäßigen Aufbau der Schauseite den "malerischen" Charakter der Villa, in bewußter Abkehr vom Symmetrieprinzip.⁷⁸ Das "Malerische" soll auch durch die Verwendung von unterschiedlichen Baumaterialien unterstrichen werden, die sichtbar angebracht einen reizvollen Kontrast ergeben. Doch nur am Giebelrisalit der Südfront und am Turm wurden die drei am Aussenbau verwendeten Baustoffe so reizvoll übereinander angeordnet. Über dem Granitsockel erhebt sich das massiv gemauerte und verputzte Erdgeschoß, darüber wurde das Ober- und das Dachgeschoß aus geschnittenen Tannenhölzern zusammengefügt. Die Rücklage des Obergeschosses ist dagegen wieder in Mauerwerk ausgeführt.

Auffallendes Gestaltungselement ist das über den flügelartigen Eckrisaliten weit vorkragende Satteldach (TAFEL 35). Der Schub der Dachkonstruktion wird auch äußerlich sichtbar gemacht. Zum einen durch einen gewaltigen Strebepfeiler an der Südwestecke des Sockelgeschosses im Bereich des Haupteinganges (TAFEL 36). Zum anderen wird er durch zwei mittig des Obergeschosses ansetzende, aussenliegende gezackte Dachstreben reguliert (TAFEL 29).⁷⁹ Ausgeführt wurde die Giebelseite des Dach- und Obergeschosses in der für den Schweizerhausstil charakteristischen Blockbauweise, die Alfred Amann bereits bei seiner Jagdhütte in kleinem Maßstab anwenden ließ.⁸⁰ Jacques Gros ging bei allen von ihm in diesem Stil geschaffenen Bauten nach dem selben Muster vor. Die waagrecht aufeinander geschichteten Blockhölzer, auch als Strickwände bezeichnet und eine Tradition im Schweizer Holzbau, bestehen aus 10/25 cm starken Tannenhölzern, deren Querschnitte an den Ecken halb und halb eingeschnitten und mit Nut und Feder zusammengefügt wurden (TAFEL 37). Außen wurden die Blockwände sauber gehobelt und einfach geölt, inwendig fast ausnahmslos mit Tapetenschichten verkleidet, bzw. im Bühnenbereich mit Schiefbretter versehen. Lediglich im Turmzimmer ist auch im Innenraum komplett eine Holztäfelung angebracht.⁸¹ Verwendet wurden am Außenbau aus Kostengründen ausschließlich Tannenhölzer, abgesehen von den sog. Fensterfutralen aus Eichenholz.⁸²

Auch in der Bauornamentik findet sich bereits an der Jagdhütte Erprobtes. So erhielt das Zwillingsfenster des Dachgeschosses (linker Teil als Fenstertüre zum Balkon ausgebildet) eine reich profilierte Umrahmung. Hervorzuheben ist auch sein gesprengter Giebel, der die mittlere Dachstrebe geschickt aufnimmt (TAFEL 38). Die auf den Ecken des Balkons als zusätzliche Dachabstützung angebrachten Schlangensäulen, zeichnen sich einerseits durch ihre eigenwillige, an den Manierismus erinnernde Ordnung aus und andererseits bildet diese Ges-

taltung zusammen mit der Balusterbrüstung einen reizvollen künstlerischen Kontrast mit den Naturblockhölzern (TAFEL 37).⁸³ Seitlich des Balkons geben je eine winzige quergestellte Quadratluke spärlichen Lichteinfall in die dahinter liegende Dachkammer.

Das darunterliegende Obergeschoß ist betont einfach dekoriert. Zwei in die Blockhölzer eingelassene Zwillingfenster besitzen schlichte Holzrahmenprofilierungen. Ihr ebenfalls profiliertes Sohlbankgesims führt als Gliederungselement durchgehend über die gesamte Breite des Giebelrisalits. Zwischen diesem und dem abschließenden Stockwerkgesims, das als Holzkonsolgesims gestaltet ist, befindet sich links eine in das Tannenholz mit Deutscher Schrift geschnitzte Hausinschrift, bestehend aus 3 Verszeilen:

"Steh fest mein Haus - in Sturm und Braus

Fern Deinem Dach - halt Auge wach

Doch Glück und Fried - uns allzeit biet." (TAFEL 39).⁸⁴

Durch die schlichte Blockbauweise und die daraus resultierende ausschließliche Verwendung von rahmenden Holzdekorationen als einzige Bauornamentik, zitiert Jacques Gros das eigentlich ursprüngliche Vorbild für die Villa, namentlich das alte Engadiner bzw. Bündner Bauernhaus, bei der Gestaltung des Giebelrisalitobergeschosses ziemlich genau. Betrachtet man diese hingegen beim darunterliegenden Erdgeschoß, so erweist sich der Architekt hier durch die Verwendung unterschiedlicher historischer Bauformen als typischer Vertreter des zeitgenössischen Historismus (TAFEL 29). Die repräsentative Aussengestaltung erklärt sich aber damit, daß dahinter der größte und wichtigste Raum des Hauses liegt, der je nach Nutzung als Salon, Empfangs- oder Herrenzimmer verwendet werden konnte.⁸⁵ Doch verrät die Anlage der beiden Fensterzonen nicht, daß sich dahinter ein durchgehender Raum verbirgt.

Auffallendes Element der massiven Erdgeschoßzone des Giebelrisalits ist der dreieckige kielartige Fenstererker aus Tannenholz (TAFEL 32). Wegen seiner Größe reicht er im oberen Teil durch die kupferne pyramidenartige Haube bis zum Sohlbankgesims des Obergeschosses (TAFEL 39), im unteren Teil durch seine dreiarmlige geschnitzte Holzkonsole bzw. durch den darunter befindlichen Konsolträger in Form einer Satyrmaske über den gesamten rustifizierten Sockelbereich bis unmittelbar zum Sandsteinunterbau (TAFEL 33). Der Fenstererker ist dreigeteilt, Brüstung zu Hauptfenster und dieses zum Oberlicht sind durch verkröpfte Gesimse getrennt. Die Mittelsenkrechte wird im Bereich der Brüstung durch eine Volutenkonsole, im Bereich der Fenster durch geschnitzte Halbsäulen mit korinthischem Kapitell betont. Das geschnitzte Motiv der Brüstungsfelder ist auf beiden Seiten gleich: Ein großer Schmetterling, umgeben von Weintrauben mit Blättern (TAFEL 40). Die den Erker seitlich flankierenden schmalen Spitzbogenfenster sind nach hinten versetzt, so daß zu Seiten des Erkers eine nischenartige Einbuchtung am Gebäude entsteht (TAFEL 32). Auch hier weisen die Fensterbrüstungen florale Dekorationsmotive auf, nun aus Sandstein gefertigt, die aber zu den gotischen Fensterformen nicht recht passen wollen. Überhaupt hat Gros hier aus dem Vollen der Baugeschichte geschöpft, so erinnert der Erker an die deutsche Renaissance, die Satyrkonsole an den italienischen Barock.⁸⁶ Bei der rechten Fensterzone handelt es sich um einen Vorbau, der nicht nur in der Höhe des ganzen Erdgeschosses, sondern auch mit dem Sockelgeschoß vorspringt. Sein Kupferdach endet ebenfalls am Sohlbankgesims des Obergeschosses. Ein großes zweiflügeliges mittleres Halbkreisbogenfenster wird hier von schmalen einflügeligen Seitenfenstern flankiert. Die Umrahmung ist reich in gelbem Sandstein profiliert, besonders hervorzuheben sind auf der Erdgeschoßhöhe die den Bogen tragenden toskanischen Säulen. Die Brüstung des Rundbogenfensters weist mittig ein Phantasieschild umrahmt von einheimischen Pflanzendekorationen auf, während unter den seitlichen Fenstern an dieser Stelle das Viertel eines Sonnenstrahlenkranzes dargestellt ist (TAFEL 41). Das Rundbogenmotiv und die 3. Gliederung werden im Sockelgeschoß durch die Befensterung wieder aufgenommen,

wobei dort der große Halbkreisbogen durch Miniatursäulen mit Würfelkapitell unterteilt wird. Auch hier zitierte Gros architekturhistorische Bauformen, in dem er im Erdgeschoß das Palladio-Motiv der italienischen Spätrenaissance durch Erhöhung der beiden seitlichen Fenster auf die Höhe des mittleren Bogens abwandelt und für die massiv und schwer wirkende Profilierung am Sockelfenster romanische Bauornamentik wählt.⁸⁷

Der an den Giebelrisalit anschließenden einachsigen Rücklage ist im Obergeschoß ein Balkon und im Erdgeschoß eine Terrasse vorgelagert. Deren Unterbau ist als Vorsprung des Sockelgeschosses ausgebildet. Die hier an der Stirnseite angebrachten 2 Fenster dienen aber nicht zur Beleuchtung eines Sockelgeschoßraumes, sondern sind Lüftungsschächte des noch unter dem Sockelgeschoß liegenden Gewölbekellers.⁸⁸ Die Balustrade der Terrasse reicht noch über diesen Vorbau hinaus, sie ruht auf 9 Kragkonsolen aus Sandstein (TAFEL 34). Ihre kancelartige Ausbuchtung an der Südostecke des Hauses bildet das größere Gegenstück zum Strebepeer am südwestlich gelegenen Haupteingang zur Villa (TAFEL 32). Allerdings zeigt sich die Terrassenbalustrade heute in verändertem Zustand. Anstelle der heutigen verputzten Backsteinfläche, bestand sie aus hölzernen Docken, die durch Hauptpfosten in regelmäßige Abschnitte geteilt waren. Der Terrassenvorbau wies so schon für sich allein durch den beliebigen Wechsel der Baumaterialien (Sockel in Rustika und Balustrade in Holz), einen "malerischen" Effekt auf (TAFEL 29 / TAFEL 31).⁸⁹ Der Terrassenfußboden aus gebrannten Terrakottafliesen (von Villeroy & Boch, Mettlach), bestehend aus einem umlaufendem Fries und innenliegenden Kreismotiven, beides in historischer Formensprache, ist heute nurmehr rudimentär erhalten (TAFEL 42).⁹⁰ Betretbar ist die Terrasse durch eine zweiflügelige Tür, die auf beiden Seiten von einem schmalen Fenster flankiert wird, wobei alle drei Elemente separate Oberlichter besitzen. Die Seitenfenster wiederholen das Motiv des Vorbaues am Giebelrisalit, dem auch die wieder farblich in gelb zum weißen Hausputz abgehobene Rahmenprofilierung folgt. Jedoch wird durch Verzicht auf einen Halbkreisbogensturz bei der Tür und dem Weglassen gliedernder Elemente zu den Nebenfestern eine Vereinfachung erzielt; dahinter verbirgt sich der "zweitwichtigste" Raum im Haus (TAFEL 43). In den Zwickeln zwischen Terrassentür und Schmalfenstern setzen die beiden mittleren Holzkonsolen an, die mit den außen liegenden den Balkon des Obergeschosses tragen und an ihren Ansätzen integrierte elektrische Lampen (die rechte Lampe fehlt) zur Beleuchtung der Terrasse besitzen. Die dockenartigen Holzkonsolen des Obergeschossbalkons bilden zu den volutenartigen Sandsteinkonsolen am Sockelgeschoß wiederum einen "malerischen" Kontrast. Auch an der Rücklage der Südfassade ordnet Jacques Gros die Kennzeichen seiner Schweizerhausarchitektur eigentlich erst im Obergeschoß an. Dafür steht die Balkonbrüstung aus geschnitzten alpenländischen Holzbalustern und das die Zwillingsform der Giebelrisalitfenster aufnehmende, zum Balkon führende Fenster-Tür-Element. Dieses besteht aus einer linksseitigen zweiflügeligen Austrittstür und aus einem zweiflügeligen Fenster, eingerahmt von reicher Holzprofilierung. Markantes Merkmal des Schweizerhausstils sind die beiden den Walm tragenden Holzständer, der linke am Giebelrisalit angeschraubt, um gleichzeitig dessen Giebelstrebe aufzunehmen. Der rechte Ständer ist freistehend konzipiert (TAFEL 29). Das Dachfenster im Walm der Rücklage ist eine völlig schmucklose 2-Fenster-Schleppgaube, die im Vergleich zur übrigen Dekorationsgestaltung etwas zu schlicht ausfiel.⁹¹

1.2.1.2. Ostseite

Die ebenfalls als Schauseite konzipierte Ostansicht der Villa Amann präsentiert sich als vierachsiger Giebelrisalit mit kaum wahrzunehmender einachsiger Rücklage nach Norden, an die sich der ursprünglich eingeschossige Küchentrakt anschließt (TAFEL 29 / TAFEL 43).⁹² Die zusätzliche Achse kaschierte Jacques Gros unter dem wiederum in Schweizerhausmanier weit vorspringenden Giebeldach meisterhaft, in dem er diese einerseits leicht nach hinten versetzte, andererseits die Dachwalme im Unterschied zu denen der Süd- und Nordseite hier ab-

getreptt zurückspringen ließ, dabei die zusätzliche Achse rechts, durch eine dritte Abtreppung (TAFEL 29), die bei der Erhöhung des Küchenflügels wieder beseitigt wurde (TAFEL 44). Die Gestaltung der Ostfassade wirkt durch die übereinander auf Holzpfählern angebrachten Balkone, das Glockentürmchen auf dem Dachfirst, den vollkommen in Holzbauweise ausgeführten Wintergartenvorbau und überhaupt durch den Kontrast zwischen Holzteilen und weißem Putz äußerst "malerisch" (TAFEL 45). In ihrer Art zeigt gerade diese Fassade der Villa große Ähnlichkeit mit den von Jacques Gros entworfenen Hotels und Restaurationsbauten (TAFEL 46).

Betrachtet man die Ostseite der Villa Amann aus einer gewissen Entfernung, so sticht als wesentliche Element das dachreiterartige Glockentürmchen ins Auge. Da es aber nicht direkt am Zusammentreffen des linken und rechten Giebelort, sondern nach hinten in Firsthöhe versetzt angebracht wurde, verschwindet es je mehr man sich dem Gebäude nähert.⁹³ Die langgestreckte zwiebelturmartige Haube des Glockentürmchens (TAFEL 47) ist mit Schiefer gedeckt und entspricht somit der gesamten Dachdeckung einschließlich des Turmes, während die Spitzen, Grate und Kehlen im Dachbereich aus Kupfer gearbeitet wurden.

Während die Verzierungen auf allen drei Giebeln der Villa als den Ort fortsetzende "halbe Andreaskreuze" mit dazwischen liegendem Blitzableiter gleich gestaltet wurden, sind die Giebelrisalite von Süd- und Ostseite, durch Betonung der Horizontalen bei ersterem und vertikaler Gliederung bei letzterem, doch sehr unterschiedlich.⁹⁴ Genau wie am Südrisalit, ist am östlichen Giebelrisalit das Dachgeschoß durch eine gekoppelte Fenster-Tür-Konstruktion mit davor liegendem Balkon ausgebildet, wobei auch hier deren Mittelrahmung die Mittelachse bildet. Diese wird hier durch einen zusätzlichen hölzernen Tragepfosten, der auf der Balkonbrüstung aufsitzt, hervorgehoben. Diesen und seine beiden äußeren Pendants hält ein darüber liegender Bundbalken zusammen. Dabei entsteht im Verbund mit den unterhalb des Giebelfirsts gelegenen Doppelstreben in Form eines Andreaskreuzes, die einen Mittelpfosten verspannen, eine reizvolle offene Holzkonstruktion als Bauschmuck (TAFEL 29 / TAFEL 45). Durch den weißen Fassadenputz wird dieses Tragewerk auch optisch akzentuiert. Gleiches gilt für sämtliche Holzrahmenprofilierungen der Fenster und Fenstertüren, waagrechte Gesimse und senkrechte Pfosten und Wandpfeiler. Auch bei den seitlichen Rundfenstern des Dachgeschosses bildet die braune Halbrundrahmung einen reizvollen Kontrast zum hellen Putz (TAFEL 48).

Das Obergeschoß ist, entsprechend dem darunter liegenden Stockwerk, im Mittelteil zweiachsig ausgebildet. Die linke Achse ist als Fenster, die rechte als Fenstertür konzipiert.⁹⁵ Sie gewährt Zugang auf den Balkon, der die Dachterrasse des Anbaues im Erdgeschoß bildet. Die tragenden Holzpfeiler des Dachgeschossbalkons teilen die Obergeschossterrasse je zur Hälfte in einen überdachten bzw. offenen Bereich (TAFEL 29). Während der innere Pfeiler auf einem freien Holzpostament ruht, sitzen die äußeren jeweils auf der seitlichen Terrassenbrüstung auf. Diese und die Balkonbrüstung im Dachgeschoß wiederholen die jeweiligen Dekorationen ihrer Pendants an der Südfassade. Die beiden äußeren Ecken der Balustrade sind durch hölzerne Kugeln akzentuiert. Die doppelten und an den äußeren Pfeilern abgelenkten Kopfstreben ruhen auf einem zusätzlichen Bundbalken des Dachbalkons.⁹⁶

Die Höhe der Terrassenbrüstung wird seitlich an der Fassade durch das Fensterbankgesims oben und das Gurtgesims fortgeführt, das als ausladendes Konsolgesims konstruiert ist, während das Obergeschoß nach oben durch ein einfaches Stockwerkgesims abgeschlossen wird. Sämtliche Gesimse brechen vor der einachsigen Rücklage ab (TAFEL 44).

Der kastenförmige Vorbau des Erdgeschosses ist eine Ständerbaukonstruktion. Dabei handelt es sich um eine Bauweise, bei der die tragenden Wände aus senkrechten Holzstützen (Ständer) gefügt wurden, wie hier im Brüstungsbereich, bzw. als Bohlenwand das tragende Stän-

dergerüst im Fensterbereich mit eingenuteten Bohlen ausgefacht wurde (TAFEL 48). So sind beim Bau der Villa Amann sowohl Konstruktionen des Blockbaues als auch des Ständerbaues angewandt worden. Der Anbau ruht auf dem ebenfalls vorgezogenen Sockelgeschoß. Während seine Stirnseite die beiden Achsen des darüber liegenden Obergeschossmittelteils wieder aufnimmt, wurde an der linken Seite nach Süden des besseren Sonneneinfalls wegen nur ein breites Fenster angebracht (TAFEL 29). Dagegen sind an der Nordseite eine Fensterachse und eine daneben liegende Tür zu finden, von der aus man über eine 13-stufige, einläufige und gerade Treppe mit schmiedeeisernem Geländer in den Garten gelangt).⁹⁷ Sämtliche Fensterbrüstungen sind durch geschnitzte Halbdocken hervorgehoben, Fenster und Tür selbst schließen mit halbrunden Bögen ab, wobei an der Tür das Kämpfergesims durchläuft und mit einem zusätzlichen Sturzbalken versehen, diese vom Oberlicht trennt. Oberhalb des Kämpfergesims befinden sich reizvolle Kassettierungen, bestehend aus Rahmungen mit Füllungen, in die Kassetten in Nuten wie Platten eingelegt sind. Auch am Anbau wurde ausschließlich Tannenholz verwendet (TAFEL 48).

Die beiden äußeren seitlichen Fenster sind sowohl im Ober- als auch im Erdgeschoß breiter als im Mittelteil. Während die oberen Fenster einen geraden Sturz und profilierte Holzrahmen aufweisen und direkt auf dem Fensterbankgesims ruhen, besitzen die Fenster des Erdgeschosses einen segmentbogenartigen Abschluß und eine Einfassung bzw. Brüstung aus gelbem Sandstein.

Der ursprünglich eingeschossige Küchentrakt ist im Erdgeschoß ohne Befensterung glatt verputzt. Die einzige Dekoration besteht aus einer aufgemalten Sonnenuhr mit einem Uhrzeiger aus Blech (TAFEL 44). Zugeordnete Motive sind ein aufgemalter Hahn und 2 Margaritenblumen, dazwischen die Zahlenreihe 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 und das Gedicht:

"Wer will sehn Muß des Morgen`s
die Sonne aufgehn. früh aufstehn."⁹⁸

1.2.1.3. Nord- oder Rückseite

Die Nordseite bildet die Rückfront der Villa und wird aus dem rückwärtigen Teil des südlichen Giebelrisalits und den diesen um eine Achse tangierenden Küchenflügelanbau gebildet (TAFEL 49). Bevor man den Küchentrakt um 1910 um ein weiteres Stockwerk mit umlaufender Aussengalerie erhöhte, bildete hier das markante Gestaltungselement das große Fenster der dahinter liegenden zweigeschossigen Treppenhalle. Überhaupt zeichnet sich die über dem Sockelgesims glatt in weiß verputzte Nordansicht der Villa lediglich durch die Formgebung, Anordnung und Profilierung der einzelnen Fenster aus. Diese Schmucklosigkeit und gleichzeitige Diskrepanz zu den anderen Fassaden der Villa erklärt sich aus der untergeordneten Bedeutung der Rückseite und ist in der zeitgenössischen Architektur vor allem im städtischen Bereich häufig zu beobachten.⁹⁹ Hier befand sich nicht nur die Küche, sondern auch der Personal- und Lieferanteneingang, davor lag der Wirtschaftshof.

Am Giebelrisalit werden Erd- und Obergeschoß zusammengefaßt, während das Dachgeschoß durch ein unmittelbar oberhalb des Treppenhallenfensters ansetzendes Kranzgesims abgetrennt wird. Dieses, sowie die Rahmungen der beiden Dachgeschossfenster in der Giebelwand und die das vorspringende Giebeldach tragenden Stützen, sind aus Holz gefertigt. Aus diesem Baustoff ist auch das Stützglied der Nordostecke und die hier Blockbau vortäuschenden überstehenden Balken.¹⁰⁰ Ansonsten verzichtete man hier auf den charakteristischen Baustoff des Schweizerhausstils. Lediglich die durch gelben Sandstein farblich abgesetzten Fenstereinfassungen im Erd- und Obergeschoß schaffen weitere optische Akzentuierungen. Dabei entsprechen lediglich die paarweise angeordneten und übereinander liegenden hochrechteckigen Schmalfenster den Geschoßverhältnissen. Das obere linke Fenster wurde allerdings um 1910

durch die Anbringung der umlaufenden Galerie am neu erbauten Obergeschoß des Küchentraktes fast verdeckt (TAFEL 50). Wegen ihrer Ansetzung unterhalb der Fenstersohlbank im Erdgeschoß, ihrer schon als gekuppelt zu bezeichnenden Anordnung und ihrer an romanische Rundbögen erinnernden Formgebung, wirken die beiden betont zugeordneten Fenster an der Nordfront auffallend (TAFEL 49). Dahinter verbirgt sich im Inneren der Villa eine Sitznische unter dem Treppenlauf der Hauptstiege. Das große Treppenhallenfenster besteht aus einem separat gerahmten rechteckigen Mittelteil, dessen Sohlbankgesims mit aneinander gefügten Kreisornamenten reicher dekoriert ist. Dieser Mittelteil ist vertikal dreiteilig, wobei die Mitte die Seitenfelder doppelt. Eine stärkere Horizontalsprosse ermöglicht im oberen Bereich ein eigenständig zu öffnendes Oberlicht. Die beidseitig anschließenden einflügeligen, langgestreckten Schmalfenster schließen im oberen Bereich mit Viertelkreisbögen ab.¹⁰¹ Während das rechte Schmalfenster den rechteckigen Mittelteil an Länge übertrifft, ist das linke kürzer als dieser. Es schließt mit einem konkaven Bogenteil ab und bildet so einen reizvollen Kontrast zu dem Konvexbogen des Viertelkreisabschlusses. So entsteht im Sohlbankgesimsbereich durch unterschiedliche Maße ein stufenförmiger Aufbau, der den Haupttreppenverlauf auch am Außenbau wiedergibt. Betrachtet man aber diese Giebelseite insgesamt, wirkt die Mischung zwischen symmetrischen und asymmetrischen Elementen hier weniger malerisch als vielmehr flächig und aufgesetzt.¹⁰²

Der anschließende ursprünglich eingeschossige Küchentrakt ist ebenfalls in der Anordnung der Fenster bzw. Türöffnungen asymmetrisch konzipiert. So folgt an der Ostseite auf den Dienstboteneingang, erreichbar über eine zwölfstufige einläufige und gerade Treppe mit schmiedeeisernem Geländer, genau übereinstimmend mit der von der Herrschaft genutzten in den Garten führenden Treppe an der Ostfassade, ein rechteckiges Fenster. Dagegen weist die nördliche Stirnseite des Anbaues ein das Doppelmotiv des Rundbogenfensters wiederholendes Zwillingsfenster in schmalen Rechteckformen und ein folgendes einzelnes Pendant auf.¹⁰³ Ein flach geneigtes Satteldach schloß ursprünglich den eingeschossigen Bauteil ab (TAFEL 29). Wohl im Zusammenhang mit der Adoption seiner Tochter Ilse 1910 entschloß sich Alfred Amann, um zusätzlichen Wohnraum zu schaffen zur Erweiterung des Villengebäudes. Damals wurde nach Plänen des Architekten Adolf Braunwald (11. September 1875-1. Oktober 1951) der Küchentrakt um ein zweites Geschoß erhöht und wiederum durch ein Satteldach abgeschlossen.¹⁰⁴ Braunwald orientierte sich im großen und ganzen an den vorgegebenen Architekturformen von Jacques Gros. Markantes Gestaltungselement ist die umlaufende, auf Holzbalken ruhende und gleichzeitig das Dach mit Holzsäulen stützende Galerie (TAFEL 49). Es handelt sich um insgesamt 11 Holzsäulen, davon 4 einschließlich der Ecksäulen an der nördlichen Stirnfront, 4 an der Westseite und 3 an der Ostfassade des Küchentraktes. Das Fehlen einer Achse hier begründet sich in der Nichteinbeziehung der schon vorhandenen einachsigen Rücklage des Ostrisalits bei der Anlage des Umganges (TAFEL 44). Die Spannweite zwischen den Holzsäulen ist verschieden, am geringsten an der letzten Achse der Westseite, wo sie nur geringfügig die Breite der einzigen Zugangstür zur Galerie vergrößert. Die breiteste Überbrückung befindet sich in der Mittelachse der nördlichen Stirnfront, wobei dieser Abstand auch im großen dreiteiligen Fenster der Obergeschossmittelachse aufgenommen wird (TAFEL 49).¹⁰⁵

Adolf Braunwald übernahm von der Hauptschauseite, der Südfassade des Jacques Gros, die Idee der Blockbaudekoration. Sie wurde allerdings nicht auf die Giebelfassade aufgeführt, sondern als Vorblendung vor die Giebelfront gesetzt. Die aufeinander geschichteten Balken wurden in der untersten Lage als segmentbogenförmige Aufleger auf die großquadratischen Abacise der manieristisch geformten Holzsäulen gestaltet (TAFEL 50). Dabei ist die breitere Mittelachse der nördlichen Stirnseite durch Höherziehung des Bogens betont (TAFEL 49). Auch in der Brüstungsdekoration aus Holz nahm Braunwald die zehn Jahre ältere Motivvorgabe von Gros auf (Vgl. TAFEL 50 zu TAFEL 51). Aus Sicherheitsgründen für das Kind

setzte er aber oberhalb der Brüstung noch einen zusätzlichen Handlauf aus Eisen an. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Küchentraktaufstockung Braunwalds sich zwar der vorhandenen Architektursprache angleicht, er aber auch durch die Verwendung von Holzelementen die Rückseite des Hauses aufgewertet hat.¹⁰⁶ Auch wurde dadurch der Küchenanbau zu einer Art Flügeltrakt des Hauptbaues umgedeutet, was den ursprünglichen Vorstellungen von Gros nicht entsprach.

ul.2.1.4. Westfassade mit Turm

Die Westfassade der Villa Amann wird von der Traufseite des südlichen Giebelrisalits und dem ihr vorgebauten dreistöckigen Turm, dem wohl markantesten Bauteil des Hauses gebildet (TAFEL 31). Sein Erdgeschoß ergibt gleichzeitig den Herrschaftseingang der Villa. So ist der Hauptzugang zwar an der Westseite gelegen, orientiert sich aber zur südlichen Hauptschauseite. Man kann von einer Dreiteilung der westlichen Hausseite sprechen. Erster Teil ist der vor dem Turm gelegene Eingangsbereich, es folgt der Turmbau selbst und schließlich ist der für den offiziellen Besucher nicht mehr einsehbare dahinter liegende Teil der westlichen Traufseite des Hauses zu nennen. Diese Nichteinsehbarkeit hinter dem Turmvorbau erklärt auch die völlig schmucklose Wandgestaltung am "dritten Teil" der Westseite (TAFEL 49).¹⁰⁷ Unterhalb der auch hier vorgezogenen und auf zwei quergestellten Holzstreben ruhenden Dachhälfte zieht sich als einziges Gliederungselement das von der Nordseite umlaufend fortgeführte hölzerne Kranzgesims entlang. Darunter ist die Hausfassade bis zum Sockelgesims glatt verputzt. Genau in der Mitte der Hauswand setzt der viertelkreisförmige Gelenkbau an, der auf Höhe des Sockel- und Erdgeschosses zwischen nördlicher Turmseite und Hauswand der Ecke vorgelegt wurde. Seine Formgebung wirkt an der ansonsten "kantigen" Villa fremdkörperhaft.¹⁰⁸ Das Sockelgeschoß ist auch am Gelenkbau in der gewohnten Weise bossiert und übernimmt die Doppelfensteranordnung mit Sandsteintrennung von der Nordseite. Oberhalb des Sockelgesimses ist ein zusätzliches Gesimsband angefügt, ansonsten ist das Erdgeschoß ebenfalls weiß verputzt. Der Gelenkvorbau schließt mit einem zweifach gestuften niederen Kupferdach ab, das auf einem eigenständigen Gesims aufliegt.

Am originellsten ist die Befensterung des Erdgeschosses. Es handelt sich hierbei um ein mittleres breites Fenster mit halbkreisförmigem Bogenabschluß, das von zwei schmälere Seitenfenstern flankiert wird, die von einem Gebälk in Höhe des Bogenkämpfers abgeschlossen werden (TAFEL 52). Dies ist das sog. Serlio- oder Palladio-Motiv aus der Spätrenaissance.¹⁰⁹ Gros wählte hier die Form eines auf Säulen ruhenden Halbkreisbogens. Ihnen entsprechen Halbpfeiler an den äußeren Seiten. Neben den bossierten manieristisch anmutenden Sockeln der Säulen sind die sowohl an ihnen als auch an den Pfeilern verwendeten Kapitelle besonders auffallend. Sie zeigen an der Stirnseite je eine Fledermaus mit ausgebreiteten und auf auskragenden Voluten ruhenden Flügeln, dazu beidseitig je eine Margaritenblüte. Damit bilden sie eine eigenartige Mischung zwischen romanischem Figuren- und manieristischem Grotteskenkapitell. Zusammen mit den bleiverglasten Jugendstilfenstern präsentiert sich die Villa Amann hier im Detail wieder als typisches Werk des Späthistorismus.¹¹⁰

Oberhalb des Gelenkvorbaues wird an der nördlichen Turmfassade das Obergeschoß lediglich durch ein kreisrundes Fenster mit Sandsteinrahmung betont, dessen Glasgemälde erst aus der Zeit um 1920 stammt (TAFEL 49). An der Westseite des Turmanbaues gewährt im Sockelgeschoß eine doppelflügelige Tür Zugang zu den Wirtschaftsräumen (TAFEL 53). Sie zeichnet sich durch ihre äußerst massiv und pfeilerhaft wirkende Sandsteinprofilierung aus, die sich im Kapitellbereich konvex vergrößert und einen reizvollen Kontrast zur Rustika des Sockels bildet.¹¹¹ Entsprechend der rückwärtigen Westseite der Villa sind auch das Erd- und Obergeschoß des Turmvorbaues an der Westseite glatt in weiß verputzt (TAFEL 49). Akzentuiert werden sie jeweils durch übergroße Fenster. Dabei ist dasjenige des Erdgeschosses als Dril-

lingsfenster ausgebildet, wobei ein breites mit flacher Segmentbogenform abschließendes längsrechteckiges Mittelfenster, durch breite Gewände von den dazu hälftigen schmalen Seitenfenstern flankiert wird (TAFEL 53). Während die Fensterstürze segmentbogenförmig abschließen, steigt die Fenstereinfassung aus gelbem Sandstein seitlich gerade nach oben an und schließt horizontal gerade ab (TAFEL 54). Hingegen ist das darüber liegende Obergeschoßfenster nicht als Gruppenfenster, sondern als dreiteiliges "Einfenster" ausgebildet (TAFEL 53). Es schließt korbbogenförmig ab und wird lediglich im Bogenbereich durch ein farblich nicht abgesetztes zusätzliches Profil und im Scheitel durch einen Keilstein hervorgehoben. Auch hier wurde von Gros wieder die unterschiedliche Wichtigkeit der Räume (Vestibül im Erdgeschoß, Privatraum im Obergeschoß), wie an der südlichen Hauptschauseite schon in der äußeren Gestaltung hervorgehoben.

Mit dem unterhalb des Obergeschoßfensters ansetzenden Vordach für die Erdgeschoßbefensterung löste Jacques Gros auch das Problem, daß sonst nichts an diesem Teil des Hauses an den gewünschten Schweizer Chaletstil erinnert hätte und der Kontrast zum ganz in Blockbauweise ausgeführten 3. Geschoß des Turmes sehr groß gewesen wäre. Das hölzerne Vordach mit seinen gezackten und gekugelten Streben wiederholt im Kleinen die Dachkonstruktion der Villa (TAFEL 53).

Betrachtet man das 3. Geschoß des Turmanbaues aus einem bestimmten Blickwinkel, so stellt sich heraus, daß es sich dabei nicht um einen völlig freistehenden Bauteil handelt. Es ist durch einen kurzen beidseitig befensterten Gang ostseitig mit dem Dachgeschoß der Villa verbunden (TAFEL 31, TAFEL 49). Die restlichen drei Ansichtsseiten (nach Süden, Norden und Westen) sind hingegen völlig gleich gestaltet. Sie wiederholen die Blockbaukonstruktion der Südfassade. Da jedoch das 2. Obergeschoß des Turmes auf Fernwirkung berechnet wurde, sind die dekorativen Holzornamente, wie z.B. die konsolartig auskragenden Balkenaufleger und das Sohlbankgesims (TAFEL 55) im Detail weniger durchgebildet, als an entsprechender Stelle der südlichen Hauptschauseite (TAFEL 39). Über den Mittelfenstern der an das Palladio-Motiv erinnernden Fenstergruppen findet sich je ein gesprengter Rollwerkgiebel (TAFEL 55).¹¹² Die im Blockbau an den Ecken notwendigerweise überstehenden Blockhölzer schaffen die ideale Möglichkeit für ein auf dieser Konstruktion dann aufliegendes weit vorgezogenes Turmdach. Auf der ausladenden quadratischen Grundfläche ließ Gros zunächst vier gleichmäßig flach nach oben laufende Grate anlegen, die dann in ein achteckig-polygonales steil auf einen Firstpunkt zulaufendes Pyramidendach übergehen (TAFEL 31). Den Endpunkt markiert eine auf dem Turmknopf aufsitzende drehbare blecherne Wetterfahne, in welcher die Jahreszahl der Vollendung der Villa "1900" eingearbeitet wurde.¹¹³ Wiederum auf historische Vorbilder aus der Baugeschichte griff Jacques Gros bei der Gestaltung der vier blechernen Wasserspeier an den Traufen zurück. Sie wurden in gleicher Gestalt auch am restlichen Villengebäude angebracht und erinnern mit ihrer Drachenform an diejenigen gotischer Kathedralen (TAFEL 56). Die Dachdeckung des Turmes mit Schiefer und Kupferschindeln in den Graten und Kehlen folgt dem am Haus üblichen Schema.

Während die nach Süden gekehrte Seite des Turmanbaues im Erdgeschoß vom Herrschaftseingang und im Obergeschoß von dem auf diesem aufgesetzten Balkon dominiert wird, ist der anschließende Teil der westlichen Villenseite ganz nach dem Vorbild der südlichen Hauptfassade ausgeführt (TAFEL 31). Das Erdgeschoß ist glatt verputzt, das Obergeschoß hingegen als Blockwand in Holz gearbeitet. Fensterdurchbrüche oder ähnliches sind an diesem Fassadenteil nicht vorhanden (TAFEL 57).

Beim Blick von Westen zum Herrschaftseingang lassen sich auch dessen wesentliche Bestandteile sehr gut erkennen. Da ist zunächst der unmittelbar vor der Eingangstür gelegene, leicht hinter dem Turmvorbau zurücktretende auf zwei Seiten offene Vorbereich, der im Obergeschoß einen kleinen Balkon aufnimmt. Wiederum etwas zurückversetzt folgt die in

dieser Ansicht sechs Abtreppungen aufweisende nach Süden orientierte Zugangstreppe, die sich mit einem ihrem Lauf folgendem Vordach als im oberen Teil zu 2/3 überdacht erweist (TAFEL 57). Dabei folgt der Sockelbereich der üblichen Gestaltungsweise in Rustikamauerwerk und wird im Vorbereich des Eingangs durch das umlaufende Sockelgesims abgeschlossen.¹¹⁴ Die Abtreppungen sind durch Sandsteinquader mit abakusähnlicher Deckplatte markiert, wobei die über den Umriß des Hauses tretende unterste Abtreppung ganz aus Sandstein ausgeführt wurde. Bis auf die letzte (dort ist der bereits bei der Südfassade gewürdigte Strebepfeiler angebracht), wiederholen sich sämtliche Abtreppungen in halber Größe an der gegenüberliegenden westlichen Hausseite (TAFEL 58). Dort wurde auch das durch den Strebepfeiler unterbrochene Sockelgesims weitergeführt und der Zwischenbereich zu den Abtreppungen ebenfalls in Rustika dekoriert. Dazwischen führt in einer ununterbrochenen Folge von einschließlich der Antrittsstufe 14 Stufen der einläufige und gerade Treppenlauf zur offenen Vorhalle. Das im spitzen Winkel dem Treppenlauf folgende Vordach wurde wiederum als reine Holzkonstruktion ausgeführt. Es endet mit einer originellen Giebelgaube in Form eines Dreieckgiebels (TAFEL 59), in dessen Tympanon die Initialen des Bauherren Alfred Amann "AA" hintereinander umrahmt von Pflanzendekorationen angebracht sind (TAFEL 60). Anstelle eines Akroterions findet man hier als Giebelverzierung eine an nordische Stabkirchennormantik erinnerte Holzkomposition.¹¹⁵

Über ornamental verzierte Auflager wird das hölzerne Vordach im vorderen Bereich an der Hauswand von einer Konsole mit Pflanzenornamentik, gegenüber von einer Säule mit entsprechender Kapitelldekoration getragen. Sie zeigen Margaritenblüten, eingebunden in Verästelungen. Diese wiederholen im Blütenmotiv somit die Kapitelle des "Palladio-Fensters" am Gelenkbau der Westseite (TAFEL 60 / TAFEL 52). Es handelt sich um eine gebauchte Säule, deren Schaft kassettiert bzw. im unteren Teil mit Blättern dekoriert ist (TAFEL 57 / TAFEL 58). Form und Ornament lassen sich nicht nur als im Stil der sog. Württembergischen Renaissance des ausgehenden 16. Jahrhunderts gestaltet erkennen; es findet sich sogar in Bönningheim selbst ein Werk dieser Epoche, von dem die "Amann-Säule" nur in ornamentalen Details abweicht. Gemeint ist die Mittelsäule des St. Georg-Brunnens in der Hauptstraße, ein Werk das 1594 im Auftrag des Stadtherren Bernhard IV. von Liebenstein († 22.März 1596) von dem Heilbronner Architekten und Bildhauer Jakob Müller geschaffen wurde (TAFEL 61). Dieser errichtete zur selben Zeit im nahegelegenen Liebenstein die Schloßkapelle und war ein Schüler des in Bönningheim geborenen berühmten württembergischen Renaissancearchitekten Georg Beer (ca. 1527-15.Juli 1600).¹¹⁶ Dieses Kopieren geht zweifelsfrei auf den Bauherren Alfred Amann zurück, dem seine Heimatstadt und ihre Bewohner bekanntlich sehr am Herzen lagen. Ob darüber hinaus andere Baudetails auch auf bestimmte historische Vorbilder zurückgehen, konnte nicht nachgewiesen werden.

Das flachgedeckte hölzerne Vordach schließt im hinteren Teil direkt über dem angrenzenden offenen Flachbogen des Vorbereichs ab (TAFEL 57). Dieser Vorbereich (von einer Vorhalle zu sprechen verbietet sich wegen der geringen Größe) ist quadratischen Grundrisses, wobei die Ostseite von der westlichen Hausfassade, die Nordseite von der Eingangstüre und der Westbereich von einer glaslosen aber gerahmten und mit einer hölzernen Brüstung versehenen Fensterarchitektur gebildet wird (TAFEL 62). Betrachtet man den aus Sandstein errichteten Vorbereich genauer, könnte man auch von einem überdachten Altan sprechen. Nur das erste Tragelement der Westseite ist als Vollpfeiler ausgeführt (TAFEL 57), sein dahinter liegendes Pendant ist ein Halbpfeiler, gegenüber liegend gliedern Pilaster einen Blendbogen. Die beiden offenen Bögen sind in der Höhe der Kämpferzone durch gußeiserne Verstrebungen verbunden (TAFEL 62).¹¹⁷ Die einflügelige Eingangstür aus Eichenholz mit bleiverglaster Füllung und Oberlicht, ist im Vergleich zu anderen Objekten dieser Zeit sehr einfach gehalten. Dagegen besticht ihre mehrfach profilierte Sandsteinrahmung mit Stabwerkornamentik in feiner Bearbeitung. Den Höhepunkt der gotisierenden Architekturzitate an der Vil-

la Amann findet man schließlich im Deckenteil des Vorbereichs zum Haupteingang. Dieser wird von einem vierteiligen Kreuzrippengewölbe überspannt, das mit einem runden Weinlaub dekorierten Schlußstein verziert ist (TAFEL 63).¹¹⁸ Die floralen Malereien in den Gewölbezwickeln beweisen wiederum die vom Bauherren Alfred Amann so geschätzte Humoreske. Rechts unten zeigt sich ein Käfer mit menschlichem Antlitz.¹¹⁹ An der Westfassade des Hauses befindet sich inmitten des Blendbogens eine sog. Schildtafel im Stil der Renaissance (TAFEL 57). Sie ist aus Stuck gefertigt, farbig gefaßt und zeigt ein Ritterschild auf dem ein Nadelbaum dargestellt ist. Über dem Schild befindet sich ein Gesichtsharnisch, umgeben wird es von Rollwerkornamenten (TAFEL 64). Der Fußboden im Vorbereich aus gebrannten Terrakottafliesen (von Villeroy & Boch, Mettlach) ist demjenigen der Südterrasse im Motiv sehr ähnlich, blieb aber hier von Feuchtigkeitsschäden verschont (TAFEL 65 / TAFEL 42).

Äußerlich wird der Vorbereich durch ein flach geneigtes Dach abgeschlossen, auf dessen Fläche ein Balkon aufsitzt (TAFEL 31). Seine Brüstung folgt mit ihrer hölzernen Dockengliederung dem an diesem Gebäude üblichen Schema (TAFEL 57). Kugelförmige Aufsätze markieren die Eckhauptpfosten.¹²⁰ Der Zugang erfolgt über eine Rundbogentür am Obergeschoß der Südseite des Turmvorbaues. Diese ist, wie das große Fenster an der Westseite des Turmes im selben Geschoß, lediglich durch ein zusätzliches Gesims in Höhe des Bogens und einen überdimensionalen Bogenstein akzentuiert (TAFEL 60).

Zusammenfassend ist zu sagen, daß gerade im Bereich des Herrschaftseinganges und Turmanbaues der Stilpluralismus zugunsten des "malerischen Effekts", bei gleichzeitiger Zurückdrängung des eigentlich beabsichtigten Schweizerhausstils auffällt. Dieser wird lediglich durch einzelne Elemente zitiert. Es scheint, daß gerade der Hauptzugang eher als "mittelalterlicher Söller" wirken sollte, was Rippengewölbe, Ritterschilde u.a. belegen. Erwartet dann der Besucher wenigstens im Inneren historisch korrekt nachempfundene Schweizerhausarchitektur, so wird er wiederum überrascht sein.

1.2.2. Grundrisse und Innenraumgestaltungen

Das Innere der Villa repräsentiert das hohe Niveau der damaligen Wohnkultur des Großbürgertums. Die Dispositionen der Grundrisse, die Raumdekorationen sowie die leider nur in spärlichen mündlichen Hinweisen dokumentierbare bewegliche Ausstattung der Räume zeigen, daß der von außen zur Schau gestellte Anspruch im Inneren sein Äquivalent fand. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich hier der Villenbau des Historismus, durch Spielen mit den formalen Elementen von der Antike bis zum Rokoko, noch voller und freier als am Außenbau entfalten können. In den 1890-er Jahren gelang es einigen Architekten erstmals historisierende Adaptationen zu negieren, d.h. sie nach dem Vorbild organischer Lebensformen auf ursprüngliche, man könnte sagen "gewachsene" flächige und lineare Formen zurückzuführen. Vorbilder hierfür suchte man in der "ästhetischen Natur", das konnten bestimmte Pflanzen- oder Tierarten, aber auch Bewegungen wie lodernde Flammen oder wehendes Haar sein.¹²¹ Dieser äußerst schwierige Spagat vom Historismus zum sog. reinen Jugendstil gelang im deutschsprachigen Raum nur ganz wenigen Architekten. Auch darf nicht übersehen werden, daß es sich bei den Auftraggebern, erst recht im Villenbau, um eine zu meist sehr konservative Klientel handelte. Andererseits wollte oder mußte diese bis zu einem gewissen Maße auch Fortschritt demonstrieren. Deshalb kam es um die Jahrhundertwende auch in dieser Baugattung zu, je nach Baumeister und Bauherrenwunsch mehr oder weniger ausgeprägten Verbindungen zwischen Elementen des Historismus und der neu entwickelten Formensprache des Jugendstils. Im Falle der Villa Amann überrascht allerdings diese im Inneren sehr klar durchgehaltene Kombination. Bekanntlich schwebte dem Auftraggeber eine historistische Villa von 1883 als Orientierung vor und der Beauftragte Architekt scheiterte schon ein Jahrzehnt später an seiner konsequenten Weigerung, die neu entwickelte Formen-

sprache auch auf den Außenbau zu übertragen.¹²² Dessen ungeachtet sind aber an der Fassade im Detail schon neue Formen zu erkennen (TAFEL 40, Kapitelle in TAFEL 52).

Auch in der Grundrissdisposition weist die Villa Amann eine einschneidende Neuerung auf. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts befand sich die Haupttreppe in den Villengebäuden an mehr oder weniger zentraler Stelle und bildete einen in sich abgeschlossenen Raum, der zur Überwindung von zwei auf verschiedenen Höhen liegenden Geschossen diente. Eine weitergehende Einbeziehung in den Wohnbereich war nicht möglich. Nun begann man, eine entsprechende Hausgröße vorausgesetzt, eine die beiden Hauptstockwerke zusammenfassende zweigeschossige Halle mit integrierter überwiegend dreiläufiger Treppenanlage anzulegen.¹²³ Dabei wurde der Bereich des unteren Geschosses als Entree, Empfangs- oder Wohnraum in der Nutzung erweitert und beispielsweise mit einem Kamin ausgestattet. Der Bereich des Obergeschosses wurde als Galerie ausgebildet. Zeitgenössisch bezeichnete man diesen Raum auch als "Englische Halle", weil er in der dortigen Herrschaftsarchitektur schon seit dem späten Mittelalter eine zentrale Funktion zu erfüllen hatte.¹²⁴

Ansonsten entsprachen die Grundrisse der Villa Amann ganz dem zeitüblichen Standard und die Funktionen der Geschosse waren ganz auf die Bedürfnisse des Bauherren und seiner Familie zugeschnitten. Das Erdgeschoß diente nicht nur als Wohnbereich, sondern auch als Repräsentationsstätte, wohingegen das Obergeschoß ausschließlich dem privaten Leben vorbehalten war. Im Untergeschoß waren die Wirtschaftsräume, darunter gab es noch einen separaten Lagerkeller, während sich im Dachgeschoß Personalzimmer befanden (TAFEL 66).

1.2.2.1. Das Sockel- oder Untergeschoß

Das Untergeschoß der Villa Amann (TAFEL 67) beherbergte ausschließlich Wirtschaftsräume und ein Personalzimmer mit separatem Zugang an der Ostseite. Der reinen Zweckbestimmung entsprechend wurden hier keine Räume künstlerisch gestaltet. Wände und Decken sind lediglich verputzt und gestrichen. Den Hauptzugang gewährt die an der Westseite der Villa im Sockelbereich des Turmvorbaues angebrachte Flügeltür (TAFEL 53), von der aus man über eine herabführende fünfstufige Steintreppe in einen quadratischen Vorraum gelangt (Raum 1, TAFEL 68). Rechter Hand gewährt eine Tür Zugang zu einem wiederum über zwei hinab führende Steinstufen zu erreichenden Lagerraum (R2). Dieser Raum liegt direkt unter der äußeren Haupteingangstreppe, deren Stufen unverblendet von unten sichtbar sind. Er besitzt wie alle Räume des Sockelgeschosses einen Betonestrichboden. Ohne Tür ist links von R1 der unterhalb des Gelenkvorbaues gelegene, dadurch viertelkreisförmige R3 zugänglich. Hierbei soll es sich um einen Abstellraum für Pferdegeschirr, Sattelzeug, Peitschen u.ä. gehandelt haben.¹²⁵ In gerader Richtung gelangt man vom Vorraum (R1) in den ehemaligen Heizraum (R4), den flächenmässig größten Raum des Untergeschosses. Dieser befindet sich direkt unterhalb der Treppenhalle und nimmt deren Raumfläche (ohne Flurbereich) im Sockelgeschoß ein. Der Heizraum besteht zum einen aus einer etwa $\frac{1}{4}$ Grundfläche einnehmenden ebenerdigen Plattform, in die eine fünfstufige Steintreppe eingeschnitten ist. Diese führt zu der rund 1,20 Meter tiefer liegenden restlichen Raumfläche, von der sich aus eine Gesamtraumhöhe von über 4 Meter ergibt. Als Überbrückung der eingetieften Raumfläche zum Durchgangsraum (R6) dient eine auf einem Eisenträger ruhende Brücke. Als Sicherung wurde auf der Plattform ein Eisengeländer angebracht. In der vertieften Raumfläche befand sich eine Dampfheizung, die sämtliche Räume zentral mit Wärme versorgte.¹²⁶ Bemerkenswert ist das Fenster zur Personaltoilette (R8) in der Ostwand des Heizraumes. Ob es sich bei dem südlich von R4 gelegenen R5 um einen Lagerraum oder um ein Personalzimmer, etwa für einen technischen Hauswart handelte, muß offen bleiben. Dagegen war der über die Brücke des Heizraumes erreichbare R6 der zentrale Durchgangsraum im Sockelgeschoß. Von diesem quadratischen Vorraum gelangte man einerseits in das vom Personal wohl häufig benutzte Bügel-

zimmer (R7, TAFEL 69) und die Personaltoilette (R8), andererseits führte die innere Abgangstreppe der Bediensteten direkt in den über einen offenen Flachbogen angeschlossenen Flurbereich (R9, TAFEL 70). Bemerkenswert ist das hölzerne Türlement zum Bügelzimmer mit verglasten und sich öffnen lassenden Seitenfeldern. Dieses greift sowohl die Dreiteiligkeit des südlichen Rundbogenfensters, als auch das Motiv des gegenüber liegenden offenen Flachbogens auf (TAFEL 70).¹²⁷ Sämtliche Toiletten liegen in den vier Geschossen der Villa direkt übereinander, in der Personaltoilette des Sockelgeschosses (R8) "thront" man wirklich auf einem 11cm. hohen Podest. Im Flurbereich (R9) mündet die vom Erdgeschoß in 14 Stufen herabführende im unteren Teil viertelgewendete Steintreppe für das Hauspersonal. Auch in den Etagen darüber bis ins Dachgeschoß liegt die Nebentreppe an gleicher Stelle. Von R9 gelangt man über 2 Stufen zu einem weiteren unbelichteten Flur (R11), der einerseits den Durchgang zum Gärtnerzimmer (R12) herstellt, andererseits an seiner Südwand Einlaß zu dem als Lagerraum für Gartenmöbel genutzten R10 gewährt. In diesem Gartenmöbellageraum befindet sich an der Ostwand ein Lüftungsschacht für den genau darunter liegenden Gewölbekeller, der gleichzeitig als Sockelfenster an der östlichen Hausfassade konzipiert ist.

Das Gärtnerzimmer (R12), im Sockel des östlichen Wintergartenvorbaues gelegen, ist der einzige Raum im Untergeschoß, der nicht nur hausökonomischen Zwecken diene, sondern als Personalwohnraum nachweisbar genutzt wurde. Je ein Paar Rund- und Segmentbogenfenster ermöglichen eine wohnungstaugliche Belichtung (TAFEL 71). Eine separate Türe in der Nordwand des Raumes führt logischerweise direkt in den Garten (TAFEL 72). Die Wohnnutzung des Raumes wird auch dadurch unterstrichen, daß er nicht den im Sockelgeschoss als Bodenbelag üblichen Betonestrich, sondern einen hölzernen Dielenboden aufweist. Kehrt man vom Gärtnerzimmer (R12) über den unbelichteten Verbindungsflur (R11) wieder in den Aufgangsbereich des Personaltreppenhauses (R9) zurück; so befindet sich an der Ostwand eine Tür, welche die Abgangstreppe zum Gewölbekeller verbirgt.¹²⁸ Diese, ebenso wie die Personalstiege vom Erdgeschoß ins Sockelgeschoss als viertelgewendete Steintreppe konzipiert, besitzt lediglich eine Stufe mehr als jene (siehe TAFEL 66).

Der Gewölbekeller wurde einschließlich der Bodenplatten ganz aus Quader ausgeführt und besitzt ein längs seiner Achse gleichbleibendes segmentbogenförmiges Tonnengewölbe (TAFEL 73). Dem exakt unter den Sockelgeschoßräumen R11 und R10 gelegenen, vom Boden bis zum Bogenscheitel 2,85 Meter hohen Raum, dient der am Erdgeschoß der südseitigen Rücklage vorspringende Terrassenbau mit zwei Lüftungseinlässen als Luftraum (siehe TAFEL 34). Dieser wird durch zwei in das Tonnengewölbe einbeschriebene und von einem Mittelpfeiler gestützte Segmentbögen abgetrennt. Sie tragen auch das aufsteigende Mauerwerk der südseitigen Rücklage am Außenbau. Die Stichkappenöffnung in der östlichen Gewölbefläche sorgt für weiteren Lufteinlaß. Der sehr solide konstruierte und wegen seiner Tiefe auch im Hochsommer konstant kühle Raum diene hauptsächlich der längeren Lagerung verderblicher Naturalien.¹²⁹

Dagegen verwendete man den neben dem Kellertreppenabgang gelegenen Sockelgeschoßraum R13 zur Reinigung des in der eigenen Gärtnerei im Park gezogenen Gemüses und zum Ausnehmen des vom leidenschaftlichen Weidmann Alfred Amann bei der Jagd erlegten Wildes.¹³⁰ Die folgende Waschküche (R14) nimmt das Sockelgeschoss des Küchentraktes ein. In der Südostecke des Raumes befand sich der große kupferne Waschkessel auf einem Podest, davor lag ein erhöhter Abflußschacht (TAFEL 74). Der Betonestrichboden ist mit einem leichten Gefälle zum Abwassereinlauf versehen.

1.2.2.2. Das Erdgeschoß

Im Erdgeschoß der Villa Amann (TAFEL 75) finden sich mit dem Eingangsbereich, der Halle und dem Salon repräsentative Räume, mit dem Wohn- und Speisezimmer solche privaten

Charakters und schließlich mit der Küche und den ihr zugeordneten Nebenzimmern auch durch einen kleinen Flur abgetrennte Wirtschaftsräume.

Das Eintrittsschema mit dem an der Seitenfassade liegenden Haupteingang und dem Windfang zwischen Haustür und Halle wirkt zwar verschachtelt, ist aber relativ kurz und vermeidet langatmige Inszenierungen und Niveauunterschiede durch Treppenanlagen innerhalb eines Stockwerkes. Der Grundriß zeigt trotz der gewollten Asymmetrie eine der bequemen Wohnlichkeit dienende Atmosphäre und entspricht dem Zeittypischen im Villenbau an der Schwelle zum 20. Jahrhundert.¹³¹ Die gesellschaftlich genutzten Räume wurden durch eine reiche Verwendung von Holzdekoration besonders hervorgehoben. Fernerhin zeichnen sich diese Räume durch besondere künstlerische und kunstgewerbliche Details, meist im beginnenden Jugendstil aus. Dies zeigt sich schon im ersten Zimmer, dem sog. Windfang (R15), ein kleiner quadratischer Vorraum, der Gästen sowohl als Garderobe als auch als Waschraum diene. Während seine Süd- und Ostseite von der im Oberlicht mit sechseckiger Bleiverglasung versehenen Haupteingangstür bzw. derjenigen zur Halle gebildet werden, ist die Nordseite mit einer über 2 Meter hohen Holzlambris versehen. Diese schließt mit einem ornamental geschnitzten und blaufarbig unterlegten Pflanzenfries ab (TAFEL 76). Ein Element der Lambris ist die verspiegelte Wandtüre zur Gästetoilette (R16). Das Hauptaugenmerk aber richtet der Besucher sicherlich auf das die Westwand einnehmende dreiteilige Zierfenster (TAFEL 77), das seine auf insgesamt 7 Glasflächen verteilte farbige Gestaltung von außen gesehen verbirgt (vgl. TAFEL 53). Als Unterbau dient eine kommodenartige hölzerne Heizkörperverkleidung mit Konvexvorsprung im Mittelteil. Dieser war nötig, um Platz für die Vertiefung des Handwaschbeckens zu geben, dessen Abdeckplatte aus rotbraunem Marmor von der Schwäbischen Alb gefertigt wurde. Über den seitlichen Heizkörperverkleidungen sind die Abdeckplatten in Eichenholz ausgeführt. Unterhalb des Kranzgesimses bilden die Rolladenkästen einen ebenfalls sichtbaren Bestandteil des Fensterelements.

Die bleiverglasten Farbfenster zeigen als Hauptmotive kombinierte Berg- und Seenlandschaften mit geschlossenen und geöffneten Seerosen, ansonsten girlandenartige Umrahmungen aus Blättern und Kugeln.¹³² Stilistisch gesehen sind die Glasscheiben die reinsten Jugendstillemente des Hauses. Je nach den Lichtverhältnissen wechseln ihre Farbnuancen ab.

Der Fußboden aus sechseckigem roten Terrakotta und die einfach stuckierte Hohlkehle fallen dagegen künstlerisch sehr ab.

Die durch die verspiegelte Wandtüre zu betretende Gästetoilette im viertelkreisförmigen Gelenkvorbau (R16) ist gemessen an ihrer Funktion sehr aufwendig gestaltet. Wie der Windfang zeichnet auch sie sich durch bleiverglaste Fensterverschlüsse aus. Die Pflanzenmotive sind hier allerdings aufgemalt und zwar in naturalistischer konservativerer Formensprache (TAFEL 78). Beachtung verdient auch die die Raumform aufnehmende brüstungshohe Verkleidung der Dampfheizkörper mit Lochblenden um den Lüftungsaustausch zu gewährleisten. In Anlehnung an den Vorraum ist der Fußboden mit sechseckiger jedoch grauer Terrakotta belegt. Die Gästetoilette war ursprünglich auch von der Halle (R17) durch einen später vermauerten Rundbogen zugänglich. Dieser und der Durchgang zum Windfang waren von floralen Schablonenmalereien in der Farbigkeit der Hallendekoration umrankt.¹³³ So ergab sich eine Art Gartenlaubenstimmung in diesem abgeschiedenen Raum.

Das vom Windfang (R15) in die Diele der Halle (R17a) führende dreiteilige Türelement ist aufwendiger als die Haustür gestaltet. Es ist als Rahmen-Füllungstür in Tannenholz konzipiert, wobei das einflügelige Türelement von schmälere Seitenfeldern flankiert wird (TAFEL 79). Dies wiederholt sich auch in dem mit Butzenscheiben versehenen Oberlichtbereich, der durch einen mit Flachwerkschnitzereien versehenen Türsturz, dessen Hintergrund zweifarbig gefaßt ist, abgetrennt wird. Oberhalb der dort angebrachten Kielbogenarkade, ru-

hend auf zierlichen Holzbalustern, wurden die Anfangsbuchstaben der Heiligen Drei Könige in ihrer volkstümlichen Auslegung als Schutzpatrone für das Haus angebracht. Eigentlich könnte man diese Türgestaltung als synonym für die ganze Hallendekoration bezeichnen. Sie ist künstlerisch aufwendig und im Detail beachtenswert gearbeitet, wirkt aber nicht überladen und protzig. Es werden historische Formen zitiert und doch entsteht daraus künstlerisch Neues. Insgesamt bildet die Hallendekoration, bestehend aus Holzarbeiten, Malereien, Glasmalereien und wenigen Stuckornamenten ein sehr interessantes Konglomerat verschiedener Stile. Neben den vor allem in der Dekorationsmalerei zitierten historisierenden Motiven, finden sich in den Holzornamenten und den Glasmalereien die Anklänge an den frühen Jugendstil. So vermittelt die Ausgestaltung der Halle insgesamt sowohl die Urwüchsigkeit einer mittelalterlichen Dürnitz als auch die gediegene Würde einer Repräsentationsstätte des "Fin de Siècle".¹³⁴

Betritt der Besucher die Halle durch den Haupteingang vom Windfang (R15), so erstreckt sich in gerader Richtung nach Osten der Bereich der unteren Hallendiele (R17a), während sich linker Hand der eigentliche Aufgangsbereich mit der dreiläufigen Treppenanlage (R17b) befindet. Im südlichen und östlichen Bereich umschließt die Hallengalerie des Obergeschosses den Raum (TAFEL 80), so daß der darunter liegende östliche Bereich der Diele bereits einen geschlossenen Flurcharakter vermittelt (TAFEL 81).

Rechts der Haupteingangstür zieht sich entlang der gesamten Südseite der Hallendiele (R17a) eine 1.60 Meter hohe Lambris aus Tannenholz entlang. Der U-förmigen Flurausbuchtung folgend, knickt sie an der Eckschräge nach Norden ab und stößt unmittelbar an die Sitznische unterhalb der Hauptstiege (TAFEL 82). Die in vertikale Rechteckfelder gegliederte Wandvertäfelung wird von einem Gesimsband abgeschlossen, das wie im Windfang (R15) und an der Hallenzugangstüre, farbig (hier blau) unterlegte ornamentale Flachwerkschnitzereien aufweist. Diese Dekorationsart wiederholt sich in prächtigerer Ausführung auch auf den die Lambris im Flurbereich unterbrechenden Zimmerzugangstüren und zwar einmal in den Friesen der zinnenbekrönten Türstürze, sodann in den Türblättern. Dabei sind die Türen zum Wohnzimmer (R19), Speisezimmer (R20) und Flurbereich des Personaltreppenhauses (R25) als einflügelig mit gedrücktem Kielbogenmotiv gleichwertig gestaltet (TAFEL 81). Die zum Empfangssalon (R18) führende Tür aber ist entsprechend dessen repräsentativer Bedeutung durch Übergröße und Zweiflügeligkeit hervorgehoben (TAFEL 83). Dabei setzen sich ihre Hintergrundfassungen (hier grün und rot) farblich von denen der Lambris ab.¹³⁵ Zusammen mit der Kassettendecke und dem in der gesamten Halle eingelegten Eichenparkett in Fischgrätenmuster vermitteln Lambris- und Türgestaltung eine gehobene aber behagliche "altdeutsche" Atmosphäre im Flurbereich. Dazu gesellt sich durch die ornamentalen Flachwerkschnitzereien wieder dezent der Jugendstil hinzu. Besser in die "altdeutsche" Atmosphäre zwischen Spätgotik und Renaissance passt die Stuckierung an der abgeschragten Ecke am Beginn des Flurbereichs in der Hallendiele (TAFEL 81). Es handelt sich um einen oberhalb der Holzlambris ansetzenden Halb Pfeiler aus Sandsteinquadern, der nach oben durch wulstartige Abtreppungen bugförmig zuläuft. Darunter befindet sich inmitten von Akanthusblattranken ein in Gold gerahmtes Wappenfeld mit den damaligen Reichsfarben des Deutschen Reiches Schwarz-Weiß-Rot. Die stuckierten Akanthusblätter sind heute monochrom beigefarben überstrichen, waren aber ursprünglich blau und rot gefaßt.¹³⁶ Mit dem Reichswappen und der Ausbildung als spätgotische Hausecke wird der am Außenbau zur Schau getragene Schweizerhausanspruch verifiziert. Auch der Bauherr Alfred Amann erweist sich trotz oder gerade wegen seiner Vorliebe für einen ausländischen Baustil ganz dem Patriotismus seiner Zeit verpflichtet.

Ein weiteres Verzierungs-element im Flurbereich bilden die floralen Malereien um die 4 Türöffnungen. Sie wurden später unter nachträglich angebrachter Leinwandbespannung verborgen und sind in schlechtem Erhaltungszustand (TAFEL 84).

Das Hauptaugenmerk in der Hallendiele (R17a) gilt sicherlich dem überdimensionalen Kamin an der Südwand, der bis zum Unterzug der Hallengalerie reicht (TAFEL 80). Der in weißem Kunststein ausgeführte Kamin ist im neoromanischen Stil gehalten. Darauf deuten einerseits die flankierenden Säulen mit unterschiedlichen Kapitellen (TAFEL 85). Das linke wurde als Figurenkapitell, das rechte als Palmettenkapitell ausgeführt. Auch die darüber im Kamingsims angebrachten Dekorationen sind unterschiedlich gestaltet. Andererseits weisen auch die Flechtbandfriese, in Gold unterlegter Kunststeinausführung im Gesims und in segmentbogenförmiger Messingausführung direkt darunter, in die romanische Epoche. Die Messingscheibe inmitten des Rauchfanges läßt durch freie Gestaltung des Flechtbandmotives sogar die Moderne anklingen. Die eingehauene Jahreszahl 1900, das Vollendungsjahr der Villa, ist der einzige Hinweis im Gebäude, der sich direkt auf den Bau bezieht. Die aufwendige Gestaltung kaschiert geschickt, daß es sich bei diesem offenen Kamin um eine reine, nicht nutzbare Attrappe handelt.¹³⁷ In Verbindung mit dem Vollendungsdatum ist auf die Unterseite der Hallengalerie direkt unterhalb des Kamins das Monogramm des Bauherren Alfred Amann aufgemalt. Am Galerieende oberhalb der Zugangstür vom Windfang begrüßt ein sympathisches "Grüß Gott !" den Eintretenden (TAFEL 79), dem am Galeriebeginn beim Anschluß des Treppenlaufes der Sinnspruch "B`hüt Di Gott" gegenübersteht (TAFEL 86). Zwischen beiden Aussprüchen zieht sich eine verbindende Eichenlaubmalerei die gesamte Galerieunterseite entlang. Alle Malereien im Hallenbereich sind durchgehend auf beigefarbenem Grund in Leimfarbentechnik angelegt. Es handelt sich um eine zeittypische Mischung aus Schablonenmalerei und frei Hand ausgeführte Dekoration mit figürlichen Attributen.¹³⁸

Ist bereits der große Kamin in der Hallendiele (R17a) als Reminiszenz an die hochmittelalterliche Burg anzusehen, so findet sich unter der Hallenstiege (R17b) ein weiteres neoromanisches Element in Form zweier rundbogiger Zwillingsfenster, die durch eine balusterartige Säule mit Volutenkapitell gekuppelt sind (TAFEL 82). Diese und das schwere Quaderwerk des Fenstergewändes sind in Sandstein ausgeführt. Die beiden hier eingefügten, nicht mehr am ursprünglichen Standort verbliebenen Glasfenster, zeigen hingegen figürliche und dekorative Motive im Stil der Spätgotik (TAFEL 87).¹³⁹ Das gekuppelte Fenster bildet die Außenwand einer flachbogigen Lesenische unterhalb des Stiegenlaufes (TAFEL 86). Während die Seitenflächen bis in Kämpferhöhe mit Dekorstoff bespannt sind, wurde das Bogenfeld jeweils am Kämpfer durch zwei reizvolle Gemälde mit Motiven aus dem Märchen "Der Froschkönig" (aus der bekannten Sammlung der Brüder Grimm) geschmückt. Rechts dargestellt ist die traurige Königstochter, über einen im Wald gelegenen Brunnenschacht gebeugt. Ihr liebstes Spielzeug ist hinein gefallen. Jetzt bemerkt sie den gegenüber sitzenden Frosch, der sie fragend anblickt (TAFEL 88). Das linke Gegenbild zeigt die Szene, als der nun mit einer Krone geschmückte Frosch dem wieder fröhlichen Mädchen die goldene Kugel aus dem Brunnenschacht überreicht (TAFEL 89). In der Mitte des Bogenfeldes ist ein gemalter gotischer Vierpaß mit Laubwerkornamentik zu sehen.¹⁴⁰ Dekor und Aufbau der Malereien weisen stilistisch in den Jugendstil. Zusammen mit der romanischen Fenstergestaltung ist hier ein weiteres Beispiel des Nebeneinanders von Historismus und Jugendstil gegeben. Das bullaugenartige Rundfenster in der linken Nischenwand gehört zu einem kleinen unter dem Stiegenlauf eingebauten fensterlosen aber beleuchtbaren Raum, dessen hölzerne Wandtür im oberen Teil als Bücherregal ausgebildet ist (TAFEL 82). Dort war wohl Platz für Kinderspielzeug, denn die Lesenische und der davor liegende Hallenbereich sollen vom kinderliebenden Bauherren lange vor der Adoption des eigenen Kindes als Bereich für die kleinen Gäste eingerichtet worden sein, worauf auch die Motive der Malerei schlüssig hinweisen.¹⁴¹ Alfred Amann schätzte, entsprechend seinem philanthropischen Weltbild, Kinder als eigenständige Persönlichkeiten

ein und rief damit in seiner autoritätsgläubigen Zeit oft Befremden hervor. Das lange kinderlose Ehepaar Amann veranstaltete sogar eigene Feste für den Nachwuchs von Angehörigen und Freunden (TAFEL 90). Damit erklären sich auch für die vielen humorvollen Darstellungen am und im Villengebäude. In späteren Jahren nutzte Alfred Amann diesen Hallenbereich für seine eigene Bibliothek, für die es eigenartigerweise nie einen speziellen Raum gegeben hat. Dazu wurde der rundbogige am Beginn der Hauptstiege befindliche Zugang zur Gästetoilette (R16) vermauert, mit Stoff bespannt und als Bücherregal eingerichtet; im Gegensatz zum Fenstergewände der Lesenische ist seine Sandsteinumrahmung nur farbecht aufgemalt (TAFEL 80).

Die Halle wird im Bereich ihrer Zweigeschossigkeit von einer holzsichtigen Zierbalkendecke überspannt, wobei die Tannenholzbalken in Ost-West-Richtung angebracht sind (TAFEL 91). Die dazwischen liegenden Putzfelder wurden jeweils an den Auflagern mit verschiedenartigen Feldblumen bemalt (TAFEL 92). Zusammen mit den schlecht erhaltenen floralen Maleereien um die Türöffnungen im Flurbereich (TAFEL 84) und der Malerei auf den Galerieunterseiten wird thematisch eine sommerliche Stimmung erzielt. Während sich diese Malereien dem Jugendstil zuordnen lassen, greift der direkt unterhalb der Decke umlaufend aufgemalte Dekorfries wieder die historistische Komponente auf (TAFEL 91). Seine aufwendig ornamentierte, kleinteilige und farblich abgestufte Schablonenmalerei nimmt in Motiven wie Rippen, Bändern und Knospen bewußt auf die Spätgotik Bezug (TAFEL 93), die bekanntlich auch in Holzdekorationen und Stuckornamenten (TAFEL 81) zitiert wird.

Das wichtigste Element der zweigeschossigen Halle ist die Treppe. Es handelt sich hier um eine gerade, dreiläufige somit zwei Podeste einschließende und mit gleichsinnigen Richtungswechseln ins Obergeschoß führende Treppenanlage. Ihrer Belastbarkeit wegen ist sie aus Eichenholz gefertigt; während das zugehörige Geländer aus Birnbaumholz gearbeitet wurde. Sämtliche Bestandteile der Treppe wurden holzsichtig gelassen. Die Wandbegrenzung der Treppe bildet die Holzvertäfelung aus Tannenholz (TAFEL 94).¹⁴² Die Geländerbalustrade ist sehr einfach gehalten. Gedrechselte Balusterdocken dienen als Hauptpfosten, dazwischen sind je ein Paar brettartige geschwungene Stützglieder angebracht (Vgl. am Außenbau TAFEL 51). Jeder der drei Treppenläufe wird am Handlauf durch überhöhte und mit einem Kugelknopf versehene Pfosten gerahmt. Auffallendstes künstlerisches Merkmal der Treppe ist die in dunklerem Ton gemalte reliefartige Malerei auf den Treppenwangen. Sie greift in feinerer Weise das florale Motiv der geschnitzten Lambrisbrüstungen auf (TAFEL 95). Selbst hier wurde der Wunsch des Bauherren nach Skurrilem entsprochen. An der dem Treppenlauf angleichend gestalteten Galeriebrüstung sind seine beiden Haushunde, seine Katze und seine Vögel verewigt.¹⁴³ Die handwerklich aufwendige, aber künstlerisch schlicht gehaltene Treppenanlage verzichtet auf historische Stilzitate.

Demgegenüber wirkt das große Panoramafenster, der Blickfang in der Treppenhalle, in Form und Gestaltung ins 19. Jahrhundert zurück (TAFEL 96). Das vor allem im Bereich des Oberlichtes und im unteren Teil reich in farbiger Bleiverglasung ausgeführte Panoramafenster, dessen formaler Aufbau bereits bei der Außenbaubeschreibung erwähnt wurde, greift wiederum von der Motivwahl her in die Zeit der sog. Württembergischen Renaissance zurück, die sich durch die Regierungszeiten der württembergischen Herzöge Christoph (reg. 1550-1568), Ludwig (reg. 1568-1593) und Friedrich I. (reg. 1593-1608) zeitlich eingrenzen läßt; sie zeichnet sich durch die Überschneidung spätgotischer und renaissancehafter Ornamente aus und wurde an der Villa Amann bereits am Außenbau durch die Säule an der Hauptzugangstreppe eindrucksvoll zitiert (Vgl. TAFEL 57). Das spezielle Vorbild Württemberg wird ausdrücklich durch das Wappen des heimischen Herrscherhauses, versehen mit der Umschrift "Württemberg" im linken Außenflügel hervorgehoben. Rechts des Wappens ist das Herstellungsjahr "AD 1900" angebracht. Gotische Elemente finden sich z.B. in den Bogenformen der

Hauptfenster, wobei die Wimperge im durch ein Zwischengesims abgetrennten Oberlichtbereich ihre Fortsetzung finden (TAFEL 97). Die sie umgebenden grotesken floralen Ornamente weisen dagegen in die manieristische Renaissance. Gleiches gilt auch für die Unterfenster am linken Außenteil (TAFEL 98) oder den Sockelbereich des Hauptfensters, wobei sich in der äußersten Klarglasscheibe auch der Künstler des Werkes mit der Bezeichnung "Glasmalerei von Eduard Stritt, Offenburg" verewigt hat (TAFEL 99).¹⁴⁴

Im Mittelteil der Zentralscheibe findet sich die einzige figürliche Darstellung am Panoramafenster. Diese zeigt inmitten einer runden Scheibe vor schwarzem Hintergrund ein Paar in einer Bekleidung aus der 2.Hälfte des 16.Jahrhunderts. Ein sitzender Mann mit umgürteter Laute hält in seiner Rechten ein Glas gefüllt mit Rotwein. Sein Schwert hat er neben sich abgelegt. Eine Frau steht links von ihm und hält in ihrer linken Hand einen Trinkpokal (TAFEL 100). Passend zum Bildinhalt lautet die Umschrift: "Wer nicht liebt Wein / Weib Gesang / Der bleibt ein Narr / Sein Leben lang." Auffallend ist der Kontrast zwischen der edlen Tracht des Paares und den bäuerlich derben Gesichtern. Wieder einmal kommt der hintergründige Humor des Bauherren Alfred Amann zum Ausdruck.¹⁴⁵ Die gemalte Dekoration des Panoramafensters ist stilistisch und farblich auf den umlaufenden reich ornamentierten Dekorries unterhalb der Hallendecke abgestimmt (TAFEL 91). Das Glasfenster entfaltet seinen Reiz entweder bei Tageslicht im unbeleuchteten Innenraum oder bei nächtlicher Beleuchtung von außen betrachtet (TAFEL 101).¹⁴⁶ Diese erfolgte in der von Anfang an mit elektrischem Licht ausgestatteten Villa in der Halle über einen achteckigen Messingleuchter. Er ist mit blauen Schmucksteinen verziert und orientiert sich an der Gestaltung historischer sakraler Radleuchter der Romanik (TAFEL 102). Ansonsten hat sich von der beweglichen Ausstattung der Halle nichts erhalten. Alfred Amann stellte dort seine umfangreiche Sammlung von Jagdtrophäen zur Schau, weshalb die Wandbereiche unterhalb des Dekorrieses auch nicht durch Malereien o.ä. belegt wurden. Hier hingen eng aneinander Geweihe, ausgestopfte Wildtierköpfe und teilweise waren auf Konsolen ganze Tiere und Tierfamilien kleinerer Art als Präparate aufgestellt. Es gab z.B. Hirsch- und Wildschweinköpfe, Wiesel, Fasanen und Fuchsfamilien.¹⁴⁷ Erhalten hatte sich davon lediglich ein Steinadler an der Westwand (TAFEL 103). Dieser wurde zur Restaurierung im Mai 2001 vom neuen Besitzer des Hauses abgenommen und kurz darauf aus dem Depot gestohlen. Zur Ausstattung der Halle gehörten fernerhin im typischen Stil der Jahrhundertwende schwere Teppiche, Gemälde, kleinere Figuren und viel Nippes. Dazu waren Sitzmöbel und Tische aufgestellt und vor der Kaminattrappe lag ein Eisbärenfell. Die Halle bildete den Repräsentationsraum des Hauses, der dem eintretenden Besucher sofort Stand aber auch Vorlieben und Charakter des Hausherrn vor Augen führte.

Mit einer Fläche von mehr als 53 Quadratmeter ist der Salon (R18) das größte Zimmer im Villengebäude. Er diente zusammen mit der Halle (R17a+b) bei großen gesellschaftlichen Veranstaltungen der Familie Amann als Repräsentations- und Speiseraum. Privat wurde er hingegen nur zu besonderen Anlässen wie Geburtstags- und Weihnachtsfeiern genutzt.¹⁴⁸ Dem am Außenbau durch die aufwendigen Fenstergestaltungen zur Schau getragenen Anspruch war der Innenraum äquivalent. Bedauerlicherweise wurde die Raumdekoration im Laufe der Zeit 5-mal überfasst, wie bei der Restaurierung 2001 festgestellt wurde, das erste Mal in den 1920-er Jahren, somit noch zu Lebzeiten des Bauherren.¹⁴⁹ Einschneidend war auch die Einziehung einer Trennwand nach 1945, die aus dem Salon zwei Räume machte. Unverändert blieb lediglich der Fußboden, der als eichenes Parkett in Fischgrätenmuster dem Schema der Halle folgt. Auch die kassettierte Stuckdecke mit dem die tiefen Felderungen rahmenden Eierstab und die Hohlkehle schmückenden Akanthusblattfriesen ist Originalbestand, war aber nicht monochrom mit weißer Dispersionsfarbe gefaßt (TAFEL 104). Sie war ursprünglich mehrfarbig mit Leimfarbe bemalt, wobei Kassetten und Stuck insgesamt hellbeige gestrichen und die Eierstäbe in dunklerem Beige abgesetzt worden waren. Zur Verstärkung der Abgrenzung zum Hintergrund war ein brauner Schatten um die Eierstäbe gelegt,

während der Akanthusfries grün und die ihn rahmenden Stuckprofile hellgrün gefaßt wurden.¹⁵⁰

Zur originalen Dekoration des Salon zählt auch der Stuckkamin an der Nordwand, bei dem es sich genau wie bei dem rückwärtig etwas versetzt in der Halle gelegenen, um eine Attrappe handelt. Er war entsprechend den Deckenkassettierungen hellbeige gefaßt (TAFEL 105). Die eigentlichen Heizkörper der zentralen Dampfheizung befinden sich unter der Sohlbank des dreiteiligen Fenstervorbaues, verborgen hinter hölzernen Verkleidungen mit Lochblechfüllungen für den Luftaustritt (TAFEL 104). Außerdem zeichnete sich dieses Fensterelement, auf das der von der Halle eintretende Besucher achsial blickte, durch eine Bleiverglasung aus. Das Pendant im Westen ist der als sog. Spion vom Hausherrn genutzte kielartige Mittlererker, von dem sich einerseits die Auffahrt und andererseits der Vorbereich der Außentreppe einsehen ließ. Außerdem diente er zu Ansprachen (TAFEL 106).¹⁵¹ Während der mittlere Rolladen im Innenbereich des Erkers läuft, wurden die außen liegenden aufklappbar vor den Flügeln angebracht und vor dem östlichen Drillingsfenster geht ein nicht ausstellbarer Rolladen über die Gesamtbreite. Hersteller des ausgeklügelten Systems war die Firma "G. Leins & Cie. Stuttgart".¹⁵²

Neben der Flügeltür zur Halle existiert eine zur damaligen Zeit sehr moderne Schiebetür zum Wohnzimmer (R19) mit Personalklingel am rechten Türpfosten, deren Flügel beim Öffnen zwischen den Wänden verschwinden. Türen, Fensterverkleidungen und die nur fußhohe Wandsockelleiste waren ursprünglich in hellbrauner Eichentönung maseriert. Die Wände hingegen wurden mit einer auf roter Makulatur aufgetragenen Dekorbespannung aus Papier bespannt, die mit floralem Ornament bedruckt war (TAFEL 107). In den 1920-er Jahren wurde die Tapete entfernt, statt dessen eine fast 1 Meter hohe Lambris angebracht und diese ebenfalls in heller Eiche maseriert. Schließlich wurden nach dem Einbau der Zwischenwand, die nun getrennten Raumschalen nach 1945 unterschiedlich behandelt (TAFEL 108). Eine Deckenbeleuchtung gab es im Salon nicht, so daß die fein durchgebildete Kassettendecke durch nicht störende Wandlampen illuminiert wurde. Insgesamt präsentierte sich der Raum in vornehmer Eleganz und mit dem Verzicht auf überladene Historismen ganz auf der Höhe seiner Zeit. Dasselbe kann uneingeschränkt auch von den folgenden Privaträumen gesagt werden.

Das durch die Schiebetür vom Salon betretbare Wohnzimmer (R19) zeichnet sich zunächst genau wie dieser durch einen originalen Eichenparkettfußboden in Fischgrätenmuster aus (TAFEL 109). Die aus Tannenholz gefertigte Riemendecke mit aufgesetzter profiliertes Gliederung entspricht in ihrer Holzichtigkeit ebenfalls dem Originalzustand. Die Anordnung der rippenartigen Profile erinnert dezent an historische Dekore, z. B. Stuckgrate aus dem Elizabethan Style des 16. Jahrhunderts und wirkt gleichzeitig zeitgenössisch modern (TAFEL 110). Passend zur dunklen Holzdecke ist der Raum dreiseitig mit einer 2,26 Meter hohen Wandverkleidung aus Eichenholz versehen. Die Rahmen/Füllungskonstruktion war im Originalzustand holzsichtig transparent dunkelbraun getönt. Leider wurde sie nach 1945 erst rotbraun dann weiß überlackiert (TAFEL 109).¹⁵³ Glücklicherweise ist im Wohnzimmer am ursprünglichen Standort linker Hand der Schiebetür zum Speisezimmer (R20) eine Einbauvitrine mit Glastüren und 8 Fachböden aus Eichenholz in holzsichtiger Originalfassung erhalten geblieben (TAFEL 111). Diese entspricht der originalen Wandvertäfelung. Türen und Fensterumkleidungen wurden aus Tannenholz gefertigt und dann auf Eiche getönt, wovon nur die doppelflügelige Schiebetür mit Rahmen/Glasfüllung in originaler Fassung erhalten blieb.¹⁵⁴ Während die Westwand des Raumes die in die Wandverkleidung integrierten und mit einer rotbraunen Marmorplatte abgedeckten Dampfheizkörper enthält, war gegenüber an der Ostwand eine Fensteröffnung zum Wintergarten angelegt, die aber schon zu Lebzeiten des Bauherren geschlossen und überputzt wurde.¹⁵⁵

Über die doppelflügelige Tür an der Südwand gelangt man auf die vorgelagerte Terrasse, die zusammen mit dem Wohnzimmer häufiger Aufenthaltsort der Familie war. Beleuchtet wurde das Wohnzimmer ebenfalls durch Wandlampen, diese waren in den vier Ecken postiert.

Das durch die verglaste Schiebetür betretbare anschließende Speisezimmer (R20) weist viel Gestaltungselemente des Wohnzimmers auf. So ist das eichene Parkett, bei geöffneter Schiebetür als quasi in den Raum übergehend zu betrachten, hier völlig gleich eingelegt (TAFEL 112). Am stärksten aber wird der Zusammenhang beider Räume durch die mit der im Wohnzimmer völlig identischen kassettierten Wandverkleidung betont. Höhe und Farbfassung in dunkelbrauner Eiche entsprechen sich. Glücklicherweise hat sich rechts der in Originalfassung erhaltenen Schiebetür ein von späteren Neubearbeitungen verschontes Wandverkleidungsteil erhalten. Daraus ist zu ersehen, daß die Füllungen zusätzlich furniert sind und dieses auch für die identische Vertäfelung des Wohnzimmers anzunehmen ist. Davor blieb auch die Heizkörperverkleidung aus Eichenholz mit Abdeckplatte aus rotbraunem Marmor unverändert.¹⁵⁶ Ansonsten wurden auch hier die Wandverkleidungen später rotbraun dann weiß gefaßt und oberhalb der Schiebetür zum Wohnzimmer sogar abgebaut.¹⁵⁷ Entsprechend dem Wohnzimmer waren die aus Tannenholz gefertigten Fensterumkleidungen und Türen auf Eiche getönt.¹⁵⁸ Einflügelige Türen führen in den Hallenflur (R17a) und an der gegenüber liegenden Wand in den Wintergarten (R21), diese wurde allerdings nach 1960 entfernt, deponiert und die Öffnung einschließlich eines separaten Oberlichtes mit einer Spanplatte verschlossen (TAFEL 113). Eine weitere, später ebenfalls geschlossene Tür in der Nordwand war dem Personal vorbehalten und führte in die Anrichte (R22). Die in der Nordostecke des Speisezimmers in die Wandverkleidung integrierte Öffnung war kein einfacher Wandschrank, wie dies von den die Restaurierung begleitenden Untersuchungen angenommen wurde, sondern ein Speiseaufzug zum Obergeschoß, wo im Ankleidezimmer (R31) der Schacht endete (TAFEL 114).¹⁵⁹ Unterschiedlich zum Wohnzimmer (R19) ist jedoch die Deckengestaltung. Es handelt sich im Speisezimmer um eine Stuckdecke, die aus rautenförmig angeordneten und über den Plafond gezogenen Profilstäben und einer umrahmenden Hohlkehle mit Randfries aus floralem Stuckdekor besteht. Diese Decke präsentiert sich heute monochrom in weißer Dispersionsfarbe überstrichen. Der bauzeitliche Zustand aber bestand aus einer braun maserierten Hohlkehle, in gleicher Farbe wie die rautenförmig angesetzten Zierstäbe, wobei diese in den Kassetten durch begleitende schmale Bänder noch zusätzlich betont waren. Der Hintergrund der Kassetten war ein helles Beige-grau.¹⁶⁰

Der im kastenförmigen Vorbau an der Ostseite der Villa (TAFEL 29) gelegene Raum (R21) wurde in der Familie als Wintergarten bezeichnet. Im eigentlichen Sinn handelt es sich aber eher um ein durch hohe Rundbogenfenster belichtetes Gartenzimmer, das als Speiseraum im familiären Kreise diente, während das eigentliche Speisezimmer (R20) nur bei der Anwesenheit von Gästen und in der kalten Jahreszeit benutzt wurde.¹⁶¹ Der Ständerbau wurde im Inneren mit Zimmerpflanzen dekoriert.

Den Raum umläuft eine brüstungshohe in Rahmen/Füllungskonstruktion hergestellte Lambris aus Tannenholz, unterbrochen durch die Türen zum Garten an der Nordwand und im Westen zum Speisezimmer. Unter den Fenstern sind in dieser Vertäfelung die Heizkörper der Dampfzentralheizung integriert (TAFEL 115). Die Fenster mit separatem Rundbogenoberlicht wurden aus Eichenholz gefertigt, passend zur Lambris, aber mit Tannenholz umkleidet. Aus diesem Material wurden auch die Türen hergestellt, wobei alle Holzteile des Wintergartens (Gartenzimmers) dunkelgrün gefaßt waren, was sicherlich besser zum Charakter des Raumes paßte, als die heutige beige Farbgebung.¹⁶² Gleiches gilt für die unter der Decke umlaufende Verblendung aus Tannenholz in welcher über den Fenstern die Rolladenkästen eingebaut sind.

Lediglich das umlaufende Eichensims als Abschluß der Lambris ist holzsichtig belassen. Der neben der Türe zum Garten an der Nordwand aufgestellte Vitrinenschrank, unten in Lambris-höhe mit Rahmen/Füllungstüren, oben mit verglasten Rahmentüren versehen, ist nicht bauzeitlich, denn er verdeckt das dahinter liegende nördliche Außenfenster und einen Teil der Fußbodenfliesen (TAFEL 116). Decke und Wände des Raumes sind heute schmucklos und mit weißer Dispersionsfarbe überstrichen. Ursprünglich war die Decke mehrfarbig (nachweisbar: Hell- und dunkelrot, schwarz) malerisch ausgestaltet und mit umlaufenden, nach 1945 abgeschlagenen Stuckprofilleisten gerahmt.¹⁶³ Auf die Wände war über einer untersten dünnen und olivgrünen Papiermakulatur eine ebenfalls grün eingefärbte Leinwandbespannung mit floralem Dekor aufgezogen. Im Originalzustand verblieb nur der prächtige in Gold und rot gehaltene Fußboden aus gebrannten Terrakottafliesen (von Villeroy & Boch), dessen konzentrische und ineinander verschlungene Kreismotive (TAFEL 117) und stilisierte Lilien zu den bereits von der Außenterrasse und dem Vorbereich des Eingangs bekannten Fliesenmotiven variieren (vgl.: TAFEL 42 und TAFEL 65).

Zwischen dem Speisezimmer (R20) und der Küche (R23) ist sinngemäß das Anrichtezimmer (R22) gelegen. Der kleine, längliche und einachsige Raum, in dem das Hauspersonal die Speisen und Getränke für die Herrschaft "anrichtete", ist trotz seiner Zweckfunktion nicht ohne künstlerische Gestaltung geblieben. So besitzt das eichene Segmentbogenfenster nicht nur einen Rolladenkasten aus Tannenholz, sondern aus demselben Material auch eine Brüstungsverkleidung in Rahmen/Füllungsausführung (TAFEL 118). Die Anrichte ist sowohl vom Verbindungsflur (R25) als auch, über eine Schwingtür mit dreifacher Strukturverglasung, von der Küche (R23) für das Personal betretbar. Die als sehr penibel beschriebene Hausherrin kontrollierte hier eigenhändig vor dem Auftragen. Auch die Decke ist durch eine umlaufende Stuckhohlkehle mit Profilleisten hervorgehoben. Der Estrich, ein fugenloser Fußboden aus Lehm, Mörtel, Gips und Zement unterstreicht hingegen wieder die wirtschaftliche Nutzung. Zumindest die Fenster- und Wandfassungen waren ursprünglich in heller graubeiger Leimfarbe gehalten, die für nachfolgende Anstriche fast gänzlich abgewaschen wurde.¹⁶⁴ Die Anrichte vermindert Geräusch- und Geruchsbelästigungen aus dem Küchenraum (R23). Aus diesen Gründen wurde der Küchenraum selbst in einen abgesonderten Rückflügel gelegt und von Lieferanten ausschließlich über den rückwärtigen Personaleingang und den Nebenflur (R25) betreten. Der ursprünglich eingeschossige Küchentrakt wurde fast ausschließlich von dieser eingenommen, lediglich im nordöstlichen Teil ist ein Durchgangsgelenk und ein länglicher Einachsraum als Speisekammer (R24) abgetrennt. Da der große Küchenraum nach 1945 zu Wohnzwecken in drei Räume aufgeteilt wurde, ist von der originalen Ausgestaltung mit Ausnahme der Befensterung nichts erhalten geblieben. Diese war, entsprechend der Anrichte (R22), in heller graubeiger Leimfarbe gefaßt. Wiederum handelt es sich dabei um Eichenholzfenster mit Umkleidungen und Rolladenkästen aus Tannenholz. Die Fensterflügel sind im unteren Bereich, um Einblicke zu vermeiden, mit Strukturglas versehen worden. Einst waren die Wände auf einer Höhe von 2,40 Meter beigefarben gekachelt, der Boden in Terrazzo gefliest.¹⁶⁵

Das zwischen Anrichte (R22) und Küche (R23) gelegene quadratische Durchgangsgelenk ist unbelichtet. Schnellstes Durchgehen für das Personal ermöglichte eine Schiebetür zur Küche und eine Schwingtür zur Anrichte. Ein dritter Einlaß führt über eine Tür mit abgetrenntem achteiligem verglastem Oberlicht in die Speisekammer (R24). Im Gegensatz zum Küchenraum blieb dort der originale Bodenbelag, bestehend aus weißen und blauen Fliesen mit gleichfarbigem Randfries erhalten (TAFEL 119). Exakt das gleiche Fliesenmuster findet sich als Fußboden im Nebenflur mit Personaltreppenhaus (R25). Dieser stellt die Verbindung vom Hallenflur (R17a) zur Küche (R23) her und wurde ausschließlich vom Hauspersonal genutzt. Gleichzeitig bildet er den Vorbereich für die Nebentreppe, die als durchgehende Verbindung vom Untergeschoß ins Erdgeschoß und von diesem ins Obergeschoß und weiter ins Dachge-

schoß führt (TAFEL 120), jeweils mit vorgelagertem Flurbereich. Nur im Erdgeschoß zweigt der Nebenflur seitlich ab und führt unterhalb des Nebentreppenverlaufes durch, um den Besucher im stumpfen Winkel zu der parallel zur Treppe liegenden Toilette (R26) zu führen (TAFEL 121). Der Fliesenboden folgt diesem Verlauf bis in den Toilettenraum, ebenso die ursprünglich nur mit beigefarbener Leimfarbe gestrichenen Flurwände. Etwas unterhalb des Raumgesimses und etwa mittig der Wandflächen verliefen rotbraune Begleitstriche entlang der Wandflächen.¹⁶⁶ Die Deckenflächen sind weiß gefaßt. In den 1920-er Jahren entschloß sich Alfred Amann die Wandflächen im Flurbereich auf eine Höhe von 1,20 Meter mit einfachen weißen und eine Frieszone mit weißgrünen Kacheln zu versehen. Alle in Tannenholz ausgeführten Flurtüren waren ursprünglich holzsichtig dunkelbraun lasiert, ebenso die eichene Außentür zur Personaleingangstreppe.¹⁶⁷ In gleicher Farbgebung führt die zweimal viertelgewendelte Nebentreppe ins Obergeschoß. Ihre Tritte sind aus Eiche, Wangen und Stellbretter aus Tannenholz und die gedrechselten Staketen und der Handlauf aus Birnbaum gefertigt (TAFEL 120).¹⁶⁸ Von den drei übereinander liegenden Nebentreppen ist diese zwischen den Herrschaftsgeschossen liegende die wichtigste und deshalb künstlerisch am aufwendigsten gestaltet.

Die hinter der Nebentreppe versteckt angelegte Toilette (R26) war für das Personal bestimmt, die Herrschaft benutzte die sog. Gästetoilette im Eingangsbereich (R16). Abgetrennt vom Flur (R25) wird die Toilette durch eine Holzrahmenkonstruktion mit Glasfüllungen, oben mit Klarglas und mit Milchglas versehen, einschließlich einer Tür aus ursprünglich grünlich-beigefarbenen gefassten Tannenholz gefertigt (TAFEL 122).¹⁶⁹ Vor der Trennwand, noch im Flurbereich findet sich das zugehörige Waschbecken.

1.2.2.3. Das Obergeschoß

Der Grundriß des Obergeschosses der Villa Amann (TAFEL 123) folgt dem Schema des Erdgeschosses. Von der Hallengalerie bzw. dem anschließenden Flurbereich (R17c) sind die südlichen und die an der Ostseite gelegenen Räume zugänglich, während die rückwärtigen Zimmer wieder über den Personalflur (R34) erreicht werden können.

Gravierende Grundrißänderungen zum Erdgeschoß ergeben sich über dem Salon, wo hier zwei Räume angelegt werden konnten (R28+R29) und anstelle des der Ostseite vorgebauten Wintergartens, wo hier in der oberen Etage dessen Dachterrasse, zugänglich von R31, angeordnet ist. Dafür ist im Turmvorbau über dem Windfang Platz für einen zusätzlichen Raum. Das über der Küche gelegene große Zimmer (R33) wurde erst um 1910 durch Aufstockung des Küchentraktes angefügt.

Liegt im Erdgeschoß bei den verwendeten Gestaltungsmaterialien die Dominanz aus Gründen der Repräsentation ganz auf dem Werkstoff Holz, tritt im Obergeschoß eine wesentliche Änderung auf. Mit Ausnahme der mit der Halle baulich zusammenhängenden und deshalb mit deren Dekoration in Einklang zu bringenden Galerie, die wie im Erdgeschoß mit dem Flurbereich eine Einheit bildet (R17c) und des rund 10 Jahre später hinzugefügten Raumes (R33), verliert die Holzdekoration im Obergeschoß ihre gestalterische Dominanz zugunsten von Stuckaturen und Wandbespannungen. Damit wird in den Privaträumen eine vornehme und elegante, aber gleichzeitig auch zurückhaltende und intime Atmosphäre erzielt.

Die Galerie mit anschließendem Flurbereich (R17c) bildet zusammen mit der Treppe (R17b) und dem Hallenflur des Erdgeschosses (R17a) eine zusammenhängende Raumkonzeption. Dies ist anhand der Dekoration deutlich sichtbar (TAFEL 124). So sind auch hier die Wandbereiche mit dem aufwendigen, unterhalb der Deckenzone verlaufenden Dekorfries geschmückt und die Zierbalkendecke entspricht dem schon bei der Treppenhalle (R17b) besprochenen. Dennoch sind markante Unterschiede zum Flurbereich des Erdgeschosses vorhanden.

¹⁷⁰ Die Lambris des Hallenflurbereiches im Erdgeschoß (17a) aus Tannenholz, ist an entsprechender Stelle des Obergeschosses als Maserierung aufgemalt (TAFEL 125). Gleiches gilt für die Deckenbalken und Gesimse im hinteren Flurbereich, die hier nicht aus Tannenholz, sondern aus Stuck gefertigt und anschließend im Farbton des echten Holzes maseriert wurden.¹⁷¹ Überhaupt wurde im hinteren Flurbereich, im Unterschied zum Erdgeschoß, keine kassettierte Holzdecke angebracht, sondern die Deckenfelder verputzt und mit polychromem floralen Dekor aus Leimfarbe versehen, der dann in einer zweiten Fassung, wohl in den 1920-er Jahren, durch einfache ockerfarbene Ornamente ersetzt wurde.¹⁷² Alle Malereien in der Hallengalerie und dem angrenzenden Flur sind heute nur noch fragmentarisch erhalten, da sie um 1970 zu 80% mit weißer Dispersionsfarbe unsachgemäß überstrichen wurden (vgl. TAFEL 124 / TAFEL 125). Auch der originale Linoleumestrich wurde damals mit PVC-Belag versehen.

Sämtliche vom oberen Hallenbereich ausgehenden Türen sind aus Tannenholz gefertigt, verzichten aber als einfache Rahmen/Füllungskonstruktion auf die aufwendige, mit Flachwerkschnitzereien auf farbigem Grund versehene Repräsentativwirkung der Erdgeschoßtüren. Lediglich die im oberen Feld mit Milchglas verglaste und mit ornamentalem Schild, Drücker und Rosette aus Eisen versehene rundbogige Tür zum im Turm gelegenen Raum (R27) ist aufwendiger gestaltet. Dazu trägt auch ihr aufgemaltes Sandsteingewände bei. Von der originalen Einrichtung im oberen Hallenbereich hat sich neben einer für die Räume der Villa obligatorischen Dampfheizkörperverkleidung aus Birnbaumholz (Marmorabdeckplatte verloren, TAFEL 124), ein zweitüriger Einbauschränk aus Tannenholz erhalten, dessen holzsichtige Fassung mit den echten und gemalten Hölzern im Flur korrespondiert (TAFEL 126).

Beim Blick vom hinteren Flurbereich zurück auf die Westwand der Halle oder bereits beim Hinaufgehen auf der Hallenstiege, wird das Augenmerk unwillkürlich auf den dort an der Wand angebrachten hölzernen und mit farbigem Glas versehenen Erker gelenkt (TAFEL 124, TAFEL 127). Es handelt sich hier um ein sonst eher vom Außenbau bekanntes Element.

Der in Eichenholz ausgeführte dreiteilige Innenraumerker weist im Brüstungsbereich in Rahmen/Füllungskonstruktion eingetiefte Verzierungen auf, während im oberen Teil zwischen gedrechselten Pfeilern in den Füllungen eine Bleiverglasung mit einem Rahmenfries aus Butzenscheiben angebracht ist (TAFEL 128). Die ausgeführte Gestaltung kennzeichnet ihn als im "altdeutschen Stil" gehalten.¹⁷³ Überrascht stellt man dann fest, daß sich hinter dem Erker das Gästebad (R27) befindet. Der kleine querrechteckige Raum ist aufwendig gestaltet. Die Deckenzone besteht aus einem vierteiligen Kreuzrippengewölbe, anstelle des Schlußsteines wurde der Beleuchtungskörper montiert. Dieser bildet auch den Mittelpunkt eines Rhombus, dessen Seiten konkav zurückschwingen und in kreuzblumenartigen Abschlüssen auslaufen. Die so gebildeten Felderungen sind mit floralen Stuckapplikationen dekoriert, während von den Begrenzungsrippen des Rhombus Sonnenstrahlen aus Stuck zur Raumbegrenzung streben. Das Stuckgewölbe ruht auf Blattkonsolen (TAFEL 129). Was jahrzehntelang unter verschiedenen Anstrichen (Leimfarbe, Ölfarbe, zuletzt weiße Dispersionsfarbe) verborgen war, entpuppte sich bei der zufälligen Aufdeckung als polychromes Meisterstück. Eindeutig nachgewiesen werden konnten beigefarbene Kreuzrippen, grüne Voluten der Konsolen und eine ockerfarbene Gewölberückfläche, verziert mit schwarzen Begleitstrichen und blauen Strahlen. Die floralen Stuckapplikationen wiesen blattvergoldete Höhungen und Knospen auf rotem Grund auf (TAFEL 130).¹⁷⁴ Außerdem kamen unter der weißen Dispersionsfarbe an den Wandflächen unterhalb des Kreuzrippengewölbes große Wandgemälde zum Vorschein, ausgeführt in Öl oder in einer stark emulgierten Leimfarbe. Leider konnte davon nur das Figurenbild an der Ostwand zur Halle in fast vollständiger Schönheit freigelegt werden. Es zeigt wieder ein Motiv aus der Märchensammlung der Gebrüder Grimm. Dargestellt sind die sieben Zwerge aus „Schneewittchen“ beim fröhlichen Mahl, und zwar in der von Alfred Amann so geschätzten humorvollen Art (TAFEL 131).¹⁷⁵ Dagegen zeigt das viel schlechter

erhaltene Gemälde an der Nordwand einen geflügelten Amor oder Bachus mit einer Leier und einem Trinkgefäß sowie seitliche ebenfalls von Zwergen gehaltene Spruchbänder, die den schon vom Panoramafenster der Halle bekannten Spruch beinhalten: "Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang. Der bleibt ein Narr sein Leben lang." (TAFEL 132)¹⁷⁶ Es umrahmt die obere Hälfte des Rundfensters, das seit den 1920-er Jahren mit einem stilisierten Sonnenaufgang in Buntverglasung geschmückt ist (TAFEL 133).¹⁷⁷

Die Westwand besitzt keine Malerei, sondern wird auf ganzer Höhe von dem dreiteiligen ursprünglich transparent braun gefassten Fensterelement mit Rundbogenabschluß eingenommen, dessen Brüstung als Abdeckplatte der darunter liegenden Heizkörperverkleidung dient. In die Fensterumkleidung ist auch der Rolladenkasten integriert (TAFEL 134), alle Bestandteile sind aus Tannenholz gefertigt.¹⁷⁸ Die bleiverglaste Fensterfläche wird zum Rahmen hin von farbigen Gläsern in Jugendstilformen eingefasst, die Weinranken darstellen. Die Darstellungsweise erinnert an die rahmenden Blumen auf den Bleiverglasungen des Fensters der Gästetoilette (R16) im Erdgeschoß (vgl. TAFEL 78). Entsprechend der Gästetoilette ist auch der Fußbodenbelag aus sechseckigem Terrakotta gefliest, hier in weiß gehalten.¹⁷⁹ Nicht gefliest ist der 0,25 Meter tiefer liegende Boden im Erker, der zu einem unbekanntem Zeitpunkt nachträglich eingebaut worden sein muß, da Ausführung und Lage nicht mit der restlichen Innenraumgestaltung übereinstimmen. Auch erscheint es unlogisch, einen zur Halle des Hauses sich öffnenden Erker vor einer Badewanne anzubringen. Wandkacheln waren bis 1,20 Meter Höhe angebracht, doch stammen die vorhandenen samt der Badezimmereinrichtung erst aus den 1950-er Jahren. In dieser Zeit wurde vermutlich auch der rundbogige Durchgang in der Südwand vermauert, der auf einen kleinen Balkon über dem Vorbau des Eingangs führte (TAFEL 31 / TAFEL 60).¹⁸⁰ Auch über dem Bogen konnten Fragmente von Wandmalereien mit einer von Blumen umrandeten Uhr festgestellt werden (TAFEL 135).

Bleibt die Frage, warum Alfred Amann das Gästebad (R27) und im Erdgeschoß die Gästetoilette (R16) so aufwendig dekorieren ließ? Fernerhin enthielt das Villengebäude noch den privaten Baderaum (R32) und je eine weitere Toilette in den vier Geschossen. War es die mit seiner philanthropischen Lebenseinstellung zusammenhängende Auffassung von der Wichtigkeit der Hygiene, deren praktische Anwendung in dieser Zeit, in der auch Mietshäuser gehobenen Zuschnitts erst langsam mit separaten sanitären Anlagen ausgestattet wurden, durch die Forschungen der Wissenschaft und Medizin neu bewertet wurde? Bekanntlich stiftete er bereits 1902 den Bürgern seiner Heimatstadt ein öffentliches Schwimmbad, während die umliegenden Gemeinden diese Einrichtung, wenn überhaupt, erst nach dem II. Weltkrieg schufen.¹⁸¹

Das durch die Südwand der Hallengalerie (R17c) zugängliche Zimmer (R28, TAFEL 136) war wie sein östlich anschließendes Pendant (R29) als Gästezimmer konzipiert, weil das kinderlose Ehepaar Amann beim Bau der Villa bereits die Hoffnung auf eigenen Nachwuchs aufgegeben hatte. Nach der Adoption der Tochter 1910 wurde der Raum zum Zimmer der Gouvernante Eugenie Seeger (1. Dezember 1871-5. Oktober 1959) bestimmt. Diese war zusammen mit 5 Geschwistern nach dem Tod ihrer Eltern aus Schwäbisch-Hall nach Bönningheim zu den Großeltern gekommen, wo ihre ältere Schwester Johanna (4. April 1869-26. Mai 1948) den aus Krefeld gebürtigen Färbereidirektor der Fabrik Amann & Söhne Johannes Meechels (14. März 1866-5. Mai 1932) 1893 heiratete. Er hatte einst Alfred Amann in Krefeld zum Färbereimeister ausgebildet und war dann von ihm 1893 nach Bönningheim geholt worden (vgl. TAFEL 4).¹⁸² Eugenie Seeger, ein Jahrgang mit der Hausherrin Julie Amann, wurde nach deren Hochzeit als Hausdame angestellt und zog 1900 mit in die neu gebaute Villa ein, allerdings zunächst in einen Personalraum im Dachgeschoß, bis sie von 1910-1943 als Erzieherin der Tochter in diesem Raum lebte. Sie galt als die "gute Seele des Hauses". Zu ihrem Einzug war ein, zwischenzeitlich wieder entfernter, nicht deckenhoher Raumteiler eingezogen

worden, und der hintere Raumbereich wurde dann durch ein zusätzlich in die Westwand eingebrochenes Fenster belichtet (TAFEL 137, vgl. TAFEL 31 ohne dieses Fenster). Der originale Linoliumestrich wurde hier wie auch in den folgenden Räumen des Obergeschosses mit PVC-Belag versehen. Dagegen ist die Stuckdecke erhalten, sie besteht zum einen aus einer umlaufenden Hohlkehle mit Blumenfries, zum anderen aus dem an seinen Außenseiten mit sich teilweise überschneidenden Profilstäben geschmückten Plafond, dessen Mittelteil durch ein zentrales floral dekoriertes Ornament geschmückt ist (TAFEL 138). Die heutige monochrome weiße Dispersionsfarbfassung der Decke war ursprünglich in Leimfarbentechnik polychrom, d.h. Deckenrückfläche in beige und grünlich abgesetzte Stuckprofilstäbe.¹⁸³ Türen (aus Tannenholz) und Fensterelemente (aus Eiche mit Rolladenkästen in Tannenholz), heute ebenfalls weiß überlackiert, zeigten in der Erstfassung einen ölgebundenen hellen, graugrünen Anstrich (TAFEL 139).¹⁸⁴

Abgesehen von der Holzsockelleiste waren sämtliche Wände mit Dekortapeten bis zur Hohlkehle bespannt. Zwar hat sich diejenige der Bauzeit nicht erhalten, wohl aber die darunter befindliche Makulatur in situ. Es handelt sich hierbei um Exemplare der "Neuen Züricher Zeitung" datiert vom Februar 1900 (TAFEL 328). So ergab sich ein wesentlicher Hinweis bei der Bestimmung des unbekanntes Architekten.¹⁸⁵ Die Gestaltung des Plafond im Ersten Gästezimmer weist große Ähnlichkeit mit demjenigen im Direktorenzimmer des Verwaltungsgebäudes der Firma Amann & Söhne auf, das zwei Jahre später im Auftrag der Gebrüder Amann in Bönningheim errichtet wurde (TAFEL 140). Insgesamt zeichnete den Raum eine gediegene Gestaltung in Farbgebung und Stuckdekoration im Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts aus, wobei die Stuckornamentik durchaus frei behandelt wurde, während die farbliche Gestaltung eine, wohl zufällige Übereinstimmung mit dem Schlafgemach im sog. Zweiten Gästeappartement im Sockelgeschoß des Schlosses Solitude bei Stuttgart aufwies.¹⁸⁶

Das auch über das Erste Gästezimmer (R28) erreichbare Zweite Gästezimmer (R29) diente ab 1910 als Kinder- bzw. Jugendzimmer der Adoptivtochter Ilse Amann und zwar bis zu deren Verheiratung 1930. Es entspricht dem Schema des vorhergehenden Raumes und unterscheidet sich von diesem nur in gestalterischen Details. So wurden sämtliche Holzausstattungen, wie Sockelleisten, Lambris, Fenster- und Türelemente, die heute ausschließlich mit weißer Dispersionsfarbe überstrichen sind, ursprünglich in einem hellen beige-rötlichem Ton gefaßt (TAFEL 141).¹⁸⁷ An der Ostwand zum Balkon des Schlafzimmers (R30) hat sich ein doppelflügeliger Wandschrank erhalten, der wie sämtliche Wandflächen mit einer modernen Tapete übertapeziert ist. Auch hier ist von der Originalbespannung nur die unterliegende Makulatur erhalten. Prächtiger als im Ersten Gästezimmer (R28) sind hier die Stuckarbeiten am Plafond und der umlaufenden Hohlkehle ausgeführt, obwohl sie sich von der schematischen Anordnung dem vorhergehenden Raum angleichen. So ist die Hohlkehle mit einem ununterbrochenen floralen Stuckfries versehen, die Eckkartuschen des Plafond zeigen lebhaft geschwungene Bandelwerkformen und die Mittelrosette ist von Rocailledekor umgeben (TAFEL 142).¹⁸⁸ Insgesamt ist die Gestaltung historisch genauer als im Ersten Gästezimmer und erinnert an Vorbilder aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, wie sie z.B. im 1766 fertiggestellten Privatappartement des Kavalierbaues von Schloß Solitude bei Stuttgart anzutreffen sind.

Den Endpunkt der kleinen südseitigen Enfilade bildet das Schlafzimmer (R30), von dem aus auch über eine doppelte zweiflügelige Kastentür aus Tannenholz in Rahmen/Füllungskonstruktion, deren obere Füllung verglast ist, der südseitige Balkon betreten werden kann (TAFEL 143). Aus Tannenholz sind auch die restlichen Türen gearbeitet, während die Außenfenster, mit Ausnahme der zugehörigen Rolladenkästen, in Eiche gefertigt wurden.¹⁸⁹ Die heute hellbeigefarben gefassten hölzernen Ausstattungselemente waren ursprünglich in einem hellen graugrünlichem Ton gestrichen, wobei über die zugehörige origi-

nale Wandbespannung wiederum keine Angabe gemacht werden kann.¹⁹⁰ Das Kopfende des Bettes wird an der Nordwand von zwei symmetrischen Türen flankiert, wovon die rechte ins angrenzende Ankleidezimmer (R31) führt, während sich hinter der linken ein Wandschrank mit Holzfüterung verbirgt (TAFEL 144). Die Stuckdekoration der Hohlkehle folgt den in den Gästezimmern angebrachten floralen Dekoren, während die Stuckierung des Plafond, abgesehen von den rahmenden Profilstäben wie im Ersten Gästezimmer (R28), als Neuschöpfungsmotiv des beginnenden 20. Jahrhunderts zu erkennen ist. Es handelt sich um eine große Blumenblüte aus Stuck, deren acht Blütenblätter in vier größere Kelchblätter einbeschrieben sind (TAFEL 145). Die Blütenblätter sind abwechselnd mit Glockenblumengehängen in den schmalen Feldern und Rosengebinden in den breiten Feldern dekoriert, das zentrale Kreisornament bildet eine aufblühende Dahlie. Die heute insgesamt weiß gestrichene Stuckdecke besaß in der Erstfassung eine helle Deckenrückfläche, zu der die Profilstäbe sowie die Voute grau und die Ornament der Hohlkehle ockergelblich abgefasst waren. In einer wohl in den 1920-er Jahren aufgetragenen Zweitfassung wurde die gesamte Decke hellbeige überfasst und die Schlaufen der Blumengehänge und Gebinde auf braunem Poliment blattvergoldet.¹⁹¹

Das angrenzende Ankleidezimmer (R31) gewährt über eine Tür in der Ostwand Zugang auf die Terrasse über dem Wintergartenvorbau der östlichen Erdgeschoßseite (TAFEL 146, vgl. TAFEL 29). Da deren hausseitige Hälfte durch den darüberliegenden Balkon des Dachgeschosses windgeschützt überdacht wird, wurde sie oft bei schönem Wetter von der Herrschaft als Frühstücksmöglichkeit genutzt. Deswegen wurde der in der Nordostecke des Ankleidezimmers endende, vom Speisezimmer des Erdgeschosses (R20) herauf führende Speiseaufzug, wohl in diesem Bereich des Hauses eingebaut.¹⁹² Das Ankleidezimmer unterscheidet sich von den vorangehenden drei Räumen des Obergeschosses dahingehend, daß hier keine Tapeten aufgebracht waren, sondern die glatt verputzten und heute rosafarben gestrichenen Wände ehemals mit einem grünen Leimfarbenanstrich versehen waren (TAFEL 147).¹⁹³ Trotzdem wurde auch hier eine Stuckdekoration an Plafond und Hohlkehle mit Adaptationen im „Style Louis XV“ angebracht, dessen ursprüngliche Farbgebung nach 1945 gründlich abgewaschen wurde (TAFEL 148).¹⁹⁴ Sämtliche aus Holz gefertigten Bestandteile des Raumes entsprechen in den Ausführungen den vorhergehenden Zimmern und waren passend zur Wandfarbe in hellem graugrün gefaßt, heute weiß überstrichen.¹⁹⁵ Beachtung verdient der neben der Zugangstür zum Schlafzimmer (R30) die restliche Südwand einnehmende dreiteilige Einbauschränk (TAFEL 149). Dessen Mittelbereich ist als doppelflügeliger Schränk ausgebildet, die einflügelige Schränkstür rechts hingegen bildet das spiegelsymmetrische Pendant zur Zugangstür ins Schlafzimmer (R30) links. Damit ist die gesamte Südwand des Raumes mit Türelementen versehen.

Gegenüber führt eine kleine Tür mittig der Nordwand in den ehemaligen privaten Baderaum (R32), der auch über den oberen Nebenflur (R34) betreten werden kann (TAFEL 150). Auffallend ist die Diskrepanz in der Gestaltung zum Gästebad (R27). Das Privatbad ist völlig schmucklos gehalten, rein dem Nutzungszweck angepaßt. Die Wandkacheln wurden zusammen mit den gleichartigen des Nebenflures (R25) und der Toilette (R26) des Erdgeschosses in den 1920-er Jahren angebracht und später mit Abziehbildern beklebt. Ansonsten waren die Wand- und Deckenflächen sowie die Holzausstattungen des kleinen Raumes mit grünlich grauer Fassung überzogen.¹⁹⁶ Stuckdekore oder gar Wandgemälde wurden nicht angebracht, lediglich der Bodenbelag aus sechseckigen Terracottafliesen, hier in roter Ausführung, entspricht der üppigen Gestaltung im Gästebad (TAFEL 151).

Vermutlich 1910 wurde in die geschlossene Nordwand des Baderaumes eine Tür zum damals angefügten Neuen Gästezimmer (R33) eingebrochen. Dieser, auch über den Nebenflur (R34) erreichbare Raum, wurde auf den bis dato eingeschossigen Küchentrakt aufgesetzt. Er war nötig geworden, weil die bisherigen Gästeräume (R28+R29) für diese Nutzung wegfielen.

Obwohl als ausführender Planer nicht mehr der Erbauer des Hauses, Jacques Gros, beauftragt wurde, sondern der zwischenzeitlich von Alfred Amann ausschließlich zu seinen Bauvorhaben herangezogene jüngere und einheimische Architekt Adolf Braunwald aus Heilbronn,¹⁹⁷ ist es ausgerechnet dieser Raum, der den im Außenbau zur Schau gestellten Baustil des Schweizer Chalets, im Inneren des Gebäudes am konsequentesten vertritt. Die freie historisierende Gestaltung mit ihren Adaptationen aus verschiedensten Stilepochen ist zugunsten einer historisch getreuen Nachbildung überwunden worden. So präsentiert sich das Neue Gästezimmer als gesamtheitlich holzvertäfelte Bürgerstube, wie sie als Raum in vielen alpenländischen "besseren" Häusern des 16. bis 19. Jahrhunderts anzutreffen ist (TAFEL 152, TAFEL 153). Alle Wände des Raumes sind als Rahmen/Brettkonstruktion in Tannenholz verkleidet, aus dieser Holzart besteht auch die als Rahmen/Füllungskonstruktion ausgeführte Kassettendecke. Als Raumschmuck wurden auf das Holz dezente polychrome Bemalungen aufgetragen, dieses selbst holzsichtig belassen und durch eine dünne Schellackmattierung seidenmatt gefaßt.¹⁹⁸ Die Malereien zeigen in frischen Farben stilisierte Blüten an den Querträgern der Kassettendecke, abstrahierende vertikale Profilstäbe als Wandflächenteilung und naturalistische Sommerblumenmotive als durchgehendes Fries in der Deckenkehle (TAFEL 154). An der Süd- und Westseite ist diese florale Malerei durch einen für den Bauherren typischen aufgemalten Sinnspruch unterbrochen: "Mein Wunsch auf dieser Welt schließt nur drei Dinge ein: Gesund, mein eigner Herr und niemand schuldig sein."

Die flächenmässig größte Malerei befindet sich auf dem Türblatt der Zugangstür vom Nebenflur (R34), ein Blumenarrangement (TAFEL 155), deren Glasfüllung im oberen Teil mit einer rautenförmigen Verzierung versehen ist. Interessanterweise wiederholt sich die Gestaltung der Tür einschließlich der Malerei an den Türen der beiden in die Raumschale an der Nordost- bzw. Nordwestecke integrierten Einbauvitriolen (TAFEL 155, TAFEL 156). Dagegen ist der Zugang zum privaten Badezimmer (R32) als versteckte Wandtür angelegt.¹⁹⁹ Der originale Dielenboden wurde später mit Linoleum belegt. Von der Ausstattung des Raumes hat sich nur der Heizkörper der alten Dampfzentralheizung erhalten, der merkwürdigerweise nicht mehr, wie in den ein Jahrzehnt früher entstandenen Räumen üblich, verkleidet wurde.²⁰⁰

Der obere Nebenflur mit Personaltreppenhaus ins Dachgeschoß (R34) ist schmaler als sein im Erdgeschoß liegendes Pendant (R25) und besitzt auch keinen integrierten Ausgang zur oberen Toilette (R35), so daß diese nur vom Hauptflur (R17c) betreten werden kann. Die Wände des vom Erdgeschoß heraufführenden Treppenhauses und des oberen Flurbereiches sind mit einer brüstungshohen dünnen Holzplattenverkleidung versehen, die Flächen darüber hingegen verputzt und mit weißer Farbe gestrichen (TAFEL 157).²⁰¹ Das aus gedrechselten Staketen bestehende Holzgeländer der Nebentreppe setzt sich über den Flurbereich als balustradenartige Abgrenzung fort. Der Linoleumestrichboden ist original erhalten. Die schlichte Gestaltung dieses Raumteils erinnert an zeitgenössische Mietshäuser einfachen Zuschnitts. Ebenfalls einfach ist die Gestaltung des oberen Toilettenraumes (R35) gehalten. Aus der Bauzeit ist der Fliesenbelag mit Randfries überkommen (TAFEL 158), welcher der Ausführung im Nebenflur des Erdgeschosses mit dort integrierter Toilette (R25) entspricht. Erwähnenswert ist auch das rechts neben dem Fenster erhaltene Fallrohr mit Holzverkleidung, dessen Deckel abnehmbar ist. Es ist ein Teil der ursprünglichen Toilette, wobei die Exkremente in eine mit Kalk gefüllte Fäkaliengrube fielen. Der Einbau von Spülaborten in die Villa Amann erfolgte erst 1941, zusammen mit dem Einbau derselben in das 1930 errichtete Haus des Schwiegersohnes.

1.2.2.4. Das Dachgeschoß

Der Grundriß des Dachgeschosses der Villa Amann (TAFEL 159) folgt nicht dem vom Erd- und Obergeschoß bekannten Schema. Dies ist durch die Nutzung zu begründen. Sämtliche hier gelegenen Zimmer waren nämlich, ähnlich den Wirtschaftsräumen im Sockelgeschoß, nicht für die Herrschaft bestimmt, sondern dienten als Wohnstätte des festangestellten Hauspersonals, als Abstellräume oder, wie das Nähzimmer (R44) hauswirtschaftlichen Zwecken. Überhaupt keine nachweisbare Funktion besaß das nicht heizbare Turmzimmer (R40), welches das 2. Obergeschoß des westlichen Turmvorbaues bildet.²⁰² Sämtliche Räume im ausschließlich durch die Nebentreppe (R37) erreichbaren Dachgeschoß, reihen sich an einen in Ost-West-Richtung verlaufenden zentralen Flur (R38), der am fünfstufigen eichenen Treppenaufgang zum Turmzimmer mündet.

Die nur im Antrittsbereich viertelgewendete gestemmte Eichentreppe führt gerade auf eine ursprünglich nur mit einem Türfutter versehene Öffnung zum Zentralflur (R38) zu. Das Treppengeländer aus gedrechselten Staketen setzt sich als Balustrade um den Treppenschacht rechtwinklig fort, wobei diese mit einem Dielenboden belegte Galerie nur durch eine weitere Öffnung (ohne Tür) vom Zentralflur aus betreten werden kann und unvermittelt bei einem Waschbecken endet (TAFEL 160). Der unter der östlichen Dachschräge des Nordgiebels (vgl. TAFEL 49) gelegene verputzte Treppenvorraum gewährt aber ausschließlich Zugang zur nordöstlichen Dachkammer (R39). Diese, ursprünglich wohl wie ihr südöstliches Pendant (R46) als Personalwohnraum gedachte und deshalb verputzte Dachschräge des Ostgiebels, wurde nach der Erhöhung des Küchentraktes um 1910 mit dessen nicht ausgebauter Bühne durch einen offenen Durchgang zu einem großen Abstellraum verbunden (TAFEL 161).²⁰³ Wie in allen anderen Räumen des Dachgeschosses wurde ein Tannenbretterboden sägerau angebracht, der allerdings nur hier sichtbar als Holzboden belassen wurde, da das Zimmer nie mehr zum Wohnen diente.²⁰⁴

Der zentrale Flurbereich (R38) erhält, da allseitig Räume angrenzen, seine Belichtung im Westteil durch zwei sich unmittelbar vor dem Turmzimmer (R40) gegenüberliegende Dreieckfenster (TAFEL 162), am Außenbau als dachhäuschenartiger Übergang zum Turm zu erkennen (TAFEL 31). Dagegen konnte der östliche Flurbereich nur über einen in die Decke integrierten Schacht belichtet werden, abgedeckt durch einen abnehmbaren Strukturglasflügel. Darüber befindet sich ein liegendes Fenster zur Belichtung des Dachstuhles (TAFEL 163).²⁰⁵ Die verputzten Wände und Decken im Flurbereich sowie die von ihm ausgehenden 7 Türen sind heute weiß gestrichen, im Westteil sogar tapeziert. Sondagen am Holzwerk (Türgewände, Sockelleisten) ergaben, daß durchgehend alle Ausstattungselemente ursprünglich in einem kräftigen grünem Farbton gestrichen waren. Dies gilt auch für die Nebenräume einschließlich ihrer Fensterelemente.²⁰⁶ Insgesamt sind jedoch alle Räumlichkeiten, mit Ausnahme des Turmzimmers (R40), nicht dekorativ ausgestaltet worden.

Das erhöht liegende und nur vom Flurbereich (R38) erreichbare Turmzimmer (R40) wird vom Werkstoff Holz dominiert und gleicht sich somit der äußeren Geschoßgestaltung an (TAFEL 164, vgl. TAFEL 31). Die Wände sind mannshoch mit Riemenbrettern aus Tannenholz in Nut- und Federtechnik verkleidet, darüber befindet sich eine Flechtwerkbespannung. Beides umrahmt die markanten dreiteiligen Fensterelemente der Außenseiten, denen auf der Eingangsseite die im oberen Füllungsbereich verglaste Tannenholztür entspricht (TAFEL 165). Insgesamt lassen sich bei der Holzbearbeitung des Raumes zwei Farbtöne feststellen. So wurde das Tannenholz entweder naturbelassen und lasiert oder dunkelbraun gebeizt. Dies gilt auch für die im Schema der Wandverkleidung ausgeführte Holzbalkendecke mit dunkelbraunen Balken und Zwischenfeldern aus lasierten Nut- und Federbrettern. Eine Besonderheit stellt der Riemenboden des Turmzimmers aus Pitchpineholz dar.²⁰⁷ Insgesamt kann dieser Raum als besterhaltenster der Villa aus der Bauzeit und somit der Bau-

phase Jacques Gros bezeichnet werden, was zweifellos mit seiner "Unnutzbarkeit" zusammenhängt.²⁰⁸

Nördlich des zentralen Flurbereichs (R38) befindet sich neben dem Treppenhaus (R37) der Toilettenraum (R41), der im Unterschied zu seinen in den Geschossen darunter exakt an gleicher Stelle liegenden Pendants nur einen einfachen Dielenboden aufweist. Obwohl hier ausschließlich dem Hauspersonal vorbehalten, ist der Befensterung ein gewisser künstlerischer Reiz nicht abzusprechen (TAFEL 166). Sie besteht aus einem mehrfach gesprossenen Flügel mit Dreh- und Kippement und Verglasung aus verschiedenartig strukturierten Scheiben.²⁰⁹ Der anschließende Raum (R42) besitzt sowohl eine horizontale Decke als auch eine westlich angrenzende Dachschräge und diente wohl als Zimmer für männliches Hauspersonal. Nach 1945 wurde der Raum durch eine Holzdielentrennwand zweigeteilt und der Bereich mit horizontaler Decke zu einem Küchenraum umgestaltet (TAFEL 167). Dabei blieben wie in allen Räumen des Dachgeschosses, die originale Befensterung samt Brüstungsverkleidung und Rolladenkasten sowie die Zugangstür erhalten.²¹⁰

Auf der Südseite betritt man vom Zentralflur (R38) die an das Turmzimmer (R40) angrenzende Dachkammer (R43), die sich unter der linken Dachschräge des Südgiebels befindet (TAFEL 168). Das Türblatt weist auf der Innenseite noch die originale polychrome Farbgebung auf, desgleichen sind die Holzbohlen der Süd- und Westwand noch heute unverblendet sichtbar (TAFEL 169); ein Hinweis auf einen sehr geringen Nutzungs- und Renovierungsumfang nach 1945. Allerdings wurde die Kammer in dieser Zeit mit einem aus Formsteinen gemauerten Kamin und einem Heizkörper ausgestattet. Ursprünglich war sie nicht beheizbar, diente aber dennoch als Raum für ein Zimmermädchen. Die Dachkammer kann als exemplarisch für die Lebensbedingungen von niederem Hauspersonal in großbürgerlichen Villenbauten der Kaiserzeit bezeichnet werden und belegt auch die sozialen Gegensätze innerhalb eines Gebäudes in dieser Epoche.²¹¹ Auch der Belichtung wurde bei Dienstbotenräumen im Allgemeinen wenig Bedeutung zuerkannt, hier allerdings ist neben dem kleinen, herausnehmbaren Viereckfenster, durch das liegende Dachflächenfenster, eine verbesserte Situation geschaffen worden (vgl. TAFEL 31). Dagegen ließe sich beim angrenzenden horizontal mit einer Decke abgeschlossenen großen Zimmer (R44), das mittig unter dem Dachfirst des Südgiebels angeordnet ist, eine normale Wohnnutzung vorstellen. Aber dieser Raum ist, zumindest was die letzte Phase unter dem Bauherren Alfred Amann betrifft, als Nähzimmer überliefert.²¹²

Von der ursprünglichen Ausstattung des Raumes ist lediglich das kombinierte Fenster/Türelement mit Austritt zum südseitigen Dachgeschoßbalkon und der nach 1945 mit PVC belegte Dielenboden erhalten (TAFEL 170). Während die Wände des Raumes zuletzt um 1970 vom Boden bis zum Deckenansatz durchgehend übertapeziert wurden, waren sie ursprünglich zwischen Sockelleiste und abgeschrägter Hohlkehle nur mit Leimfarbe gestrichen und wurden erstmalig 1927 in diesem Bereich tapeziert, wie die Auffindung einer als Makulatur aufgeklebten Zeitung desselben Jahres belegt.²¹³

Flankiert wird das Nähzimmer auf der Ostseite ebenfalls von einer abgeschrägten Dachkammer (R45) die ihrem westlichen Gegenstück (R43) entspricht, aber an der Decke eine Schräge mit Kehlsparrn aufweist, da hier die Dachfläche des ostseitigen Villengiebels auf die des Südgiebels trifft (vgl. TAFEL 30). Das Pendant hierzu findet sich im Kehlsparrn des Dachgeschoßtreppenhauses (R37), beides Mal sind die Dachflächen verputzt und gestrichen (TAFEL 160). Der Raum (R45) gewährt durch eine in der Ostwand liegende Tür Zutritt zur südöstlichen Dachkammer (R46), die wiederum ihr Gegenstück in der nordöstlichen Kammer (R39) besitzt. So wiederholt sich auch unter der östlichen Giebelfront, das bereits vom Südgiebel bekannte Schema: Zwei Dachschrägen liegen beidseitig eines mit einer horizontalen Decke abgeschlossenen Raumes. An der Ostseite ist dieser das sog. Hausdamen-

zimmer (R47). Von der Raumdisposition betrachtet sind die Dachkammern der Ostseite breiter und höher angelegt, die südöstliche Dachkammer (R46) wird über eine Schleppegaupe belichtet. Eine weitere Belichtung bildet das kleine Rundfenster, das jedoch auch hier wie in R43 nicht geöffnet, sondern nur zum herausgenommen werden kann (vgl. TAFEL 171, hier Aufnahme von R39).

Die südöstliche Dachkammer (R46) war wohl ebenso ein vom Hauspersonal bewohnter Raum, während in der daneben liegenden Dachschräge (R45) wegen der Durchgangslage und dem die Nutzung einschränkenden Kehlsparren, wohl eher Abstellfunktionen zukamen. Dem mittig zur Ostseite gelegenen Hausdamenzimmer (R47) ist ebenfalls ein Balkon vorgehängt. Es unterscheidet sich von der Gestaltung des Nähzimmers (R44) nur in unwesentlichen Details, so ist z.B. die Hohlkehle am Übergang zur Decke weniger herausgehoben und eine Tür zur benachbarten südöstlichen Dachkammer (R46) vorhanden. Wie das Nähzimmer war auch das Hausdamenzimmer beheizbar.²¹⁴ Die überlieferte Bezeichnung des Raumes deutet auf die ehemalige Bewohnerin, die bereits genannte Hausdame Eugenie Seeger hin, die das Zimmer bis 1910 bewohnte, dann als Erzieherin der Adoptivtochter in das Erste Gästezimmer im Obergeschoß (R28) umquartiert wurde und vielleicht in den Jugendjahren des Kindes wieder ins Dachgeschoß zurück gezogen ist.²¹⁵

I.3. Die Nebengebäude und die Parkanlage der Villa Amann

I.3.1. Der Architekt Adolf Braunwald

Fünf Jahre nach der Fertigstellung des Villengebäudes ließ Alfred Amann das verhältnismäßig kleine Grundstück erstmals 1905 durch Zukauf eines nördlich angrenzenden Geländes erweitern, um darauf ein sog. Automobilhaus mit Fahrerzimmer errichten zu lassen. Im Jahr darauf (1906) wurde nordwestlich der Villa eine Kegelbahn in aufwendiger Gestaltung erbaut und bereits 1907 wurde durch den Zukauf westlich angrenzender Ackerflächen das Villengrundstück um mehr als das doppelte zur heutigen Parkanlage erweitert und im neuen Teil ein Gewächshaus und ein Gartenpavillon errichtet. Schon 1908 erweiterte man dann das Automobilhaus durch einen Anbau, der eine komplette Wohnung für einen Chauffeur und eine Waschküche enthielt. So war ein anschauliches Gebäudeensemble entstanden, dem 1930-1931 noch eine separate Villa für die Familie der Tochter im Nordosten angefügt wurde. Entwerfender Architekt all dieser Gebäude war der Heilbronner Adolf Braunwald, den Alfred Amann nicht nur bei Privataufträgen, sondern auch für die Geschäftsbauten der Firma und für die Erbauung der für die Stadt Bönningheim gestifteten Gebäude ausschließlich heranzog. Im Gegensatz zum Villengebäude sind sämtliche Baugenehmigungsakten zu den Nebengebäuden erhalten geblieben.²¹⁶ Dafür ist die Vita Braunwalds noch völlig undokumentiert und lediglich zwei Werke wurden einst in zeitgenössischen Architekturzeitschriften in kurz vorgestellt.²¹⁷

Adolf Braunwald wurde am 11. September 1875 in Stuttgart als Sohn des damals renommierten Architekten Johann Wendelin Braunwald (29.November 1838-30.Dezember 1889) geboren. Dieser hatte an der Polytechnischen Schule (seit 1876 Polytechnische Hochschule) in Stuttgart Architektur bei Prof. Christian Friedrich v. Leins (22.November 1814-25.August 1892) studiert. Leins gilt als Wegbereiter der Architektur des Historismus in Württemberg.²¹⁸ Sein Frühwerk, die 1844-1853 für den württembergischen Kronprinzen Karl erbaute Villa Berg bei Stuttgart, wurde als erstes im Stil der Neorenaissance gehaltenes Bauwerk des Landes nicht nur als revolutionäre Abkehr vom bisher maßgeblichen Klassizismus empfunden; es war auch der letzte vom königlichen Hof initiierte Bauauftrag und gleichzeitig der erste Bau des Herrscherhauses, der im bürgerlich-städtischen Bauwesen aufgegriffen wurde und vorbildlich für die folgenden großbürgerlichen Villenbauten werden sollte (TAFEL 172). Auch Johann Wendelin Braunwald folgte in seinen zahlreichen, ausschließlich in privatem Auftrag errichteten Gebäuden, dem von Leins propagierten Formenkanon der italienischen Hoch- und Spätrenaissance, z. B. bei der 1872-1875 erbauten Villa des Stuttgarter Schokoladefabrikanten Eduard Otto Moser, genannt "Bonboles-Moser" (TAFEL 173).²¹⁹ Am Rande eines Weinberges mit Lustgarten schuf J. W. Braunwald 1874 auf Wunsch des Kaufmannes Karl Friedrich Löw (1816-1883) durch Erhöhung eines einfachen Gartenhauses und durch zwei turmartige Anbauten ein Landhaus im Schweizerhausstil, das nicht nur in seinem Werk, sondern damals auch in der Architektur Stuttgarts außergewöhnlich auffiel (TAFEL 174).²²⁰ Auch im Werk seines Sohnes Adolf Braunwald sollte später die Anwendung dieser Stilform auf einen singulären Auftraggeber, eben Alfred Amann, beschränkt bleiben.

Adolf Braunwald, der beim frühen Tod seines vielbeschäftigten Vaters erst 14 Jahre alt war, entschied sich ebenfalls für den Beruf des Architekten, konnte aber verständlicherweise das dann aufgelöste Büro des Vaters nicht übernehmen. Wie sein Vater studierte er an der seit 1890 Technische Hochschule genannten Ausbildungsstätte in Stuttgart Architektur, hatte aber seine Ausbildung vor der 1901 erfolgten Berufung Theodor Fischers (1862-1938), des Begründers der sog. "Stuttgarter Schule" abgeschlossen. Trotzdem orientierte er sich an des-

sen neuartigen Forderungen nach einem organischen und zeitgemäßen Bauen, in Abkehr von dem monumental und mit Ornamenten überladenen Historismus der Gründerzeit. Julius Baum würdigt diese Architekturauffassung 1979: "Fischer gab der schwäbischen Baukunst ihre Natürlichkeit zurück. Der Schwulst der Dekoration fiel ab. Es herrschten wieder reine Verhältnisse, nicht wie im Klassizismus aus einem abstrakten Schönheitskanon, sondern aus den gegebenen Notwendigkeiten der Lage und des baulichen Zweckes entwickelt. Raumgestaltung durch das Inbeziehungsetzen des Baues zur Umgebung wurde wieder Selbstzweck."²²¹ Adolf Braunwalds Hauptwerk, der 1913-1914 ausgeführte Neubau der Höheren Lehranstalten (Gymnasium und Oberrealschule) in Ravensburg orientiert sich in Baumaterialien, Aufrissen, Grundrissen und Fassadengestaltung eng an der 1905-1906 nach Theodor Fischers Entwurf erbauten Heusteigschule in Stuttgart, dem bedeutendsten Schulbau nach der Jahrhundertwende in Württemberg, deren vom Späthistorismus gelöste Architektursprache oft etwas unzutreffend als "Heimatstil" bezeichnet wird (TAFEL 175 / TAFEL 176).²²² Bei detaillierter Betrachtung der beiden Schulgebäude erweist sich Braunwalds Werk aber als konservativer, mehr dem traditionsgebundenen Bauen verpflichtet. Noch deutlicher wird dies in den von Braunwald entworfenen Privatgebäuden sichtbar. Wo der Lieblingsschüler und Nachfolger von Theodor Fischer als Professor für Entwicklung und Städtebau an der TH Stuttgart Paul Bonatz (1877-1956) bereits vor dem I. Weltkrieg Baukörper mit einfachen, sehr flächigen Fassaden schuf, die vorwiegend durch unterschiedliche Fenstergrößen und -formen gegliedert werden, entwarf Braunwald Gebäude, bei denen neben den Fensterachsen flach aufgelegte Pilaster in Kolossalordnung ein wichtiges Gliederungselement darstellen, wie z. B. das 1908-1910 erbaute Hotel Kurz in Heilbronn (TAFEL 177).²²³ In den 1920-er Jahren aber schloß sich Braunwald endgültig dem Stil der "Stuttgarter Schule" an.

Der erste, vor dem 1905 erbauten Automobilhaus der Villa Amann zu datierende Auftrag Braunwalds sind die 1904-1907 errichteten Mietshäuser in der Heilbronner Happelstraße. Ob Adolf Braunwald erst im Zuge seiner am 11. Juni 1904 erfolgten Verheiratung mit Elise Keppeler (1882-1962), Tochter eines Heilbronner Werkmeisters in die Neckarstadt zog oder früher, vielleicht als Mitarbeiter in einem Architekturbüro dorthin kam, ist unbekannt. Jedenfalls besaß er dort bereits 1904 sein eigenes Architekturbüro und es gelang ihm rasch zum bevorzugten Villenbaumeister des Heilbronner Großbürgertums aufzusteigen. Fast fünfzig Jahre lang war Braunwald einer der meist beschäftigten Architekten der Stadt und des Umlandes. Neben repräsentativen Villen, Ein- und Mehrfamilienhäusern, machte er sich mit Geschäftshäusern und im Industriebau einen Namen, aufgeführt seien die ab 1913 errichteten Raffinademagazine, Rohrzuckerlager und Mühlengebäude für die Zuckerfabrik Heilbronn oder ab 1926 umfangreiche Baulichkeiten für die Salzbergwerke Kochendorf. Öffentliche Einrichtungen wie Schulen, Kliniken und Sanatorien zählten ebenso zu seinem Repertoire, wie der Bau von Kriegerdenkmalen oder der Umbau des Renaissanceschlusses Stettenfels bei Heilbronn 1925.²²⁴ Alfred Amann wurde wohl über seine Heilbronner Verwandten auf den aufstrebenden Architekten Braunwald aufmerksam. Neben den erwähnten Dependancen auf dem Villengrundstück und der Aufstockung des Küchentraktes, erteilte er ihm 1912 den Auftrag zum Bau der Realschule in Bönningheim (TAFEL 178) und 1930 zum Umbau eines Metallwarenfabrikationsgebäudes in eine Volksschule (TAFEL 179), zu der Braunwald 1934 noch eine ebenfalls von Amann gestiftete separate Turnhalle errichtete. Bereits 1921 waren eine neue Färberei und in der Folge weitere Industriebauten auf dem Amannschen Fabrikgelände durch Adolf Braunwald errichtet worden.²²⁵

1925 entschloß sich Braunwald wegen Arbeitsüberlastung einen Kompagnon aufzunehmen. Die Wahl fiel auf den jungen Heilbronner Architekten Richard Scheffler (sen., 2. Januar 1892-19. März 1973), der an der Königl. Baugewerkschule Stuttgart bei Prof. Paul Schmohl (1870-1946) ausgebildet und hernach einige Jahre Angestellter bei der Neckarbaudirektion

in Heilbronn war, zuständig für den Bau von Elektrizitätswerken, Verwaltungsbauten und Werksiedlungen. Scheffler, der bereits im Herbst 1919 zusammen mit Paul Bonatz und Martin Elsässer (1884-1957) an einem leider unbekanntem Bauprojekt arbeitete, wurde vom Heilbronner Silberwarenfabrikanten Peter Bruckmann (1865-1937) protegiert, dem Initiator der Stuttgarter Weißenhofsiedlung.²²⁶ Es ist anzunehmen, daß die Sozietät mit Scheffler die in den 1920-er Jahren vollzogene Hinwendung Braunwalds zu moderner Gestaltungsweise entscheidend beeinflußt hat. Hier sei das 1929 erstellte Villengebäude für den Heilbronner Fabrikanten Ernst Bruckmann (1869-1954), des Bruders von Peter Bruckmann, erwähnt (TAFEL 180). Nach dem Ausscheiden Schefflers 1941 führte der "stark alternde Kollege Braunwald" sein Architekturbüro alleine weiter und mußte erleben, wie viele seiner Werke beim verheerenden Luftangriff auf Heilbronn am 4. Dezember 1944 in Schutt und Asche sanken.²²⁷ Trotz seines hohen Alters wurde Braunwald nach Ende des II. Weltkriegs mit Wiederaufbauaufträgen überhäuft, wobei er sich hauptsächlich den Villen, Wohn- und Geschäftshäusern der Heilbronner Oberschicht widmete, die, übrigens fast ausnahmslos mit Alfred Amann eng verwandt, ihm bereits seit der Jahrhundertwende die Treue hielt. Mitten aus diesem Schaffen riß ihn der Tod. Adolf Braunwald starb am 1. Oktober 1951 in Heilbronn.²²⁸

1.3.2. Das Automobilhaus von 1905

Die Errichtung des Automobilhauses ergab sich 1905 mit dem Kauf eines Kraftwagens. Die bis dahin benutzten Pferde hatte Alfred Amann im 1886 neu erbauten und großzügig bemessenen Ökonomiegebäude der benachbarten elterlichen Villa untergebracht.²²⁹ Da auf dem bisherigen Grundstück der Villa Alfred Amann kein Platz für das neu zu errichtende Nebengebäude vorhanden war, wurde eine nördlich angrenzende Fläche aufgekauft und darauf das auch Autoschuppen bezeichnete Gebäude erbaut (TAFEL 181). Damit grenzte das Villengrundstück nun auch im Norden an eine öffentliche Straße, die Olgastraße an, wodurch sich die Möglichkeit ergab, eine völlig separate Zufahrt zum Automobilhaus anzulegen und die repräsentative Auffahrt südlich der Villa in keinerlei Weise zu beeinträchtigen. Der entwerfende Architekt Adolf Braunwald hatte sich allerdings stilistisch an den Vorgaben des fünf Jahre älteren Hauptgebäudes von Jacques Gros eng zu orientieren. Dies gelang ihm so gut, daß erst durch die Nachforschungen des Verfassers geklärt werden konnte, daß Villa und Nebengebäude von zwei unterschiedlichen Baumeistern geplant worden waren. Braunwald entwarf einen eineinhalbgeschossigen Bau im Schweizerhausstil, der als Traufenhaus seine nördliche Längsseite der Olgastraße zuwendet. Allerdings ist das Straßenniveau 0,10 % höher als die Bodenfläche des Erdgeschosses gelegen und zwischen Automobilhaus und Straße eine ansteigende Zufahrtsrampe angelegt.

Die Gestaltung der Außenfassade folgt exakt dem Villengebäude (TAFEL 182). Über dem rustifizierten Sockelbereich erhebt sich das verputzte Erdgeschoß, dessen Ecken durch eine teilweise angedeutete Rustikaquaderung hervorgehoben sind. In der östlichen Giebelseite befindet im Erdgeschoß die Zufahrt in die Garage, die ursprünglich durch ein hölzernes zweiflügeliges Tor geschlossen wurde. Das unter der Dachschräge liegende Geschoß hingegen ist als hölzerner Blockbau ausgeführt und war somit im Laufe von zehn Jahren bereits der dritte Bau dieser Art, den Alfred Amann errichten ließ.²³⁰ Die künstlerische Gestaltung beruht auch hier, Vorbildlich vom Villengebäude übernommen, auf der Anordnung der vorstehenden Rundhölzer, der Balkonstützpfiler und des Giebelakroterions. Auch die Gestaltung des Fenster/Türelements zum Balkon, dessen Holzbrüstung und die Wasserspeier entsprechen genau der Villa, desgleichen die Dacheindeckung mit Schieferplättchen.²³¹ Diese fanden sich auch am kleinen Vordach über dem Fenster/Türelement der östlichen Giebelseite. Neue Dekorationselemente hingegen waren der unter dem Giebel angebrachte Hirsch-

kopf und die sternförmigen, schmiedeeisernen Beschlagwerke auf den Rundhölzern. Bei einer Renovierung des Automobilhauses um 1970 wurden diese Elemente beseitigt, desgleichen das Akroterion und die Wasserspeier. Das Dach erhielt eine Neueindeckung mit Biberschwanzziegel, die Sprossenfenster wurden durch Ganzglasscheiben ersetzt, dabei auch die Rahmung des Fenster/Türelements vereinfacht. Einschneidender war aber die Verbreiterung der Garagenzufahrt und die Anbringung eines blechernen Kipptores, sowie der Anbau einer weiteren Autogarage entlang der Südseite. Das Erdgeschoß des Automobilhauses bestand aus drei Räumen (TAFEL 183). Die zur Unterbringung eines Fahrzeuges konzipierte fast quadratische Autohalle nahm dabei über die Hälfte der Grundfläche ein. Sie zeichnete sich durch eine helle, von zwei seitlichen Fenstern ermöglichte Belichtung und eine mittig im Boden eingetiefte, durch eine vierstufige Treppe begehbare Senkgrube für Autoreparaturen aus.²³² Durch zwei Türen in der Westwand gelangte man einerseits rechts in ein Magazin, ein Lagerraum für Werkzeug und Autoteile, andererseits links in die Chauffeur-Stube, dem Aufenthaltsraum des Fahrers. Diese war vom Wirtschaftshof auch durch eine südseitig angelegte Tür erreichbar. Hingegen gelangte man ins Dachgeschoß nur über eine außen liegende der westlichen Giebelseite vorgelagerte 16-stufige Freitreppe (TAFEL 184). Entgegen den Erwartungen der aufwendig gestalteten Ostseite mit Balkon, beherbergte das Dachgeschoß nur einen rein wirtschaftlichen Zwecken dienenden, die gesamte Schräge einnehmenden Raum. Er diente zur Trocknung von Wäsche, wozu im mit Personalzimmern und Abstellkammern ausgebauten Dachgeschoß des Villengebäudes kein Platz vorhanden gewesen war.²³³

Mit dem Automobilhaus, seinem ersten Auftrag von Alfred Amann, war es Braunwald, zur vollsten Zufriedenheit des Auftraggebers gelungen, ein funktionelles und gleichzeitig optisch ansprechendes und mit dem Hauptgebäude stilistisch einheitliches Nebengebäude zu schaffen.

1.3.3. Die Kegelbahn

Bereits 1906 beauftragte Alfred Amann wiederum Adolf Braunwald mit der Errichtung eines weiteren Nebengebäudes, der Kegelbahn. Der Grund der Erbauung hatte dieses Mal nicht wirtschaftliche Aspekte, sondern ist im Bedürfnis des Bauherren nach gesellschaftlicher Entspannung zu suchen. Der Bauplatz wurde westlich des Villengebäudes gewählt, wobei das Westfenster des Küchenraumes (R23) und der Eingang zur Kegelbahn eine Fluchtlinie bildet. Diese Wahl geschah nicht zufällig, bot sich Alfred Amann doch gerade durch den Bau einer Kegelbahn die Gelegenheit, eine ärgerliche L-förmige Grundstücksgrenze zu kaschieren, die im Jahr zuvor beim Zukauf der nördlichen Fläche entstanden war (TAFEL 185).²³⁴ So erstreckt sich der eigentliche Bahnverlauf entlang dieser Grundstücksgrenze, während der höhere Vorbau frei auf dem Amannschen Anwesen steht und die Situation geschickt kaschiert.

Braunwald gestaltete die äußere Form des Kegelbahngebäudes im Typus einer alpenländischen Kapelle, vermied aber als Anhänger Theodor Fischers historisierende Ornamente. Mit dieser sakralen Grundkonzeption setzte er sich gegen den Auftraggeber durch, der nicht sonderlich religiös war, sondern mit seiner philanthropischen Lebenseinstellung nach der Auffassung Friedrichs des Großen (1712-1786) "jeden nach seiner Fassung selig werden ließ."²³⁵ Eine Detailänderung am Ausführungsentwurf verlangte Alfred Amann glücklicherweise aber doch, im Giebelfeld sollte keine biblische Gestalt oder Heiligenfigur im Strahlenkranz dargestellt werden (TAFEL 186), sondern eine weltliche Jagdgesellschaft der Renaissance (TAFEL 187).²³⁶ Zwar orientiert sich der Bau wie das Hauptgebäude selbst und auch das Automobilhaus an Alfred Amanns größter Leidenschaft, der Jagd, aber Braunwald verzichtete, obwohl man es in der unmittelbaren Nachbarschaft des Villengebäudes wegen

der Gestaltungseinheit erwartet hätte, bewußt auf den obligatorischen Schweizerhausstil. Vergleicht man das Kegelbahngebäude (TAFEL 188) mit einem Kirchenentwurf von Jacques Gros (TAFEL 189) wird die unterschiedliche Auffassung zweier Architektengenerationen, bedingt durch ihre verschiedenartigen Schulungen deutlich. Braunwald verzichtet völlig auf Holzdekore, während sie bei Gros den Hauptakzent bilden. Vom benachbarten Villengebäude übernimmt Braunwald lediglich den hier allerdings sehr niederen rustifizierten Sockelbereich und die unter einem separaten Vorbau liegende Eingangstreppe, hier allerdings im Sinne der "Stuttgarter Schule" in frei behandelter Formensprache der beginnenden Moderne. Wie beim Automobilhaus betont er die Ecken des Putzbaues durch eine kräftige Rustikaquaderung (TAFEL 188). Einfache Lisenen gliedern die Seitenwände, südlich in vier gleich große Abschnitte, im Norden in zwei ungleichmäßige Teile. Das Giebeldach, ursprünglich nicht unifarbener rot, sondern mit farbigen Ziegeln wie heute nur noch auf dem Vordach erhalten, belegt (TAFEL 187), schwingt im unteren Bereich konkav nach außen und wird von einem modern gestalteten Glockenturm gekrönt, dessen ausladendes Kupferdach die Dachform des Gebäudes in etwa wiederholt. Malerische Erscheinung wird nicht mehr wie beim Entwurf von Jacques Gros durch aufgesetzte historisierende Bauornamente erzielt, sondern mit einfachen Mitteln durch Gestaltung unterschiedlicher Fensterformen. So findet sich an der Eingangsseite ein die Segmentform des Vorbaues aufgreifendes dreiteiliges Fensterelement in Rundbogenform. An der Südseite wechseln sich längliche Bogenfenster und ein sog. Ochsenauge in elliptischer Form ab (TAFEL 188).²³⁷

Das Hauptaugenmerk des Betrachters aber gilt zweifellos dem im Giebelfeld befindlichen Hirschkopf und dem darunterliegenden dreiteiligen Wandgemälde.²³⁸ Auf diesem ist auf drei in den Putz eingetieften, aber von einander getrennten Flächen eine zusammenhängende Szene dargestellt. Sie zeigt vor einer gebirgigen und bewaldeten Landschaft eine Jagdgesellschaft in Kostümierungen aus der Zeit der Bauernkriege. Im Mittelbild sticht der Schimmelreiter hervor, der, begleitet von Jagdhunden, einen auf dem rechten Teilbild sichtbaren Hirsch nachsetzt und zu diesem Zweck die Lanze in seiner Rechten stoßbereit hält.²³⁹ Während ihn zwei Reiter begleiten, sind auf dem linken Teilbild drei Personen zu sehen, darunter ein Halali-Bläser und ein Treiber, der einen erlegten Hirsch begutachtet.²⁴⁰ Leider konnte der Künstler des Gemäldes nicht mehr ermittelt werden, jedoch wurde es 1980 von dem Bönningheimer Malermeister Georg Köhler (4. August 1923-16. April 2000) vorbildlich restauriert.

Das die eigentliche Kegelbahn beherbergende Rückgebäude erstreckt sich als fast 18 Meter langer, aber nur etwas über 3 Meter breiter Flügel hinter dem kapellenartigen Vorbau (TAFEL 190). Es ist für den Besucher nicht einsehbar und daher völlig schmucklos gehalten. Der Grundriß des Gebäudes verdeutlicht die Proportionsverhältnisse (TAFEL 191). Der Vorbau enthält neben dem Eingangsraum, der als Garderobe genutzt wird, einen tonnengewölbten fast quadratischen Gesellschaftsraum, von dem nach Osten ein nischenartiger Sitzraum ausgeschieden ist, während sich nach Westen der Rückflügel mit der Kegelbahn anschließt. Dieser ist am Ende leicht verbreitert und besitzt einen südseitigen Zugang für das Bedienungspersonal. Das Gebäude wurde als einziges auf dem Villenanwesen in baulich fachgerechtem Zustand gehalten und blieb im Gegensatz zum Automobilhaus von Veränderungen verschont. Noch heute nutzen es Beschäftigte der Firma Amann & Söhne dem ursprünglichen Zweck entsprechend. Dem Verfasser ist kein repräsentativeres Kegelbahngebäude aus dieser Zeit bekannt. Lediglich die Villa Gemmingen in Stuttgart (1910-1911, Albert Eitel und Eugen Steigleder) beinhaltet im Untergeschoß eine künstlerisch aufwendig gestaltete Kegelbahn.

1.3.4. Gewächshaus und Gartenpavillon

Wiederum ein Jahr später, 1907 entschloß sich Alfred Amann zum Bau von zwei weiteren Nebengebäuden, eines Gewächshauses und eines Gartenpavillons. Beide sollten nach Plänen

Adolf Braunwalds auf einem östlich des bisherigen Villengrundstückes gelegenen Ackergelände entstehen, das Amann bereits um 1903 von Bönningheimer Bauern erworben hatte, die diese landwirtschaftliche Nutzfläche daraufhin noch einige Jahre in Pacht bewirtschafteten (TAFEL 192). Nun wurde das Villengrundstück um mehr als das doppelte vergrößert und Platz für die Anlage eines weitläufigen Parks geschaffen. Durch die neuen Größenverhältnisse des Grundstückes rückte das Villengebäude allerdings von der bisherigen Mitte (TAFEL 29) in eine Art westliche Randlage (TAFEL 27, TAFEL 28).

Das Gewächshaus wurde im Nordosten des neuen Parkteils unmittelbar an der Grundstücksgrenze erbaut und gleichzeitig in diesem Bereich ein Nutzgarten mit Gemüse-, Salat- und Kräuterbeeten angelegt. Allerdings hielt es Braunwald für kostengünstiger, das Gewächshaus bei einer Firma Höntsch & Co. zu bestellen. Diese hatte sich auf die Fertigung von genormten Gewächshäusern in unterschiedlichen Ausführungen und Größen spezialisiert.²⁴¹ Der Bauherr entschied sich für eine eher kleine Ausführung, bestehend aus einem nach Süden ausgerichteten Glashaus mit meterhohem Backsteinsockel und darauf ruhendem Eisenskelett mit Glasfüllungen und einem Querbau an der nördlichen Giebelseite (TAFEL 193), mit Dampfheizungsanlage, was am Außenbau durch den hohen Kamin sichtbar wird.²⁴² Hinter dem Heizbau schließt ein Gartengeräteschuppen den Nutzgartenbereich gegen Norden ab (TAFEL 28).

Vergleicht man das funktionale, rein dem wirtschaftlichen Zwecke dienende Gewächshaus mit dem rund vierzig Jahre älteren Gebäude gleicher Bestimmung, das der ehemalige Kompagnon der Firma Amann & Böhringer, Immanuel Gottlieb Böhringer als Dependance seines Bönningheimer Villengebäudes errichten ließ, wird die zum Zeitpunkt der Erbauung des Amannschen Villengebäudes vollzogene Wandlung bei Wirtschaftsbauten deutlich (TAFEL 194).²⁴³ Böhringers Gewächshaus war, obwohl zur gleichen Nutzung errichtet, noch ganz in der durch den Londoner Kristallpalast vorgegebenen monumentalen Architektursprache gehalten, d.h. ein Zweckbau mit ästhetischer Absicht.²⁴⁴ Dies war auch der Hauptgrund für die Errichtung des sog. Gartenpavillons als Point de vue einer neu geschaffenen östlichen Gartenachse. Benachbart der von Alfred Amann zwecks Vergrößerung seines Villengrundstückes erworbenen Ackerfläche hatte sich, noch vor deren Umgestaltung zur Parkanlage, zwischenzeitlich eine Gärtnerei samt Wohnhaus angesiedelt (TAFEL 28, TAFEL 192). Dieses zur Amannschen Grundstücksgrenze traufständig errichtete Gebäude bildete für den Parkbesucher einen unschönen Blickpunkt. Alfred Amann wollte es nicht abwarten, bis etwaige auf seinem Grundstück davor gepflanzte junge Bäume hoch gewachsen waren und beauftragte deshalb seinen Architekten Braunwald, ein das Wohnhaus der benachbarten Gärtnerei verdeckendes Gebäude auf seinem Grundstück zu entwerfen.²⁴⁵ Da der Bauherr aber auch auf dem neu anzulegenden Grundstücksteil einen Tennisplatz wünschte, verband Braunwald beide Forderungen, in dem er das vor das Nachbarhaus zu setzende Gebäude gleichzeitig als Abschluß einer Tennisbahn konzipierte (TAFEL 195).²⁴⁶ Der Architekt mußte ein, die gewohnten Größenverhältnisse eines Gartenpavillons übertreffendes Gebäude entwerfen. Im Unterschied zum Automobilhaus, nahm er auf den durch das Villengebäude vorgegebenen Schweizerhausstil keine Rücksicht. Dies hängt wohl mit der großen Entfernung beider Gebäude zusammen.

Es entstand auf einem 1,5 Meter hohen gemauerten Unterbau ein sich nach Westen in drei Arkadenbögen öffnendes und beidseitig von verglasten Risaliten flankiertes, zur Parkanlage als Traufenhaus orientiertes und bis zur Firsthöhe 8,5 Meter hohes Gartengebäude (TAFEL 196). Die Baugestaltung zeigt zeittypische moderne Formen, wobei durch Details wie die offene Arkadenreihe, die überhöhte Anordnung des Baues verbunden mit der zu ihm führenden mittleren Freitreppe und vor allem durch die Mansardendachgestaltung der Seitenrisalite Anklänge an Orangeriebauten des 18. Jahrhunderts mitschwingen. Die kleinen Mansardendächer sind Ausläufer des mächtigen Walmdaches, das singulär zu den anderen Gebäuden mit

Biberschwanzziegeln gedeckt ist (TAFEL 197). Der teilweise auch über dem Sockelbereich ausgemauerte Bau ist ganz mit weiß lackiertem Holz verkleidet, unterbrochen nur durch die Befensterung. Während sich an der Rückwand der dreiachsigen Arkadenloggia blind verglaste Ochsenaugen befinden,²⁴⁷ wurden die seitlichen Risalite mit Buntverglasung akzentuiert (TAFEL 198). Von besonderem Reiz sind auch die zusammen mit dem Gebäude entworfenen Pflanzentröge vor den Arkadenpfeilern und in den Bögen aufgehängenen Blumenkästen.²⁴⁸ Dies entspricht auch der Forderung des Jugendstils nach dem Gesamtkunstwerk. Der große zu Speicherzwecken dienende Dachstuhl erhält seine Beleuchtung lediglich durch zwei Fledermausgaupen an der westlichen Schauseite (TAFEL 197), während der Zugang zum ihm nur mangels einer Leiter durch eine, die mittlere Achse betonende Lukarne auf der Rückseite möglich ist (TAFEL 199).²⁴⁹ Ursprünglich war vorgesehen, mit Ausnahme der offenen Loggia, alle zur Verfügung stehenden Räume wirtschaftlich zu nutzen.²⁵⁰ Zu diesem Zweck wurde das Gebäude unter dem südlichen Risalit und teilweise auch unter der angrenzenden Loggia unterkellert (TAFEL 200). Dort war ein beheizbarer Raum für die Überwinterung von Pflanzen und ein dazugehöriger für Koks Brennstoff geplant, zugänglich ausschließlich von der Rückseite. Die Beheizung schloß auch den im Erdgeschoß des Risaliten vorgesehenen Pflanzenraum mit ein, während im nördlichen Gegenstück keine Unterkellerung und Heizung vorgesehen war, da im Erdgeschoß ein doppelt ummauerter Eiskeller genau das Gegenteil bewirken sollte (TAFEL 201).

Zwar wurden die Unterkellerung und die Grundrissdispositionen im Erdgeschoß entsprechend der Planung ausgeführt, aber man entschloß sich, auf den Einbau einer Heizung zu verzichten und die Räume einer anderen Nutzung zuzuführen.²⁵¹ Der Keller wurde als normaler Abstellraum genutzt, während man den darüberliegenden Pflanzenraum als sommerliches Gesellschaftszimmer einrichtete und zu diesem Zweck an den Wänden sog. Spaßspiegel anbrachte, welche den Betrachter verzerrt erscheinen ließen.²⁵² Ein weiteres Exempel für die schelmische Art des Bauherren. Im nördlichen Eckrisalit richtete man eine Garderobe und einen anschließenden Umkleideraum für die Tennisspieler ein. Für diese wurde sogar eine in der ursprünglichen Planung nicht vorgesehene, nur von der nördlichen Schmalseite des Gebäudes zugängliche Toilette eingebaut.

Der vor dem Gartenpavillon angelegte Tennisplatz wurde durch ein aufwendig gestaltetes Holzlattenwerk auf drei Seiten umrahmt, das sich an der Ostseite direkt an die Außenkanten des Gebäudes anschloß (TAFEL 202). Das Lattenwerk glich sich der Gestaltung der Gartenpavillonbögen an, besaß aber waagrechte Abschlüsse, zwischen denen und einer Brüstung ein Gitternetz zum Auffangen der Tennisbälle eingespannt war (TAFEL 203). Nordseitig wurde noch eine Kinderrutschbahn angefügt.²⁵³

Die Umrahmung des Tennisplatzes erinnerte an Treillagen, ein Element des barocken Gartens. Dabei handelte es sich um Holzlaubengänge aus feinem Lattenwerk, die mit Rosen oder Schlingpflanzen überwachsen waren, so daß man sich im Schatten aufhalten konnte. Dazu gehörten auch Torbauten und Bogenöffnungen, kleine Lauben und prunkvolle Rahmenarchitekturen für Brunnen oder Statuen, die ebenfalls aus Lattenwerk konstruiert waren.²⁵⁴ So wurde hier ein kleines Ensemble mit Anklängen an das 18. Jahrhundert verwirklicht, das sich samt Wegegestaltung in strenger Symmetrie präsentierte und somit im völligen Gegensatz zur "malerischen" Schweizerhausvilla und ihrer unregelmäßig gestalteten Umgebung stand (TAFEL 204). Aber bereits beim ersten Villenbau in Württemberg, der 1845-1853 errichteten Villa Berg bei Stuttgart (TAFEL 211) wurde dieses abwechslungsreiche Gestaltungsprinzip angewandt, wenn auch in umgekehrter Weise. Gebäude und unmittelbare Umgebung waren dort streng symmetrisch konzipiert, dann gingen die Gartenpartien in eine unregelmäßige Landschaftsgestaltung über.²⁵⁵ Leider wurde die nicht nur architektonisch, sondern auch gartenkünstlerisch beeindruckende Konzeption von Gartengebäude und Tennisplatz im Park der

Villa Amann schon zwischen 1949 und 1956 durch Abbruch des Holzlattenwerkes und Beseitigung der Tennisbahn zerstört.

1.3.5. Die Erweiterung des Automobilhauses zum Wohngebäude

Zwischenzeitlich schien der Fabrikant Alfred Amann von einem wahren Baufieber befallen worden zu sein, denn nur ein halbes Jahr nach Errichtung der Baulichkeiten im neuen Parkteil beauftragte er 1908 Adolf Braunwald das drei Jahre alte Automobilhaus zu einem Wohngebäude zu erweitern. Dabei sollte durch einen Anbau eine geräumige Wohnung für den Chauffeur und seine Familie entstehen und gleichzeitig auch eine zusätzliche Waschküche für die Dienstbekleidung des zahlreichen Hauspersonals (Chauffeur, Zimmermädchen, Köchin, Gärtner, usw.) ihren Platz finden.²⁵⁶

Braunwald schuf einen am westlichen Giebel des zur Olgastraße als Traufenhaus konzipierten Automobilhauses anstoßenden Querbau, der nun giebelständig zur Straße ausgerichtet wurde (TAFEL 205). Er besitzt ein Vollgeschoß mehr und läßt das ursprüngliche Gebäude als langgestreckten Flügelbau erscheinen. Die Zusammengehörigkeit der beiden Bauteile wurde nur im Erdgeschoß betont, wo neben dem rustizierten Sockelbereich und der entsprechenden Fensterbogenquaderung, auch die Massivbauweise aus verputzten Back- und Kalksteinen übernommen wurde. Beim Obergeschoß und Giebelbereich hingegen verzichtete man auf die Blockbauweise aus geschichteten Stämmen und führte anstatt der Rundhölzer eine mit Schlemmstein-Ausriegelung versehene Unterkonstruktion aus, auf die über einer Brettervertäfelung eine Verkleidung aus gespaltenen Holzschindeln angebracht wurde. Diese Art der Fassadendekoration war um die Jahrhundertwende im Zuge der Forderungen nach natürlicher Gestaltungsweise in Mode gekommen.²⁵⁷ Durch diese zum Villenbau abweichende Fassadendekoration wurde jedoch die gestalterische Harmonie beider Gebäude negativ berührt, so daß man das nun auch wegen der Vergrößerung wesentlich dominanter wirkende Nebengebäude hinter einer hohen Heckenanlage abschirmte (TAFEL 30).

Durch die Einbeziehung des ehemaligen Wäschetrockenraumes im Dachgeschoß des Automobilhauses in die neue Chauffeurswohnung und dessen Aufteilung in Zimmer war es nötig, die geschlossenen Lagen des Dachgeschosses beidseitig mit je drei Fenstern zu versehen (TAFEL 205), ansonsten blieb die Gestaltung von 1905 am älteren Bauteil unverändert. Während im Erdgeschoß des neuen Anbaues die südseitig vom Park her zugängliche Personalwaschküche, der Kellerabgang und das von Norden her betretbare Treppenhaus ins Obergeschoß Platz finden, ist in diesem durch Hinzuziehung und Ausbau des Wäschetrockenraumes eine für die damalige Zeit sehr geräumige Chauffeurswohnung entstanden (TAFEL 206). Sie besteht aus einem großen südseitigen Zimmer im Anbau und 3 Zimmern und Küchenraum im ursprünglichen Teil. Dabei kam im östlichsten als Schlafzimmer genutzten Raum nun auch der seit 1905 vorhandene Balkon zur Benutzung (TAFEL 182). Das Dachgeschoß wurde als unausgebauter Bühnenraum belassen. Auch bei der Dachdeckung nahm man nun beim Anbau keine Rücksicht auf das Villengebäude mehr, diese erfolgte gleich bei der Erbauung mit roten Ziegeln.²⁵⁸

Von der Baugestaltung her entsprach der 1908 entstandene Bauteil, mit Ausnahme der als Gemen gestalteten und zwischenzeitlich wieder entfernten Dachkroterien, den Anforderungen moderner zeitgenössischer Architekturtheorien nach Zweckmäßigkeit und Funktionsgebundenheit. Der Gegensatz zum Villengebäude des Jacques Gros mit seiner übersteigerten Betonung des "Malerischen" und des Ornaments wird hier offensichtlich. Hier erklärt sich anschaulich das Scheitern dieses Architekten noch vor dem I. Weltkrieg.²⁵⁹

1.3.6. Die Parkanlage

Daß eine, im Idealfall parkartige Gartenanlage zu einer Villa gehört, wurde schon gesagt. Gemeinsam bilden beide - in der Sprache des Denkmalpflegers - eine Sachgemeinschaft. Der historische Rückblick läßt zwei Grundtypen des Parks erkennen. Einerseits die klassische Lösung, bei der die Villa ihre architektonische Haltung gleichsam in den Garten projiziert, in dem auch der Garten Symmetrie und vor allem einen axialen Bezug auf das Gebäude besitzt. Ist aber das Villengebäude bewußt unregelmäßig konzipiert, d.h. im "malerischen Stil" asymmetrisch aufgebaut, ergibt diese "italienische" Lösung keinen Sinn. Hier ist der sog. Englische Garten als gestalterische Umgebung geeignet. Bei diesem ist es wesentlich, den Anschein des Natürlichen zu wahren und dennoch als Bereich geordneter menschlicher Kultur zu funktionieren. Deshalb beinhaltet dieser "Landschaftsgarten" unregelmäßige Wegeführungen und integrierte kleine Baulichkeiten, sowie natürlich erscheinende Sichtachsen.²⁶⁰ Wichtigste Gestaltungsmerkmale sind hierfür unterschiedlich plazierte Baum- und Gehölzgruppen in Verbindung mit Rassenflächen und unregelmäßig geformten Wasserbereichen. Im Falle der Villa Amann schreiben Bautypus und Lage innerhalb des vergrößerten Grundstückes die zweite Lösung zwingend vor (TAFEL 204). Allerdings wurde mit der schon erwähnten Anlage des Tennisplatzes und Gartenpavillons auch ein axial-symmetrischer Bereich integriert.

Im Zusammenhang mit der ab 1908 erfolgten Anlage des parkartigen Gartens verdient zunächst eine am Villengebäude selbst erfolgte Veränderung Beachtung.²⁶¹ Vor der östlichen Giebelfront wurde auf Höhe des Sockelgeschosses eine zweigeteilte, von Rankgerüsten überdachte Pergola angefügt, wobei ein mittlerer konvex vortretender Bereich ausgenommen ist (TAFEL 45). Der offene Mittelteil wird auf beiden Seiten von halbrunden brüstungshohen Sandsteinbalustraden flankiert, unterbrochen von der Sockelgestaltung angeglichenen Stützpfeilern aus Rustikamauerwerk (TAFEL 207). Diese trugen als Unterzüge ein hölzernes Gebälk, das zusammen mit dem seitlichen Lattenwerk von Pflanzen umrahmte "Naturzimmer" bildete (TAFEL 208).

Die Parkanlage der Villa Amann bestand aus unterschiedlich gestalteten Kompartimenten (TAFEL 204). Im Süden entlang der Kirchheimer Straße erstreckte sich, geteilt durch den Hauptzugang, linker Hand der mit Baumgruppenbepflanzung und Rasenfläche akzentuierte Zufahrtbereich. Ein mittig gegenüber des südlichen Hauptschaugiebels auf der Rasenfläche angelegtes Rundbeet und der die Zufahrt flankierende, von Baumrinde verkleidete und mit Stroh gedeckte achteckige Pavillon, errichtet nach dem Vorbild des 1804 im Englischen Garten des Ludwigsburger Schlosses gleichartig ausgeführten Weinberghäuschens, betonten jeweils markante Stellen. Rechts der Zufahrt wurde ein eingetiefter nierenförmiger See angelegt, dessen Uferand teilweise frei über Rasenflächen begehbar war, stellenweise auch von Sträuchergruppen flankiert wurde (TAFEL 209). Zusammen mit der solitär am Seeufer plazierten und nur von einem Boot aus völlig einsehbaren Statue eines sitzenden Chinesen, werden hier typische Gestaltungsprinzipien des Englischen Gartens zitiert (TAFEL 204).²⁶² Nördlich grenzt die regelmäßige Anlage des von Treillagen eingefassten Tennisplatzes mit Gartenpavillon an den Seebereich an.²⁶³ Der Übergang zu diesem geordneten Gartenteil wurde durch die Anpflanzung einer kleinen Reihe von kugelförmigen Spalierbäumen geschickt kaschiert, während der wiederum nördlich des Tennisplatzes gelegene Küchen- und Nutzgarten für den Besucher unsichtbar hinter einer mit eingeschnittenen Bogendurchgängen und Fenstern versehenen Heckenanlage verborgen wurde (TAFEL 204). Hier wurden wichtige Einzelformen des barocken regelmäßigen Gartens eingesetzt, um abgrenzende Gartenbereiche und Erlebnisräume in der freien Natur zu schaffen.²⁶⁴ Zur Erweiterung der aus der Tennisplatzanlage und dem als abschließenden Point de vue plazierten Gartenpavillon bestehenden West-Ost-Achse, wurde östlich dem Spielfeld, ganz im barocken Gestaltungssinne, ein Gar-

tenparterre vorgelegt. Es bestand aus einem Rasenteppich, der durch Blumenrabatte eine farbige Kontrastbepflanzung beinhaltete und einer halbrund zur Tennisplatzanlage eingestreuten Kieselsplittfläche. Diese Fläche wurde durch eine mittig plazierte monumentartige Skulptur auf hohem Podest, flankiert von seitlichen Steinsitzbänken und nach offenen Durchlässen beidseitig ebenfalls auf hohen Sockeln stehenden Vasen, zum Tennisplatz hin abgeschlossen. Auf dem mittleren Postament ist wieder ein für Alfred Amann typischer Sinnspruch gemeißelt: "Rüstig zur Arbeit Froh in der Rast." Die darauf plazierte, mit einem zusätzlichen Piedestal versehene Figurengruppe besteht aus einer frontal zum Betrachter gewandten sitzenden weiblichen Gestalt, bekleidet mit einem langen Kleid und flankiert von einem ihr linksseitig zugeordneten, sich an sie schmiegenden nackten Knaben, den von ihm gehaltene Weintrauben als Bacchus oder Bacchant ausweisen (TAFEL 210). Die Zentralfigur selbst umfaßt mit ihrer Rechten ein möglicherweise das Füllhorn darstellende Attribut, unter dem sich ein junges Reh anlehnt. Diese nicht datierte oder signierte Steinfigurengruppe stellt vermutlich eine moderne Umsetzung der griechischen Göttin des Erdsegens und der Fruchtbarkeit Demeter dar, der die Römer Ceres als Göttin des pflanzlichen Wachstums gleichsetzten.²⁶⁵ Zusammen mit Bacchus (griechisch Dionysos) als Gott des Weinbaues könnte sie dann als Göttin der Landwirtschaft die vorindustriellen Haupteinnahmequellen Württembergs oder Bönningheims symbolisieren.²⁶⁶ Vorbild für die Sitzfigur war möglicherweise die im Strombergwald bei Sachsenheim-Ochsenbach als letzter Rest des frühbarocken Jagdschlusses Herzog Eberhards III. von Württemberg (1614-1674) noch erhaltene, um 1665 geschaffene gleichartige Skulptur einer Kybele (kleinasiatische Naturgottheit).²⁶⁷ Noch zu Lebzeiten Alfred Amanns wurde die Figur um 1940 vom ursprünglichen Standort entfernt und westlich des Automobilhauses in einem untergeordneten Gartenteil aufgestellt (TAFEL 211). An ihre Stelle trat, wie auch anstelle der hohen Vasen auf den seitlichen Postamenten, eine flache Steinschale (TAFEL 212). Am Rande des Parterre waren in den Ecken ebenfalls vier Skulpturen aufgestellt, bei denen es sich um moderne Ausformungen der Zeit um 1910 im Geiste barocker Gartenputten handelt (TAFEL 195). Die vier thematisch zusammenhängenden kecken pausbäckigen Bubenfiguren stellen ein Gartenorchester dar, bestehend aus Dirigent, Ziehharmonika-, Tuba- und Klarinettenspieler (TAFELN 213a, 213b, 213c, 213d). Sie erinnern an zeitgenössische, kleinformatige Nippesfigurchen ähnlicher Aufmachung, sind aber in ihrer Größe durchaus von humoreskem Reiz, den der Bauherr Alfred Amann ja besonders schätzte. Seitlich des ehemaligen Parterrebereichs befindet sich eine echte Puttenfigur des 18. Jahrhunderts samt zugehörigem gebauchten Sockel mit Rocailleornamentik. Hierbei handelt es sich um das einzige nachweisbar historische Kunstwerk auf dem Villengrundstück. Dargestellt ist eine Putte aus Sandstein, bekleidet mit Umhang, Pelzmütze und Muff (TAFEL 214).²⁶⁸ Diese Attribute kennzeichnen sie zweifellos als Darstellung des Winters aus einem Zyklus der Vier Jahreszeiten, wie er um 1715 durch den Bildhauer Johann Jakob Sommer und seinen drei Söhnen für den gräflichen Schloßgarten in Weikersheim geschaffen wurde. Aus der Werkstatt der Gebrüder Sommer stammt höchstwahrscheinlich auch diese Figur, vermutlich wurde sie einst für den um 1730-1735 angelegten Schloßgarten in Kupferzell geschaffen. Hier befand sich zeitweilig der Hauptsitz des 1744 gefürsteten Hauses Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst. Nach dem I. Weltkrieg wurde die Hofhaltung und der Schloßgarten in Kupferzell aufgelöst, dabei auch Gartenfiguren versteigert.²⁶⁹ Es scheint, daß Alfred Amann die Gartenanlage kontinuierlich im Laufe der Jahre durch Plastiken ausschmücken ließ. Die jüngste Zugabe war wohl die in einem Blumenrabbatt inmitten des Parterre ca. 1930 aufgestellte, damals neu geschaffene vollplastische Bronzefigur auf quadratischem Sockel (TAFEL 195). Sie zeigt einen stehenden weiblichen Akt, die etwa 20-jährige junge Frau wendet den Kopf verträumt zur Seite (TAFEL 215). Eine Signatur zeichnet die Figur als Werk des seinerzeit geschätzten Münchner Bildhauers Ludwig Dasio aus. Ob es sich dabei um die Tochter des Bauherren, Ilse Amann, oder um ein ihr ähnliches Aktmodell handelt, sei dahin gestellt.²⁷⁰ Jedenfalls konnte man im Par-

terbereich auch von einem Skulpturengarten mit Figuren verschiedenster Zeiten und unterschiedlichster Thematik sprechen.

Die Asymmetrie der Gartenachse zur Ostfassade der Villa war ursprünglich durch die Anpflanzung verdeckender Gehölzgruppen geschickt kaschiert (TAFEL 204 vgl. TAFEL 45). Folgte man von der Hauptzufahrt dem breiten, leicht gekrümmten Hauptweg, dessen Stellung durch beidseitig angepflanzte kugelförmige Spalierbäume als Allee hervorgehoben wurde, gelangte man überraschenderweise nicht zum Herrschaftseingang der Villa - dieser war durch eine untergeordnete linke Abzweigung nach dem Haupttor zu erreichen - sondern wurde um das Gebäude herum direkt in einen weiteren Gartenteil, den sog. "Märchenwald" geleitet (TAFEL 204).²⁷¹ Er bestand aus einer dichten Ansammlung von Nadelbaumgehölzen nördlich des Villengebäudes und schien auf den ersten Blick an barocke Boskett zu erinnern. Doch abgesehen von der Schatten spendenden Kühle im Sommer haben beide wenig gemeinsam, denn im Wäldchen des Amannparks gibt es keine eingeschnittenen freien Salons und Kabinette und die Wege schlängeln sich unterordnend hindurch, während sich im barocken Boskett Alleen einschneidend ihren Weg bahnen. Außerdem fehlt die geometrische Grundkonzeption des barocken Boskett völlig.²⁷² Vielmehr entstammt der Konzeption wiederum der Jagdleidenschaft des Bauherren und weist direkt in die von ihm geschaffenen Szenerie seiner 1895 im eigenen Jagdgebiet des Strombergwaldes errichteten Jagdhütte.²⁷³ Nach dem Vorbild des romantischen Englischen Gartens, wie er z.B. um 1800 im Ostteil des Ludwigsburger Schloßgartens geschaffen worden war, bereicherte man das Amannsche Wäldchen mit Kleinbauten und Skulpturen. So wurde am Waldrand gegenüber dem Küchentrakt des Villengebäudes das sog. Puppenhaus der Ilse Amann, ein kleinteiliger Blockbau eingebettet in alpenländische Bepflanzung, vermutlich nach Braunwalds Entwurf gebaut (TAFEL 216). Inmitten des Waldteils entstand der Ruinenbau, ein aus großen Sandsteinblöcken zusammengesetztes Bauwerk, das im Inneren einen tiefer liegenden Eiskeller beherbergte (TAFEL 217) und darüber eine begehbare Plattform (TAFEL 218).²⁷⁴ Vorbild hierfür war abermals ein im ehemaligen Jagdgebiet der württembergischen Herrscher im Strombergwald vier Kilometer westlich von Bönningheim gelegenes Kleindenkmal. Der sog. Fürstensitz war dort um 1810 aus großen Stubensandsteinblöcken aufgeschichtet worden und diente als Sammelplatz der Hofjagdgesellschaft des ersten württembergischen Königs Friedrich (1754-1816).²⁷⁵ Hundert Jahre später hatte Alfred Amann dieses Jagdgebiet von der württembergischen Hofkammer gepachtet. Thematisch in die Waldszenerie fügt sich die Bronzeskulptur eines lauschenden Rehes ein, vermutlich ein Werk des für seine Tierdarstellungen bekannten Stuttgarter Bildhauers Fritz von Graevenitz (1892-1959) aus den 1920-er Jahren (TAFEL 219). Infolge von Brennstoffknappheit wurde der Waldteil des Gartens nach Ende des Zweiten Weltkrieges abgeholzt und später entgegen der ursprünglichen Intuition durch eine Laubwaldbepflanzung mit Birken u.a. wieder aufgeforstet.

Über einen sicherlich zur Parkgestaltung beauftragten Gartenarchitekten oder Landschaftsgärtner ist nichts überliefert, doch schließen Art und Weise der aus heterogenen Kompartimenten geschickt zusammengesetzten Gartenanlage jeglichen provinziellen Einschlag aus. Möglicherweise war der renommierte Stuttgarter Gartenbaumeister Karl Eitel, der nachweislich die Gartenanlage der benachbarten väterlichen Villa Alois Amann im Auftrag eines Nefen von Alfred Amann umgestaltete, auch hier der Ausführende. Doch darf die Einflußnahme des Bauherren Alfred Amann auch bei der Gartengestaltung nicht unterschätzt werden.

1.3.7. Die Villa Alfred Pielenz

Mit der endgültigen Ausgestaltung der ab 1908 angelegten Gartenanlage in den 20-er Jahren war die bauliche Entwicklung auf dem Amannschen Villenanwesen nahezu abgeschlossen. Doch wurde der Bestand der Gesamtanlage noch vor 1930 durch eine von der Stadtverwal-

tung Bönningheim geplante Siedlungerschließung westlich des Ortes akut gefährdet. Damals sollte die bisher an der neben dem Automobilhaus gelegenen hinteren Einfahrt zum Amannschen Grundstück endende Olgastraße durch Verlängerung nördlich des Grundstückes entlang geführt und die gegenüber liegenden Ackerflächen mit neuen Wohnhäusern bebaut werden.²⁷⁶ Eine Anbindung des neu geplanten Wohngebietes an die südlich das Amannanwesen begrenzende Hohensteiner Straße (heute Kirchheimer Str.) und damit zur Bahnstation in Kirchheim sollte dadurch erzielt werden, daß man durch den Park der Villa Amann eine Verbindungsstraße anzulegen gedachte (TAFEL 220). Alfred Amann gelang es jedoch durch den Kauf der nördlich seines Grundstückes gelegenen Äcker diese Stadterweiterungsplanung und somit die Zerstückelung seines Grundstückes zu verhindern.²⁷⁷ Zwar wurden die neu erworbenen Grundstücke nicht in die Parkanlage integriert, es bot sich aber schon 1930 die Gelegenheit dort anlässlich der Hochzeit der Tochter Ilse Amann mit Alfred Pielenz eine eigene Villa für das junge Paar zu errichten, wozu Alfred Amann die nordöstlichste Teilfläche bestimmte (TAFEL 28), während der westlich davon gelegene Teil unbebaut blieb und an die vormaligen Besitzer als landwirtschaftliche Fläche wieder verpachtet wurde.²⁷⁸

Obwohl nicht unmittelbar in die Parkanlage der Villa Alfred Amann eingebunden, muß die 1930-1931 erbaute sog. Villa Alfred Pielenz aus geschichtlichen und künstlerischen Aspekten doch noch zu deren „Sachgemeinschaft“ gerechnet werden. Nicht nur, daß der Auftraggeber Alfred Amann hier nach längerer Pause wieder seiner zweiten Leidenschaft, dem Bauen fröhnen konnte - er beauftragte dazu mit Adolf Braunwald jenen Architekten, der ihm vor einem Viertel Jahrhundert auch sämtliche Dependancen zum Villengebäude errichtet hatte. Dabei wird die Entwicklung deutlich, die in der Villen- und Landhausarchitektur zwischenzeitlich eingetreten war, vom "malerisch" zergliederten Gebäude hin zum schlichten klar betonten Baukörper. Dies ist sowohl im Vergleich der Häuser Amann und Pielenz, als auch im Konnex zu den von Braunwald ausgeführten Nebengebäuden der Villa Amann zum Haus Pielenz augenscheinlich, und somit auch für die Entwicklung von dessen Werk signifikant.²⁷⁹ Das freistehende kubische Wohnhaus mit hoch aufragendem Walmdach als einfaches und "bodenständiges" Gegenstück zur "malerischen" Villa wurde nach der Jahrhundertwende vehement von der Stuttgarter Architektenschule Theodor Fischers propagiert und z.B. durch den Karlsruher Architekten und Professor an der Technischen Hochschule Friedrich Ostendorf durch Vergleichsdarstellungen in seinem Werk " Sechs Bücher vom Bauen" veranschaulicht (TAFEL 221).²⁸⁰ Im Laufe der 1920-er Jahre reduzierte man den in seiner Erscheinungsform von Goethes Gartenhaus in Weimar beeinflussten Baukörper durch Weglassen stilisierender Elemente der Fassadengestaltung, wie z.B. Pilaster zur flächigen Front, bei der das Hauptelement zur Unterteilung der Fassaden einzig die Fensterform und -größe wurde.²⁸¹ Der Prototyp des zweigeschossigen Hauses mit hohem Walmdach wurde, meist aus mit Schlämmputz versehenem Ziegelmauerwerk errichtet, zum Leitbild des gehobenen und modernen Wohnens in Deutschland. Allerdings wurde diese Bauform zur Zeit der Errichtung der Villa Alfred Pielenz 1930 ihrerseits von den Vertretern des zukunftsweisenden "funktionalen Bauens" längst als rückständig und konservativ angesehen.²⁸²

Adolf Braunwald plazierte das Wohnhaus für Tochter und Schwiegersohn von Alfred Amann im hinteren Teil des quereckigen Grundstückes (TAFEL 28). Als einzigen Schmuck des so entstandenen großen Bereiches vor dem Gebäude wurde, durch eine niedrige mit Blumen bepflanzte Mauer aus Bruchsteinen vom Haus abgesetzt, ein großes Rasenteppich-Parterre angelegt, dessen unaufdringliche Eleganz mit der südlichen Hauptschauseite der Villa korrespondiert. Seitlich wird das Parterre links von einem kleinen Fußweg zum Gebäude und rechts von dessen Hauptzufahrt eingefasst, wobei beide seitlich des erhöht stehenden Hauses zu einem kleinen Wirtschaftshof hinter dem Gebäude fortführen und durch die Schaffung einer Querverbindung zwischen Rasenteppich und Bruchsteinmauer eine Art Insellage für das Gebäude entstand. Dem Architekten gelang es so auf der relativ kleinen Grundstücksfläche die

Villa mit sparsamsten Mitteln wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Gleiches gilt für die Hauptfassade des Hauses, das in der oben beschriebenen Manier als zweigeschossiger kubischer Baukörper mit hohem Walmdach und seitlichem Zugang konzipiert wurde. Ein eingeschossiger Vorbau an der Ostseite kaschiert geschickt einen risalitartigen Vorsprung des Hauses im Ostteil der nach Norden gerichteten Rückfront. So wird der L-förmige Aufbau erst im Grundriß sichtbar.

Markantes Element des Gebäudes ist das in der Form eines Kranzgesimses stark ausladende Gesims unterhalb des Daches, das auch die Hauptschauseite nach Süden zusammen mit den horizontalen Fensterachsen flächig belebt (TAFEL 222). Weitere Akzente an dieser Fassade werden durch eine sog. Fensterhierarchie gesetzt, wobei durch unterschiedliche Fenstergrößen und Formgebungen, bei Verzicht auf jegliches Ornament, die Wertigkeit der einzelnen Geschosse betont wird. So werden die Repräsentationsräume im Erdgeschoß durch drei großflächige in Abständen angebrachte Doppelfenster betont, denen an den Privaträumen des Obergeschosses sechs einfache Fenster entsprechen. Diesen sind wiederum vier Dachfenster zugeordnet. So folgt Adolf Braunwald genau der von der Stuttgarter Schule propagierten Anwendung des Fensters als einzigem Fassadengliederungselement.²⁸³ Durch die Verlegung des Hauseinganges an die westliche Schmalseite, ist bei der Hauptfassade eine subtile Horizontalbetonung möglich, während der im Gebäude zurückversetzte sehr schmale Eingang, abgesehen von einem Schutzvordach, architektonisch überhaupt nicht in Erscheinung tritt.

Die Grundrisse von Erdgeschoß und Obergeschoß der Villa Alfred Pielenz (TAFEL 223) zeigen trotz ihrer völlig anderen Herkunft aus der Stuttgarter Schule doch in der Raumanordnung Adaptationen zur Villa Alfred Amann, woraus zu ersehen ist, daß diesem im Äußeren "male-risch altmodisch" wirkendem Chaletbau, durchaus ein funktionaler Grundriß im Inneren gegenübersteht. Zwar ist die Eingangssituation zum Alfred Pielenz Haus durch den schmalen Haustürbereich und die folgende kleine Garderobe (R1) wenig repräsentativ, erinnert aber in ihrer Ausrichtung nach Westen und in der Anlage eines kleinen über die Garderobe betretbaren Toilettenraumes (R2) an die entsprechende Situation in der Villa Amann. Auch die folgende Treppenhalle (R3) entspricht von Lage und Anordnung derjenigen des Chaletstilgebäudes, hat aber ihre Dominanz im Hause eingebüßt und ist entsprechend ihrer geringen Größe nur mehr mit einer zweiläufigen Treppenform versehen. Dagegen werden die hier wie dort an der Südseite gelegenen repräsentativen Räume des Hauses, Musikzimmer (R4), Wohnzimmer (R5) und Speisezimmer (R6) immer noch jeweils vom unteren Hallenflur betreten und stehen untereinander durch eine kleine Enfilade in Verbindung. Eine weitere Gemeinsamkeit ist der zusätzliche vom Speisezimmer zugängliche Wintergarten (R7), der auch hier zeitweilig als Sommerspeiseraum diente. Während inzwischen auf einen zusätzlichen Empfangssalon verzichtet wurde, ist der ebenfalls in nordöstlicher Lage vorgebauten Küche (R9) immer noch eine zusätzliche Anrichte für Speisen (R8) vorgeordnet. Auch im Obergeschoß des Hauses wurden Grundrißdispositionen der dreißig Jahre älteren Villa Amann übernommen. So wurde der südwestlichste Raum (R13), wie seit 1910 im Amannschen Villengebäude, als Zimmer für die Erzieherin der Kinder bestimmt. Da es diese Funktion bereits seit dem Einzug der Familie Pielenz 1931 zu erfüllen hat, muß es als ausschließliches Personalzimmer nicht direkt vom oberen Treppenhallenflur (R3a) zugänglich sein, es wird deshalb ein weiterer Personalraum, das Nähzimmer (R11) zwischengeschoben.²⁸⁴ Von dort führt auch die Treppe in das Dachgeschoß, wo sich weitere Personalwohnräume befinden. Auf ein spezielles Personaltreppenhaus zwischen sämtlichen Geschossen wird im Pielenz-Haus ebenso verzichtet, wie auf einen gesonderten Dienstbotenhintereingang. Ein Beweis für die auch auf diesem Gebiet erfolgten Veränderungen infolge der gesellschaftlichen Umwälzungen nach dem I. Weltkrieg. Das Kinderzimmer (R14) und das Elternschlafzimmer (R16) entsprechen ebenfalls der von der Villa Amann bekannten räumlichen Anordnung.²⁸⁵ Vom Schlafzimmer erfolgt auch der Zugang auf die Terrasse des ostseitigen Anbaues, in der Villa Alfred Amann kann

man diese erst vom nördlich angrenzenden Ankleidezimmer betreten. Auch im Hause der Tochter und des Schwiegersohnes ist das Ankleidezimmer (R18) an identischer Stelle gelegen, allerdings wie das Bad (R17) nur über einen quadratischen Gelenkraum zugänglich. Nebengebäude gibt es nicht mehr, mit Ausnahme eines unbedeutenden Holzschuppens in der Nordostecke des Grundstückes. Selbst die Autogarage ist als eingeschossiger Vorbau an die nördlich vorspringende Rückfront des Hauses angefügt (TAFEL 224).²⁸⁶

Aufgrund der vielen Gemeinsamkeiten zwischen den Raumdispositionen der Villen Alfred Amann und Alfred Pielenz scheint es wahrscheinlich, daß Alfred Amann seinen Architekten Braunwald durch genaue Planungsvorgaben instruiert hatte und Gewohntes umgesetzt sehen wollte. Überliefert ist auch, daß er wünschte, daß Tochter und Schwiegersohn nach seinem Tode in seine eigene Villa umziehen sollten.²⁸⁷ Diese aber blieben aus privaten und wirtschaftlichen Gründen im eigenen Gebäude wohnen. Leider wurde das Haus, dessen formale Gestaltung als aus der Stuttgarter Schule hervorkommend bezeichnet werden kann, vom Enkel Alfred Amanns, Hanns Alfred Pielenz, nach dem Tode seines Vaters 1989 abgebrochen.

I.4. Verfall und Wiedererweckung - das Schicksal der Villa Amann nach dem Tod Alfred Amanns

I.4.1. Jahrzehnte der Vernachlässigung

Nach dem Tode des Bauherren Alfred Amann 1942 und seiner Gattin im Jahr darauf, fiel das gesamte Villenanwesen an die einzige Tochter Ilse Pielenz geb. Amann. Diese verstarb am 16. April 1977 und hinterließ den Besitz zu gleichen Teilen ihren drei überlebenden Kindern Ingeborg Cadle geb. Pielenz (geb. 8. November 1933), Hanns Alfred Pielenz (geb. 22. November 1939) und Albrecht Pielenz (geb. 11. Mai 1944) bzw. der Tochter des bereits verstorbenen ältesten Sohnes und designierten Firmenerben Frank Gustav Pielenz (27. Februar 1931-6. Oktober 1961) (TAFEL 225).

Nach dem Tode des Vaters Alfred Pielenz am 12. Juli 1989, der seit 1942 Alleininhaber der Nähseidenfabrik Amann & Söhne war, gelang es dem nunmehrigen Firmeninhaber Hanns Alfred Pielenz alle Besitzanteile in seiner Hand zu vereinigen. Während das Villengebäude und das umgebende Fünftel der Grundstücksfläche im Jahre 2000 verkauft wurde, ist die gesamte restliche Parkanlage einschließlich aller Nebengebäude noch heute in Familienbesitz. Bereits 1943 mußten auf Anordnung der Stadtverwaltung Bönnigheim Bombengeschädigte aus dem deutschen Reichsgebiet im nunmehr leerstehenden Villengebäude einquartiert werden, zu denen nach dem verheerenden Bombenangriff auf Heilbronn im Dezember 1944 noch Verwandte der Familie Amann hinzukamen, die ihr Heim verloren hatten und schließlich nach Kriegsende 1945 Heimatvertriebene aus den deutschen Ostgebieten.²⁸⁸ Bis 1960 blieben insgesamt drei Familien im Gebäude wohnhaft, darunter im Dachgeschoß ein Fotograf, der im ehemaligen Kegelbahngelände sein Atelier einrichtete. In dieser Zeit verschwand nach und nach die ehemals reichhaltige bewegliche Ausstattung der Räume, die als "Kitsch der Gründerzeit" angesehen, entweder an die Bönnigheimer verschenkt oder vernichtet wurde. Lediglich die präparierten Jagdtiere in der Halle (R17) blieben noch bis ca. 1975 dort erhalten, dann wurden sie verbrannt.²⁸⁹

Glücklicherweise blieb das Äußere des Villengebäudes von Veränderungen verschont, doch kam es im Inneren zu Verunstaltungen, z.B. durch den Einbau von Trennwänden in die Halle (R17), den Empfangssalon (R18), die Küche (R23) und in das Neue Gästezimmer (R33). Weitere Substanzverluste entstanden durch den Einbau von Ölheizungsöfen samt Abzugskaminen in einzelne Räume und durch den Austausch von originalen Fußböden, Wandbespannungen und Farbfassungen. Auf das Jahr 1961 wurde den seitherigen Mietern gekündigt, denn der Juniorchef und Firmenerbe Frank Gustav Pielenz, Enkel von Alfred Amann und diesem charakterlich sehr nahe stehend (TAFEL 226), plante das Villengebäude mit Ausnahme des rustifizierten Untergeschosses abbrechen zu lassen, um darauf einen modernen Bungalow zu errichten. Zu diesem Zwecke ließ er sich vom zuständigen Baurechtsamt die Originalbaupläne von Jacques Gros aus den Jahren 1899-1900 aushändigen, die seither verschollen sind. Sein tragischer Tod infolge eines Autounfalles im Herbst 1961 kurz vor Beginn der Abbrucharbeiten, verhinderte diese. Dafür zogen in den nächsten Jahren nach und nach italienische Gastarbeiterfamilien in das Villengebäude ein, für dessen bauliche Erhaltung so gut wie nichts mehr getan wurde. Im Gegenteil, die italienischen Mieter, allesamt Arbeiter der Nähseidenfabrik, konnten rund ein viertel Jahrhundert nach Gutdünken im Hause Veränderungen zum Schaden der Originalsubstanz vornehmen. Erwähnt seien nur das Abschlagen der umlaufenden Stuckprofile der Deckenkehle im Wintergarten (R21) und die Übertünchung fast aller Decken- und Wandgemälde sowie noch erhaltener Erstfassungen mit Dispersionsfarbe. Vieles, wie die farbige Ausgestaltung der Gästetoilette (R16) ging dabei unwiederbringlich

verloren und im westlichen Teil der Hallengalerie des Obergeschosses (R17c) blieben die floralen Wandmalereien nur sichtbar erhalten, weil in diesem Bereich des Raumes die Dispersionsfarbe ausgegangen war (TAFEL 227). Am gefährlichsten für die Bausubstanz war aber die ins ganze Haus eindringende Feuchtigkeit. Sei es durch einfließende Nässe ins Mauerwerk, die zu starker Zerstörung der überwiegend hölzernen Ausstattungsteile in den Räumen durch Würfelbruch, Moderfäule und Pilz- bzw. Schimmelbefall führte (TAFEL 228)²⁹⁰ oder durch Wassereintrich über undichte Dachabdeckungen, Fenster, Balkone und Terrassen. Dies führte z.B. im Bereich des Dachgeschosses zum völligen Verfaulen der Kehlsparrn (TAFEL 160). Hinzu kamen Schäden, die im Bereich der hölzernen Bestandteile des Außenbaues durch Schädlinge wie den Holzbock verursacht wurden. Der immer schlechter werdende bauliche Zustand der Villa Amann und die daraus resultierenden auch nicht mehr einfachsten Standards genügenden Wohnverhältnisse, führten schließlich Mitte der 80-er Jahre zum Auszug der letzten italienischen Mieter. Darauf folgte ein rund fünfzehn Jahre dauernder Zeitraum, in dem das Gebäude völlig leer stand, ohne daß irgend etwas zur Substanzerhaltung getan worden wäre. Es hatte damals den Anschein, als wollte der Eigentümer das Problem auf natürliche Weise lösen. Durch die um 1988 erfolgte Eintragung des Villengebäudes samt Nebengebäuden und Parkanlage als Kulturdenkmal in die Denkmalliste erfolgte beim Besitzer insofern ein Umdenken, daß er jetzt bereit war, die Villa mit einem kleinen südwestlichen Parkteil als Zufahrtsmöglichkeit an einen sanierungswilligen Liebhaber zu veräußern. Wegen des baulichen Zustandes einerseits und den preislichen Vorstellungen andererseits gestaltete sich dies äußerst schwierig, außerdem hatten viele Interessenten vor allem mit der Nutzung des Inneren nicht mit der Denkmaleigenschaft in Einklang zu bringende Vorstellungen. Erst das Jahr 2000 brachte dem nunmehr 100-jährigen Gebäude die Wende.²⁹¹

Während das Chauffeurhaus, die Kegelbahn und das Gewächshaus bis heute ihrem ursprünglichen Zweck dienen und dadurch eine entsprechende Bauunterhaltung erfahren haben, entsprach das Schicksal der Parkanlage inklusive Gartenpavillon dem der Villa. Im Laufe der Zeit wurde das Parkpflegewerk auf ein Minimum reduziert. Zunächst entfernte man nach dem Tode des Ehepaares Amann sämtliche Zierbäume und löste das Tennisfeld auf, dessen hölzerne Lattenwerkumrahmung dann Anfang der 50-er Jahre beseitigt wurde (TAFEL 195). Unmittelbar nach Ende des II. Weltkrieges wurde wegen der Holzknappheit der sog. Märchenwald im nördlichen Parkteil abgeholzt und bei der späteren Wiederaufforstung wurden die Nadelhölzer größtenteils durch Laubbäume ersetzt.²⁹²

1966 wurde dann westlich des Chauffeurhauses an der Olgastraße auf einer 1936 von Alfred Amann zum Parkgelände hinzu erworbenen Parzelle ein Zweifamilienhaus samt Garagenbau für höhere Angestellte der Nähseidenfabrik Amann & Söhne erbaut (TAFEL 229). Glücklicherweise beeinträchtigt der von dem Kornwestheimer Architekten Karl Allgayer in zeittypischen Formen errichtete Bau wegen seiner abseitigen Randlage das Erscheinungsbild von Villa und Park nicht wesentlich (TAFEL 230). Um 1970 kam es aber durch die Beseitigung der ursprünglichen Einfriedung des Parkgeländes und der Auflösung der Hauptzufahrt zugunsten eines durchlaufenden "Jägerzaunes" zu einem massiven gestalterischen Eingriff. Nun war es nicht mehr möglich das Villengrundstück von der Kirchheimer Straße aus zu betreten. Sämtliche im Süden von der Hauptzufahrt ausgehenden Erschließungswege (TAFEL 204) verschwanden zugunsten einer überdimensionierten ungegliederten Rasenfläche (TAFEL 231).²⁹³ Heute sucht der neue Eigentümer des Villengebäudes durch die Anlage einer neuen Hauptzufahrt auf dem ihm gehörenden Grundstücksteil ganz im Südwesten nach einer angemessenen Lösung, um die jetzige Situation, Zufahrtsmöglichkeit nur von der rückwärtigen Chauffeurseinfahrt über die Olgastraße mit Ankunft an der untergeordneten Rückfront des Herrschaftshauses entgegen dem ursprünglichen Baugedanken, rückgängig zu machen. Zwar gelang es dem damaligen Eigentümer Hanns Alfred Pielenz in den 80-er Jahren Planungen der Stadt Bönnigheim, z.B. den Bau eines Altenheimes im Parkgelände erfolgreich abzuweh-

ren, trotzdem wurde die substanzerhaltende Pflege der Gartenanlage, auch bedingt durch den Tod des langjährigen Verwalters der Anlage Walter Ernst (23.Januar 1932-20.Mai 2000), fast völlig eingestellt.

1.4.2. Verkauf und Restaurierung des Villengebäudes

Es ist ein doppelter Glücksfall, daß die Villa Amann gerade im Jahr ihres 100-jährigen Bestehens 2000 durch Verkauf in den Besitz des aus der alten Residenzstadt der Fürsten von Lobkowitz, Neustadt an der Waldnaab stammenden und in Stuttgart tätigen Dipl. Ing. Bernhard Reichl und seiner Frau Annegret geb. Herrmann gelangte.

Schon bei der Entscheidung für den Kauf der verfallenen und unbewohnbaren Villa Amann stand für das Ehepaar Reichl fest, nicht nur das Äußere des Gebäudes originalgetreu zu sanieren, sondern auch die Dekorationen der Innenräume soweit wie möglich und finanziell vertretbar in den Originalzustand zu versetzen, um diesen in Kombination zu modernem Mobiliar wirkungsvoll zur Geltung zu bringen.²⁹⁴ Wichtigstes Anliegen war ihnen dabei, die Villa ganz im Sinne des Erbauers Alfred Amann als Einfamilienhaus zu nutzen, wenn möglich auch mit der ursprünglichen Funktion der Räume. An dieser Stelle gebührt auch dem Verkäufer Hanns Alfred Pielenz Dank, daß er das Engagement der Familie Reichl durch den Entschluß zum Verkauf an diese würdigte und nicht anderweitigen Interessenten, die die Villa im Inneren zum Geschäftshaus oder zu lukrativen Eigentumswohnungen umbauen wollten, den Vorrang gegeben hat. Die nun eingeleitete Sanierung der Villa Amann stand unter der Leitung des Architekten Günter Essig (geb. 27.Juli 1955) aus Murr bei Ludwigsburg, einem ausgewiesenen Fachmann auf dem Gebiet der Sanierung historischer Bauten, dessen oberster Grundsatz größtmögliche Erhaltung historischer Bausubstanz ist.

Die Restaurierung der Villa Amann begann im August 2000. Die Dachdeckung mußte durch teilweises Umdecken und Ersetzen von Schieferschindeln aufwändig saniert werden, die blechnen Teile in den Kehlen und Graten des Daches wurden zum großen Teil erneuert. Am Glockentürmchen und der Wetterfahne des Hauptturmes gelang es die originalen Kupferteile zu restaurieren und Fehlstellen in den Verzierungsteilen zu ersetzen, wie z.B. die höchste Kupferspitze der Wetterfahne, die angeblich einst vergoldet und später aus Sicherheitsgründen abgenommen worden war.²⁹⁵ Ersetzt werden mußten auch die sichtbar am Dachfirst gespannten Stahlseile, die das Glockentürmchen halten (TAFEL 232 vgl. TAFEL 47). Glücklicherweise war die Blockbaukonstruktion des Südgiebels einschließlich ihrer Steckverbindungen in sehr gutem Zustand erhalten, so daß an dieser im deutschen Südwesten nicht üblichen Technik, die ja von eigens mitgebrachten Schweizer Bauleuten im Auftrag des Architekturbüro Jacques Gros ausgeführt worden ist, keine nennenswerte Erneuerung notwendig war. Im Dachstuhl wurde lediglich der völlig verfaulte Kehlsparren samt aller Anschlußsparren am Schnittpunkt zum Küchenbau im ursprünglichen Tannenholz ersetzt (TAFEL 160). Die hölzernen Giebelakroterien wurden alle, da entweder bruchstückhaft erhalten oder in der Form vermodert, nach altem Vorbild neu geschaffen. Die unter dem linken Ort des Ostgiebels gelegenen überstehenden Hölzer waren teilweise durch Nässeeinwirkung verfault, sie wurden soweit schadhafte ersetzt, desgleichen an der umlaufenden Galerie des Küchenanbaues eine Ständerstütze samt darunter liegendem Horizontalbalken und einzelne Balkonknöpfe und Brüstungsteile am restlichen Außenbau. Zur farblichen Angleichung an die nur gereinigten Originalhölzer wurden die neuen Holzteile mit Leinöl gebeizt. Bei der Untersuchung der in Massivbau ausgeführten Fassadenteile wurde festgestellt, daß die originale Farbgebung zwar überstrichen aber niemals überputzt worden war. Als Erstfassung konnte unter dem weißen Anstrich eine gelblich abgetönte festgestellt und nach Befund rekonstruiert werden (TAFEL 233). Auch an der längst braun gestrichenen Fensterrahmung zeigte sich Überraschendes, diese war im Originalzustand hellgrün gefaßt und auch dieser Befund wurde wieder herge-

stellt. Die feine Nuancierung des Sockelgeschosses, durch den Kontrast von rustifizierten Kalksteinen mit Sandsteinteilen erzielt, bedurfte lediglich der Reinigung mit Wasser und Sandstrahlen, um wieder in originaler Farbgebung zu glänzen.

Bei der Sanierung wurde an der Fassadendekoration eine interessante Beobachtung gemacht. Die Rahmungsprofilierungen der südseitigen Erker (TAFEL 41), des Hallenfensters (TAFEL 233) und am sog. Palladio-Motiv des Westfensters die Bögen und die Brüstung (TAFEL 52) wurden nicht in Sandstein gefertigt sondern in Werkstein, der aus in Form gegossenem Beton besteht und dann auf Sandstein gestrichen wurde. Die Stützpfeiler des "Palladio-Fensters" sind hingegen in Sandstein ausgeführt.²⁹⁶

Nach der Überarbeitung der Rahmen und Wetterschenkel konnten sämtliche Originalfenster erhalten werden, wobei an den Bleiglasfenstern aus Wärmeschutzgründen zusätzlich dünnes Isolierglas außen auf die Originalverglasung in den alten Rahmen angebracht wurde. Die kostspielige Frage der Beheizung des Villengebäudes konnte durch modernste aber unsichtbare Technik ideal gelöst werden. Während der Sanierung wurde eine Wärmetauscherheizung mit Erdwärmesonden-Anlage eingebaut. Dazu wurden in den Park in gewissem Abstand zum Gebäude insgesamt 4 Bohrlöcher mit je 250 m Tiefe gelegt, in denen je eine Wärmesonde versenkt ist, welche die hier im Buntsandstein 22 Grad Celsius heiße Erdwärme über Polyethylenschläuche nach oben führt (TAFEL 234). Durch die Schläuche zirkuliert Wasser, das mit Glykol versetzt ist, damit die Flüssigkeit bei Kälte nicht gefriert. Die Temperatur wird von der Flüssigkeit über Zirkulierungspumpen nach oben geleitet, wobei durch Wärmeverluste etwa 8 Grad Celsius an der Oberfläche erzielt und im Wärmetauscher komprimiert in warmes Wasser umgewandelt und von 3 Pufferspeicher-Boilern gespeichert wird. Dazu wurde im Untergeschoß ein neuer Technikraum (R10) eingerichtet.²⁹⁷ Anschließend verteilt sich die Wärme über Rohrleitungen in die einzelnen Räume, wobei die neuen Heizkörper größtenteils wieder in die originalen Heizkörperverkleidungen von 1900 eingepaßt werden konnten und zusätzliche Heizkörper unter den alten Wandvertäfelungen geschickt kaschiert angebracht wurden.²⁹⁸

Als größtes Problem stellte sich bei der Sanierung der Innenräume der Befall der Trennwand zwischen Speisezimmer (R20) und Anrichte (R22) mit Echtem Hausschwamm heraus. Diese Pilzart hatte sich infolge eines Wasserschadens im Obergeschoß gebildet, wo eindringende Feuchtigkeit diese Zimmerwand durchnäßte. Da sämtliche Trennwände im Inneren der Villa als verputzte, ausgemauerte Fachwerkstrukturen konzipiert worden waren, zerfraß der Pilz die Zellulose und wucherte von der Erdgeschoßwand aus einerseits in die darüber liegende Trennwand im Obergeschoß zwischen Ankleidezimmer (R31) und Privatbad (R32), andererseits auch in die Decke des im Untergeschoß unter dem Speisezimmer liegenden Verbindungsflures (R11). Glücklicherweise waren sämtliche Decken zwischen Unter- und Erdgeschoß in Beton ausgeführt worden und nicht wie zwischen Erd- und Obergeschoß, bzw. zwischen diesem und dem Dachgeschoß als Holzbalkendecken.²⁹⁹ Dagegen mußte die Wand des Speisezimmers komplett ausgebaut werden und die darüber liegende Ankleidezimmer-Wand wurde im befallenen Teilbereich 1 Meter hoch vom Fußboden entfernt. Während diese im nach der Sanierung als Bad eingerichteten Raum des Obergeschosses (TAFEL 235) komplett ersetzt wurde, verzichtete man im weiterhin als Speisezimmer dienenden Raum des Erdgeschosses auf eine erneute Schließung zugunsten einer großen Wandöffnung zur ehemaligen Anrichte und zog diese mit dem darauffolgenden, auch an originaler Stelle belassenen Küchenraum (R23), durch völlige Herausnahme der Zwischenwand zu einem Raum zusammen (TAFEL 236). Hierbei handelt es sich um die einzige bei der Sanierung veranlaßte Abweichung vom originalen Grundriß.

Im Toilettenraum des Obergeschosses (R35) stellte man zwei unabhängig voneinander durch Unkenntnis verursachte Schäden mit weitreichenden Folgen fest. Zunächst wurde, wohl 1941

beim Einbau des Spülaborts der tragende Deckenbalken der darunterliegenden Erdgeschoßtoilette (R26) durchgesägt und dadurch Instabilität erzeugt. Ende der 70-er Jahre war eine defekte Wasserspülung nicht rechtzeitig ausgetauscht worden, dadurch lief das Wasser in den Estrichboden und folglich in die Wände, so daß die Holzkonstruktion komplett verfaulte. Um 1982 brach der hintere, sowieso instabile Bereich mit der Toilettenschüssel samt einem darauf sitzenden italienischen Gastarbeiter schließlich nach unten durch und wurde anschließend wieder auf einfachste Art erneuert.³⁰⁰ Bei der Sanierung wurde nun der gesamte Bodenbereich mit neuen Holzbalken versehen, anschließend ein neuer Estrich verlegt und schließlich die zerstörten Bodenfliesen der Bauzeit durch jene des Speisekammerfußbodens (R24) ersetzt, die in gleicher Ausführung gehalten, dort aber entbehrlich waren. Enormen Aufwand verursachte die Erneuerung der durchnässten Toilettenwand zur Treppenhalle (R17) hin. Um den Verlust des dort aufgemalten Wandfrieses zu vermeiden, wurde die Gipswand stehengelassen und rückseitig mit neuem Fachwerk, neuer Ausmauerung und Putz versehen.

Leider konnten im Obergeschoß die originalen Linoliumestrichböden nicht wieder hergestellt werden und wurden daher auf Wunsch des Bauherren durch Eichenparkett ersetzt. Dagegen rekonstruierte man alte Farbfassungen nach Befund soweit dies möglich war. Aufgrund fehlender Quellen wurde auf eine Wiederherstellung der Wandbespannungen verzichtet und statt dessen ein neutraler Anstrich gewählt, wie z.B. im Salon (R18), der durch Herausnahme der Trennwand wieder seine ursprüngliche Größe erhielt (TAFEL 237). Im Wintergarten (R21) trug man anstelle der nicht erhaltenen Wandbespannung einen zur Bauzeit modernen rotbraunen Anstrich auf (TAFEL 238), während Lambris und Fensterrahmen nach Originalbefund grün gefaßt wurden.³⁰¹ Alle farblichen Maßnahmen sind reversibel mit Leimfarbentechnik durchgeführt worden, um spätere weitergehende Rekonstruktionen oder Retuschen vornehmen zu können. Nicht wieder hergestellt werden konnten die mit Dispersionsfarbe überstrichenen Dekormalereien (TAFEL 275) und die Malereien auf Wandflächen, die von den italienischen Gastarbeitern, damit der neue Putz in die alte Struktur besser einzog, mit einem scharfkantigen Gegenstand gelöchert und zerkratzt worden waren, wie z.B. in der Gästetoilette (R16). Dagegen konnten die im Gästebad (R27) völlig überraschend aufgetauchten Wandgemälde fast vollständig freigelegt werden (TAFELN 130-132). Beim Einzug der neuen Eigentümer am 27. Juli 2001 waren die Sanierungsarbeiten größtenteils abgeschlossen.³⁰²

Anschließend wurde im Frühjahr 2002 die nachträglich vor die Ostfassade der Villa angefügte offene Pergola von Wildwuchs befreit und restauriert, allerdings noch ohne Rekonstruktion des nicht mehr verwertbaren hölzernen Lattenwerks (TAFEL 239 vgl. TAFEL 208) und der im Besitz der Familie Reichl gelegene Gartenanteil um das Villengebäude, der zufällig fast exakt der ursprünglichen Grundstücksfläche von 1900 entspricht, landschaftsgärtnerisch in Anlehnung an den Originalzustand gestaltet. Der neue Besitzer investierte in die für den Bestand des Gebäudes "in letzter Minute" beginnenden Erhaltungsmaßnahmen, zusätzlich zum Kaufpreis, viel Zeit und Geld. Das Landesdenkmalamt und die Denkmalstiftung Baden-Württemberg haben sein außergewöhnliches privates Engagement mit Zuschüssen honoriert. So wurde der Bestand eines im deutschen Südwesten ungewöhnlichen Villengebäudes im Schweizer Chaletstil, das am Außenbau noch "malerische" historistische Architektur zeigt, jedoch an einzelnen Details und insbesondere im Inneren bereits Neues ankündigt, dadurch gesichert, daß ein engagierter Bürger die Erhaltung des überkommenen Kulturgutes übernommen hat. Als Anerkennung hierfür erhielt Bernhard Reichl am 19. November 2003 den höchsten Denkmalschutzpreis des Landes Baden-Württemberg verliehen, gestiftet von der Württemberger Hypo-Bank im Verbund mit dem Schwäbischen Heimatbund, dem Landesverein Badische Heimat und der Denkmalschutzstiftung Baden-Württemberg.

II. Die Einordnung und Würdigung der Villa Amann in der Baukunst

II.1. Der "malerische" Villenbau

II.1.1. Definition, Herleitung und sozialgeschichtliche Voraussetzungen des Bautypus

Die Villa Alfred Amann kann innerhalb der Baugattung Villa als eine von "malerischer" Formgebung geprägte Bauart klassifiziert werden. Die Bezeichnung "malerisch" bedarf zunächst der Definition.³⁰³ Am bekanntesten ist der Begriff wohl in Bezugnahme auf eine Landschaft, die sowohl als großräumiges geographisches Gebiet als auch im kleinräumigen natürlichen Ausschnitt dann als "malerisch" bezeichnet wird, wenn sie sich durch ein besonderes Gepräge als Einheit von anderen Landschaften abhebt. Zur "malerischen" Gesamtkomposition können neben natürlichen Gegebenheiten auch stimmungsvoll eingruppierte Bauwerke beitragen. Entdeckt wurde das Zusammenspiel von natürlichen Landschaftsgegebenheiten und gebauter Architektur zur "malerischen" Gesamtgruppierung im Englischen Landschaftsgarten um 1770 (Wörlitz, Schwetzingen) und fand seinen Höhepunkt im Zeitalter der Hochromantik. Als bekannteste Beispiele sind hierfür die Ansichten Heidelbergs und seiner Schloßruine, des Rheintales zwischen Bingen und Koblenz, aber auch die Phantasiekompositionen in der Malerei Caspar David Friedrichs (5.September 1774-7.Mai 1840) zu nennen. Der Begriff der malerischen Landschaft wird hierbei zur romantischen Ansicht idealisiert, was einer Überlagerung der Wörter malerisch und romantisch gleichkommt (TAFEL 240). Die künstlerische Strömung der Romantik strebte u.a. nach einer Einheit von Kunst und Natur, so wie sie ihre Theoretiker in der von ihnen verklärten und mythisierten Welt des Mittelalters verwirklicht gesehen glaubten.³⁰⁴ In der Beschäftigung mit dem Mittelalter wurde die Romantik sowohl zum Schöpfer eines deutschen Nationalbewußtsein als auch zum Wiederentdecker mittelalterlicher Architektur, beides in bewußter Abkehr zur Gegenwart und deren klassischem Kunstideal.³⁰⁵ Betrachtete der Romantiker z.B. die reizvoll gelegene Heidelberger Schloßruine, dann sah er in deren Architektur ein "malerisches vaterländisches Alterthum" ideal verwirklicht, während der Klassiker dieses Bauwerk als unproportional fernab jeder konstruktiven Bauordnung völlig ablehnen mußte.³⁰⁶ So lassen sich für ein im romantischen Sinne als "altertümlich - malerisch" empfundenes Bauwerk folgende Gestaltungsmerkmale feststellen: Unregelmäßiger Grundriß und untergliederte Fassadengestaltung mit Vor- und Rücksprüngen, Auf- und Anbauten meist in Form von Türmen, Erkern oder Söllern und Vorrang der dekorativen Gesamterscheinung vor dem konstruktiven Element. Je pittoresker ein altes Gebäude durch das Vorhandensein dieser Prinzipien wirkte, desto mehr sah der Romantiker darin eine Verkörperung des von ihm schwärmerisch propagierten "ursprünglichen Volksgeistes", aus dessen schöpferischer Kraft das Bauwerk einst entstanden sein soll.³⁰⁷ Daraus erklärt sich auch die Vorliebe des romantischen Zeitalters für nur als Ruinen überkommene mittelalterliche Borganlagen, die diesem Empfinden oft mehr entsprachen und der Phantasie mehr Spielraum erlaubten, als die noch erhaltenen Gebäude der Vergangenheit.

In Deutschland kann der Beginn der romantischen Kunstauffassung im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts angesetzt werden, als der Berliner Schriftsteller Wilhelm Heinrich Wackenroder (13.Juli 1773-13.Februar 1798) mit seinen kunsttheoretischen Schriften "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (anonym erschienen 1796) und "Phantasien über die Kunst" die mittelalterliche Kunst als Gegenbild zu Aufklärung und Klassizismus

propagiert und gleichzeitig das "vaterländisch - altertümliche" dem französischen Einfluß entgegengesetzt.³⁰⁸ In den bildenden Künsten hielt das Gedankengut der Romantik nach der Niederlage Napoleons 1815 zunächst Einzug in der Malerei (z.B. Caspar David Friedrich, Nazarener), während in der Baukunst, zumal in der Profanarchitektur, erst in der Zeit des Vormärz nach 1830, als sich die bürgerliche Opposition zu einer nationalen Bewegung entwickelte, eine Abkehr vom Klassizismus zugunsten mittelalterlicher Vorbilder erfolgte.

Gebaute Architektur in Anlehnung an die romantisch - malerische Ideologie wurde zunächst von der alten Führungsschicht, dem herrschenden Adel aufgenommen. Er begann sowohl mit dem Wiederaufbau seiner dynastischen Stammsitze als auch mit der Errichtung neuer "Ritterburgen" in mittelalterlichen Stilformen. Hierbei spielt das verklärend rückwärts gewandte weniger im Sinne einer Hoffnung auf den kommenden Nationalstaat als vielmehr auf die politisch reaktionäre Denkweise im Sinne der herrschenden Restauration eine Rolle. Die 1833 von Karl Friedrich Schinkel (13. März 1781-9. Oktober 1841) im romantisch-neugotischen Stil englischer Landsitze entworfene Sommerresidenz des Prinzen Wilhelm v. Preußen (22. März 1797-9. März 1888) auf dem Babelsberg über der Havel bei Potsdam, gilt in ihrer Größenordnung als erste Anlage dieser Art in Deutschland. Ein exemplarisches Beispiel aus Württemberg ist das Schloß Lichtenstein auf der Schwäbischen Alb, das 1839-1842 nach Plänen des Nürnberger Architekten Alexander von Heideloff unter maßgeblicher Beteiligung des Bauherren Graf Wilhelm von Württemberg (6. Juni 1810-17. Juni 1869, seit 1867 1. Herzog von Urach), 817 Meter hoch in "wildromantischer Lage" auf einem Felsen über dem Echaztal anstelle einer bereits 1802 abgebrochenen mittelalterlichen Burg gleichen Namens errichtet wurde (TAFEL 241). Bezeichnenderweise ist dieses bis heute als Inbegriff "malerischer Romantik" geltende Bauwerk als Folgeerscheinung eines historischen Romans entstanden. 1826 hatte der Stuttgarter Dichter und Schriftsteller Wilhelm Hauff (29. November 1802-18. November 1827) als patriotischer Romantiker seinen Roman Lichtenstein veröffentlicht, ein Werk, in dem ein historischer Stoff aus der württembergischen Geschichte des 16. Jahrhunderts durch freie Gestaltung des Schriftstellers zur populären romantischen Sage umgedeutet wurde.³⁰⁹ Doch nicht nur in seiner traumhaft malerischen Lage entsprach Schloß Lichtenstein den Idealvorstellungen der Romantik, dasselbe galt für die reichhaltig durch An- und Vorbauten gegliederte im "altdeutschen" Stil gehaltene Außenarchitektur und auch für die Gestaltung der Innenräume. Diese weisen keinen einheitlichen Gestaltungsstil auf, sondern reichen von den repräsentativen reich mit farbigen Dekorationsmalereien ausgestatteten Neugotikzimmern, wie dem Rittersaal in dem sich ein lebensgroßes Portrait des Bauherren als mittelalterlicher Ritter befindet (TAFEL 242), bis zur geselligen Trinkstube, die einem deutschen Renaissanceraum der Zeit des Nürnberger Schuhmachermeisters, Meistersängers und Dichter Hans Sachs (5. November 1494-19. Januar 1576) nachempfundenen wurde (TAFEL 243). Mit ihrer vielteiligen Ausstattung an mittelalterlichen und pseudomittelalterlichen Einrichtungsgegenständen strahlen die nur mäßig großen Räume des Schlosses Lichtenstein auch die zeitgenössische bürgerlich-biedermeierliche Behaglichkeit aus. Gerade seine eher kleinteiligen Ausmaße prädestinierten Schloß Lichtenstein in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das Großbürgertum aus Wirtschaftsmagnaten u.a. immer mehr die alte Aristokratie als kapitalkräftige Bauherren abzulösen begann, für seine im malerischen Stil gewünschte Wohnbauten eine gewisse Vorbildfunktion abzugeben.³¹⁰ Die Voraussetzungen für diese Kapitalkraft und des daraus resultierenden Anspruches auf repräsentative Wohngebäude nach Vorbild des Adels, beruhten auf der nach 1850 in Deutschland immer mehr zunehmenden ökonomischen Machtstellung der Bourgeoisie. Gründe hierfür waren neben den seit Beginn des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland fußfassenden technischen Innovationen und wirtschaftlichen Umstrukturierungen, wie z.B. der Schaffung des Deutschen Zollvereins 1834, besonders der ab 1840 erfolgte schnelle Ausbau des Schienennetzes im Gebiet des Deutschen Staatenbundes.³¹¹ Als Folge kam es nach der Jahrhundertmitte zu einer vermehrten Anzahl

von Fabrikneugründungen, die größtenteils dank herausragender Gründerpersönlichkeiten rasch florierten.³¹² Die so neu entstandene Schicht reicher, bürgerlicher Unternehmer orientierte sich mit wachsendem Wohlstand ganz am Lebensstil der Aristokratie, deren feudalistisch - militärstaatliches Regierungssystem ihnen andererseits noch jeglichen staatspolitischen Einfluß verwehrte. Zum einen hatte diese Angleichung ihren Grund darin, daß das Bürgertum aus dem Scheitern der Märzrevolution von 1848 erkannt hatte, daß seine noch unerfüllten Forderungen nach Liberalismus und nationaler Einheit nur in einer Synthese mit der politischen Führungsschicht zu erreichen waren. Zum anderen verband Politik und Wirtschaft eine gemeinsame Furcht vor den radikalen Ideen einer stetig anwachsenden Arbeiterschaft. Die Gründung des Deutschen Reiches 1871 durch Otto Fürst v. Bismarck (1. April 1815-30. Juli 1898) und die anschließende im Zeichen des Wirtschaftsliberalismus stehende Gründerzeit erbrachten die Früchte dieser Zusammenarbeit für das Großbürgertum.³¹³ Es wurde zu einer Stütze der bis 1890 dauernden Kanzlerschaft Bismarcks, in der der Übergang Deutschlands vom Agrarstaat zur Industrienation vollzogen wurde. Wie groß der Einfluß der Schwerindustrie selbst auf den autoritären Reichskanzler war, beweist die Tatsache, daß Bismarck 1879 auf Druck des "Centralverbandes deutscher Industrieller" Schutzzölle zur Einfuhrbeschränkung billiger ausländischer Waren einführte.³¹⁴

In dieser Zeit ist dem Großbürgertum endgültig der vollständige gesellschaftliche Aufstieg gelungen, was sich am augenscheinlichsten in dessen Wohnbauten dokumentierte. Die reichsten unter den Industriemagnaten ließen sich Häuser erbauen, die alle gewohnten Vorstellungen bürgerlichen Wohnens übertroffen haben. Es sind wahrhaft Schlösser mit der Flucht ihrer hohen Hallen und Räume, der Pracht ihrer kostbaren Einrichtung und der Einbettung des Ganzen in eine riesige Parkanlage. Genannt seien stellvertretend die Villa Hügel in Essen, erbaut 1869-1873 für den "Stahlkönig" Alfred Krupp (26. April 1812-14. Juli 1887) nach dessen Skizzen vom Kasseler Bauinspektor Julius Rasch im spätklassizistischen Stil (TAFEL 244)³¹⁵ und Schloß Halberg bei Saarbrücken (TAFEL 245), in den Formen der französischen Spätgotik durch den Königl. hannoverschen Baurat Edwin Oppler (1831-1880), in den Jahren 1878-1882 für den Eisenhüttenmagnaten Carl Ferdinand Stumm (30. März 1836-8. März 1901) errichtet.³¹⁶ Bei aller stilistischen Unterschiedlichkeit der beiden Gebäude, vereint sie doch ein wesentliches Gestaltungselement: Die unregelmäßige Gruppierung des Gesamtbauwerkes im Sinne des "Malerischen". In diesem Sinne läßt sich auch die 1870 im Stil der italienischen Renaissance gebaute Villa von Alois Amann (TAFEL 13) nahtlos dazu reihen. Nicht unerwähnt sollte hier bleiben, daß sich dem Geltungsbedürfnis des Großbürgertums durch Nachahmung der höfischen Kultur, andererseits eine "Verbürgerlichung" im Lebensstil der Fürstenhäuser gegenüberstellte, die ihre Hofhaltungen aufgrund der politischen Erschütterungen in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, nun immer mehr auf bürgerliches Niveau bringen ließen. Kleinere Villen und Palais wurden dem klassischen Repräsentationsschloß, das nur noch notwendigen Staatsakten vorbehalten war, vorgezogen. So diente dem jeglicher Repräsentation abholden König Karl v. Württemberg seine Villa in Berg vor den Toren Stuttgarts (TAFEL 172) als Rückzugsort in die abgeschirmte, ganz auf Bequemlichkeit ausgelegte Privatsphäre, während die Großindustriellen Krupp und Stumm mit dem Bau ihrer Prachtvillen Größe, Reichtum und Repräsentationsbedürfnis ihres Standes demonstrativ zur Schau stellen ließen.³¹⁷

Verkörperte die "malerische" Bauform in der Zeit vor der Reichsgründung, als die Auftraggeber noch überwiegend der alten Aristokratie angehörten, den nationalen Einheitsgedanken und die romantische Rückbesinnung auf die "heile" Welt des mittelalterlichen Ständestaates, so bildete sie im Bismarckreich, nun hauptsächlich vom Großbürgertum in Auftrag gegeben, ein Statement für konservative Reichstreue. Profitierte doch der Unternehmer im besonderen Maße von Bismarcks komplexer friedenserhaltender Außenpolitik und obrigkeitstaatlichen innenpolitischen Maßnahmen gegen das Proletariat. Mit seinem Sturz 1890 brach auch Bis-

marcks differenziertes außenpolitisches Bündnissystem bald darauf zusammen und der junge Kaiser Wilhelm II. (27.Januar 1859-4.Juni 1918) lockerte die rigiden Maßnahmen gegen die politische Linke, da ihm an der Stärkung eines alle Bevölkerungsschichten umfassenden deutschen Nationalbewußtseins gelegen war. Das Zeitalter des Imperialismus begann.³¹⁸ Dieser war eine gesamteuropäische Zeiterscheinung, entsprungen aus dem übersteigerten Sendungsbewußtsein der mündig gewordenen Industrienationen. Aufgrund der neu gewonnen weltwirtschaftlichen Grundlage drängte auch Deutschland nach interkontinentalem Ansehen, getragen von der Vorstellung fremde Länder durch ihre Erschließung als "ein Arbeitsgebiet für den deutschen Geist, das deutsche Organisationstalent und die deutsche Wirtschaft zu beglücken."

Wie sehr diese Mischung aus nationaler Überheblichkeit, phantasievollen Zielvorstellungen und moralisierend idealisiertem Denken auf vordergründig - naivem Patriotismus fußte, der in breiten Bevölkerungsschichten eine Basis fand, beweist die Tatsache, daß das Bauen im Stil des "malerischen" Historismus nochmals einen gewaltigen Schub verzeichnete, und zwar in ganz Europa, wie der Imperialismus ja ein gesamteuropäisches Phänomen war. Ausdruck des neuen politischen Sendungsbewußtseins war der Export dieses Baustils als Verkörperung des Patriotismus in die jeweiligen Kolonien. So finden sich "malerische" Villengebäude in Windhuk, ehemals Verwaltungssitz des Schutzgebietes Deutsch-Südwestafrika, ebenso wie der seit 1890 als Schweizer Nationalstil propagierte Chaletstil in der Villa des schweizerischen Generalkonsuls für die Südafrikanische Republik C. Fehr in Johannesburg, die Jacques Gros um 1895 entworfen hat (TAFEL 246).³¹⁹ Nun bauten auch Kleinindustrielle, ja sogar der Mittelstand und wohlhabende Handwerker ihren Verhältnissen entsprechende Wohngebäude im "malerischen" Stil als Ausdruck ihrer patriotischen Gesinnung. In diese Zeitschiene gehört die Villa Alfred Amann (1899-1900) ebenso, wie die Villa Jahnstr. 51 in Degerloch bei Stuttgart, erbaut 1902 vom einheimischen Architekten Wilhelm Friedrich Mack (17.Februar 1848-26.September 1924) für die Rechnungsratswitwe Käthe Vogel (TAFEL 247).³²⁰ Als rund ein Jahrzehnt später das alte Europa infolge seines imperialistischen Strebens in einem bis dato nicht gekannten Weltenbrand unterging, war das Ende des "malerischen" Stils schon eingeleitet worden. Eine neue Architektengeneration forderte im Einklang mit neuen Weltanschauungen den Verzicht auf "falschen Pathos", dazu zählte auch Friedrich v. Ostendorf (TAFEL 221), der paradoxerweise noch ein Opfer der alten Denkweise wurde.³²¹

II.1.2. In welchem Stil sollen wir bauen? Zur Grundform der malerischen Villa

Wie festgestellt wurde, begann der bürgerliche Villenbau erst nach dem Vorliegen der sozialgesellschaftlichen Voraussetzungen nach der Mitte des 19. Jahrhunderts. In Württemberg, das wegen der geographischen Lage der Villa Alfred Amann hier schwerpunktmäßig herausgehoben werden soll, markiert die in jenen Jahren (1853) vollendete Villa Berg bei Stuttgart auch baugeschichtlich einen Wendepunkt (TAFEL 172). War sie doch das erste Bauwerk in der Landeshauptstadt Stuttgart, das durch seine Gestaltung im Stil der italienischen Hochrenaissance mit dem Klassizismus brach, der Württemberg und insbesondere Stuttgart über ein halbes Jahrhundert maßgeblich geprägt hatte.³²² Allerdings ist das Bauwerk nur im Sinne seiner Baulage auf einer Anhöhe unweit des Neckartales "malerisch", während die Fassadengestaltungen und der Grundriß streng symmetrisch aufgebaut sind. Dem gegenüber erfüllt Schloß Lichtenstein auch die Anforderung nach in allen Bereichen "malerischer" Baugestaltung (TAFEL 241). Beiden Bauwerken gemeinsam ist aber, daß der jeweilige Auftraggeber noch dem Herrscherhaus entstammte.

Dem hier zu berücksichtigenden Maßstab nach einem bürgerlichen und im "malerischen" Stil gehaltenen Villengebäude, entsprach erstmalig in Württemberg die in Stuttgart 1859 entstandene Villa Knosp in der Rotebühlstraße 72 (TAFEL 248).³²³ Die Vita des Auftraggebers Ru-

dolph Knosp (22.Juni 1820-26.März 1897), der später geadelt wurde, steht exemplarisch. Aus einfachen Verhältnissen stammend war er zunächst Kaufmann, bis er 1846 zusammen mit einem Apotheker eine Indigo-Carminfabrik zur Farbenherstellung gründete. 1859 begann Knosp mit der Anilinfabrikation und wurde zum Pionier der Teerfarbenherstellung. 1873 vereinigte er sein Unternehmen mit der Badischen Anilin- und Sodafabrik (BASF) in Ludwigs-hafen, deren Teilhaber und Aufsichtsratsvorsitzender er bis zu seinem Tode war. Knosp war bereits 1866 zum Kommerzienrat ernannt worden. Seine Tochter besaß später mit 30 Millionen Reichsmark in Württemberg das zweitgrößte Vermögen nach dem König (36 Millionen RM). Sein relativ früher Aufstieg in den Großkapitalismus ermöglichte Rudolph Knosp auch den Bau eines für seine Zeit außergewöhnlichen Hauses, das in einem 12 Jahre nach der Erbauung erschienenen Buch (1871) als "Aufsehen und Bewunderung erregende Kampfansage an die traditionelle Bauweise" gepriesen wurde.³²⁴ Knosp beauftragte den aus Oberschwaben stammenden Architekten Joseph (von) Egle (23.November 1818-5.März 1899) mit dem Bau seiner Villa.³²⁵ Auch Egle entstammte bescheidenen Verhältnissen. Er besuchte zunächst die Stuttgarter Baugewerkeschule, damals eine Abteilung zur Ausbildung von Bauhandwerkern in der 1829 gegründeten Gewerbeschule.³²⁶ Da dem ehrgeizigen jungen Mann dies aber nicht genügen konnte, ging er nach einem kurzen Studium am Wiener Polytechnikum nach Berlin und besuchte 1839-1841 die dortige Bauakademie. Die im Klassizismus verwurzelte Bautradition der Berliner Schule prägte Egle entscheidend, was sich in seinen späteren Bauten zeigen sollte. Diese waren zwar in historisierenden Baustilen ausgeführt, hoben sich aber im Bezug auf maßvolle Fassadendekorierungen und in ihren Ausmaßen wohltuend von den überladenen Werken z.B. der Bauschule von Hannover oder denen des Karlsruhers Joseph Durm ab. Nach Abschluß seines Studiums in Berlin hielt sich Joseph Egle ab 1842 zur Weiterbildung in Wien, Norddeutschland, England, Frankreich und Italien auf, bevor er 1848 nach Stuttgart als Lehrer an die nunmehr selbständige Baugewerkeschule zurückberufen wurde, an der er selbst sein Grundwissen erworben hatte. In den kommenden Jahren wurde er dort zunächst ordentlicher Professor und schließlich Direktor, wobei sich unter seiner bis 1893 dauernden Leitung daraus eine moderne technische Bauschule entwickelte.³²⁷

Egle war Protégé des württembergischen Königs Karl, mit dessen Regierungsantritt er 1864 zum königlichen Hofbaumeister ernannt und mit der Neugestaltung der königlichen Wohnräume im Neuen Schloß in Stuttgart und anderem beauftragt wurde. Von seinen zahlreichen Staatsbauten seien nur die alle in Stuttgart gelegenen Bauwerke des Polytechnikums (1860-1864 in italienischer Hochrenaissance), der Baugewerkeschule (1867-1870 nach dem Vorbild des Pariser Louvre in französischer Hochrenaissance) und der erste katholische Kirchenbau Württembergs nach der Reformation, die Marienkirche (1871-1879 im Stil des ersten einheitlich gotischen Kirchenbaues in Deutschland, der Marburger Elisabethenkirche) erwähnt.³²⁸ Bezeichnend für diese und andere Bauten Joseph Egles war seine Architekturauffassung vom materialgerechten Bauen durch die sichtbare Verwendung von Quader- und Hausteinen. So lehnte er auch für den bürgerlichen Hausbau den damals in Stuttgart noch üblichen verputzten Fachwerkbau als unsolide ab und entwarf 1847 das erste in Stuttgart massiv erbaute Bürgerhaus.

Mit der 1859 errichteten Villa Knosp gelang Egle wieder ein wegweisendes Novum für Stuttgart: Eine asymmetrisch aufgebaute Renaissancearchitektur in einer im bürgerlichen Wohnbau der Stadt bis dato unbekanntem "malerischen" Gruppierung, kombiniert mit einer ebenfalls für Württemberg neuartigen Fassade in einer Hau- und Backsteinkombination, die farbliche Kontraste am Baukörper bildet. Diese Kombination und diverse Elemente des Bauwerkes, wie z.B. die hohen Giebeldächer belegen, daß Egle die Formensprache der nördlichen niederländischen Renaissancearchitektur des 16. Jahrhunderts, die zu ihrer Zeit auch großen Einfluß auf die Profanbaukunst Norddeutschlands besaß, als stilistisches Vorbild bestimmte.³²⁹ Damit entsprach der Baustil der Villa Knosp im Sinne der Architekturauffassung der Romantik, ge-

nau wie das Heidelberger Schloß und im Gegensatz zur italienischen Renaissancearchitektur, dem Ideal eines "mittelalterlich - malerischen" Gebäudes.³³⁰ Hauptmerkmal für diese Anschauung sind zweifellos die hohen Giebel und die dadurch bedingten steilen Satteldächer. Beides leitet sich vom mittelalterlichen Giebelhaus ab und hielt sich im bürgerlichen und kommunalen Bauwesen gerade der nördlichen Niederlande noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Als wesentliche Schmuckelemente sind an den Giebeln fialenartige Sandsteinaufsätze angebracht, die zum Sichtziegelmauerwerk einen weiteren "malerischen" Kontrast abgeben. Gleiches gilt für die gesamten Hausfassaden mit deren Eckquaderung aus Lang- und Kurzwerksteinen und den Haustein-Fenstereinfassungen im Verhältnis zum restlichen unverputzten Backstein. Hier setzte Joseph (v.) Egle ein für Stuttgart gänzlich neues, in Preußen aber schon 1817-1818 durch Karl Friedrich Schinkel (13.März 1781- 9.Oktober 1841) wieder aufgegriffenes Gestaltungsmerkmal (Berlin, Militär-Arrest-Anstalt) ein – den unverputzten Backsteinbau. Dieser, seit der Renaissance außer Mode und nicht zufällig im Zeitalter der Romantik wieder eingeführt, war geradezu prädestiniert, das "mittelalterlich - malerische" eines Bauwerkes hervorzuheben. So wird das an der Villa Amann später charakteristische Verwenden von unterschiedlichen und dabei sichtbar angebrachten Baumaterialien, bereits am ersten "malerischen" Villenbau Stuttgarts 40 Jahre zuvor deutlich zum Ausdruck gebracht.³³¹

Vergleicht man den Aufriß der Villa Knosp mit dem der Villa Amann (TAFEL 248 vgl. TAFEL 29) zeigt sich am älteren Bauwerk bereits die typische Formgebung der "malerischen" Villa. Die Straßenfassade gliedert sich in einen vorspringenden giebelständigen Risalit und eine traufständige Rücklage. Diese bildet gleichzeitig einen seitlichen Giebelrisalit, an den sich wiederum eine traufständige Rücklage anschließt. Als Gelenk zwischen beiden Bauteilen ist ein polygonaler, gering vorspringender Nebentreppenturm angefügt, der sich als solcher erst am Obergeschoß der Villa aus einem rechteckigen Erdgeschoßvorsprung herausbildet.

Deswegen und weil sein achteckiger Aufbau das hohe Satteldach nicht überragt, dies geschieht lediglich durch den Turmhelm, kann man hier kaum von einem eigenständigen Turmvorbau sprechen, wie dies an der gegenüber liegenden Seitenfassade bei der Villa Amann der Fall ist. Man ist geneigt der Villa Knosp an dieser Stelle zur Betonung des "Malerischen" einen zusätzlichen Hauptturm zu wünschen. Andererseits zeigen die Proportionen des Hauses gerade die maßvolle, von Egle in seinen Berliner Studienjahren erlernte und zeitlebens beibehaltene Baubehandlung und den Verzicht auf die von anderen Architekten gerade beim "malerischen" Villenbau häufig angewandte Überdekorierung.

In den folgenden Jahrzehnten bis zum I. Weltkrieg entstanden in dieser Grundkonzeption, Giebeldachhaus mit asymmetrischer seitlicher Rücklage, eine Unmenge an "malerischen" Villenbauten. Sie wurden, je nach finanziellem Hintergrund des Auftraggebers, mehr oder weniger aufwendig dekoriert und mit einem oder mehreren Turmbauten, Erkern, vorgebauten Wintergärten oder Altanen usw. "malerisch" ausgestaltet. Waren diese Gebäude zunächst in Massivbauweise ausgeführt, so schätzte man nach 1890 im Zeitalter des immer stärker sich entwickelnden Nationalgefühls auch wieder die als "altdeutsch" betrachtete sichtbar belassene Fachwerkbauweise oder versah Teilbereiche des Hauses mit einer Verschalung aus Holz oder Schindeln (TAFEL 247). Dabei war das Wiederaufleben der alten nationalen Bautraditionen ausschlaggebend, so entsann man sich z.B. in der Schweiz wieder der im 18. Jahrhundert aus der Mode gekommenen Blockbauweise. Zur baulichen Umsetzung des "romantisch - malerischen" Mittelalterideals bzw. der spätestens seit 1890 immer stärker hervortretenden nationalen Identifikation, eignete sich im bürgerlichen Wohnbau am besten das Giebelhaus mit Satteldach. War doch dieser Haustypus vom Mittelalter bis zum Ende des 17. Jahrhunderts und vereinzelt darüber hinaus nördlich der Alpen der Hauptvertreter des bürgerlichen Bauwe-

sens.³³² Mit Ausnahme der dem Flachdach huldigenden Italiener, haben alle baugeschichtlich bedeutenden Nationen von der Romanik bis zum Barock in ihren Städten Beispiele dieses Gebäudetyps hinterlassen, die es dem historistischen Architekten des 19. Jahrhunderts erlaubten, je nach Neigung oder Wunsch des Auftraggebers ein neues Wohngebäude in einem bestimmten Stil aus der Architekturgeschichte zu errichten. Leider ist im Privatbauwesen des Historismus, so auch im Fall der Villa Knosp, fast nie dokumentiert, warum sich ein Bauherr gerade für einen bestimmten Baustil entschied. Eine Ausnahme bildet hier die Villa Amann, wo anhand der persönlichen Neigungen des Bauherren und seiner Bewunderung für ein bestimmtes Gebäude, die Wahl des Schweizer Chaletstils nachvollzogen werden konnte. Anders verhält es sich im Monumentalbau, wie der Ringstraße in Wien, wo den Gebäuden eine geschichtlich - assoziative Bedeutung bei der Wahl des Baustiles beigemessen wurde, bspw. Antike = Parlament, Gotik = Rathaus, usw..³³³ Außerdem ist innerhalb eines kunstgeschichtlichen Baustiles eine Aufteilung nach verschiedenen regionalen Besonderheiten festzustellen. So reicht es nicht aus, z.B. die Villa Knosp (TAFEL 248) als nur im "Neorenaissancestil gehalten" zu bezeichnen, wie im Denkmalverzeichnis der Stadt Stuttgart geschehen. Sie ist eindeutig als ein dem niederländisch - norddeutschen Renaissancestil des späten 16. Jahrhunderts nachempfundenen Bauwerk zu klassifizieren. Andere Villengebäude zeigen z.B. Merkmale der schwäbischen Renaissance, beeinflusst vom italienischen Manierismus, ganz abgesehen von internationalen Überschneidungen. Je weiter die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts voranschritt, desto mehr wurde eine "stilistische Reinheit" innerhalb des Bauwerkes zugunsten von Versatzübergriffen zwischen den einzelnen Kunstepochen aufgegeben, heute geringschätzig als Eklektizismus bezeichnet. Dabei ergaben sich manchmal recht eigenwillige Lösungen.

II.1.3. Variationen des "malerischen" Bautypus

Im Jahre 1860 ließ sich der Teilhaber der Nähseidenfabrik Amann & Böhringer, Immanuel Gottlieb Böhringer durch den Heilbronner Werkmeister G. Krafft seine Villa in Bönningheim als "malerischen" Bau im spätklassizistischen Stil erbauen (TAFEL 11).³³⁴ Krafft, wohl mehr handwerklicher Bauunternehmer als künstlerischer Architekt, stand vor der schwierigen Aufgabe die traditionelle klassizistische Formensprache mit der ihr konzeptionell völlig gegensätzlichen malerischen Bauweise zu vereinen. Sicherlich waren ihm jedoch Berliner und Potsdamer Bauten dieser Architektursymbiose zumindest von Publikationen her bekannt. Während er die nach Osten orientierte Hauptschauseite des Villengebäudes mit überhöhtem Mittelrisalit, flankiert von beidseitigen gleichachsigen Rücklagen und akzentuiert durch einen mittig gelegenen polygonalen Vorbau, noch ganz in klassizistischer Auffassung gestaltete und auch die flachgeneigte Dachgebung des Baukörpers dieser entsprach; wurde die nach Westen gelegene Rückseite durch die asymmetrische Lage des Risalits, des anschließenden dreiaxigen hölzernen Balkonvorbaues und vor allem durch den schlanken ebenfalls unsymmetrisch angeordneten Turmvorbau im Sinne der "malerischen" Gestaltung ausgeführt (TAFEL 249). Dieser Auffassung versuchte Krafft auch durch die Verlegung des Hauptzuges an die nördliche Seitenfassade zu entsprechen, wobei er allerdings jenen wieder streng symmetrisch konzipierte (TAFEL 250). Weitere Zugeständnisse an den "malerischen" Bautypus wurden durch die unterschiedliche Fassadenbearbeitung des Unter-, Erd- und Obergeschosses, die hölzernen Aussägewerke unterhalb der Dachgiebel und durch das ebenfalls in Holz ausgeführte oberste Turmgeschoß, dessen Fensterverglasung aus farbigen Butzenscheiben bestand, erzielt.³³⁵

Doch ist als Fazit festzustellen, daß bei der Villa Böhringer eine Synthese zwischen klassizistischer und "romantisch - malerischer" Architekturauffassung nicht gelungen ist, was z.B. die beziehungslose Aufreihung der rückwärtigen Fassadenverbauten beweist (TAFEL 249). Der

rückwärtige Turm und die Hauptschauseite des Gebäudes differieren aus architektonischer Sicht zu stark, da seine Lage und seine zu große Höhe bei zu geringer Breite dem Ausmaß des restlichen Gebäudes nicht gerecht wurde und auch die Gestalt des Turmaufbaues, abgesehen von der flachen Neigung des Turmdaches, nicht zum Habitus der Hauptfassade passt (TAFEL 251). Das heutige Fehlen der Turmobergeschosse kommt deshalb im Sinne einer eindeutigeren gestalterischen Geschlossenheit dem Gebäude eher zugute (TAFEL 252). Allerdings schließt sich "malerische Architektur" und klassizistischer Baustil einerseits und davon unabhängig symmetrische Fassadengestaltung andererseits nicht grundsätzlich aus. Es bedarf hierbei jedoch der Gestaltungsgabe eines befähigten Architekten. Dies sollen die beiden folgenden Beispiele aufzeigen. Als Muster für einen hochklassizistischen Bau, der gleichzeitig eines der frühesten Gebäude des "malerischen" Bautypus in Deutschland darstellt, steht das 1829-1830 errichtete Gärtnerhaus, das als erster Bauteil der bis 1840 durch die Architekten Karl Friedrich Schinkel und dessen Schüler Ludwig Persius (1803-1845) errichteten romantischen Baugruppe der Römischen Bäder, als Gegenstück zum Schloß Charlottenhof in dessen Parkanlage geschaffen wurde.³³⁶ Die Baugruppe entstand ohne feste Konzeption in lockerer Folge nach den romantischen, häufig abgeänderten Planideen und Wünschen des preußischen Kronprinzen, seit 1840 König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (15. Oktober 1795-2. Januar 1861). Als Vorbild des eher als Gärtnervilla zu bezeichnenden Hofgärtnerhauses dienten italienische Villenbauten der Römerzeit und Renaissance, die in entsprechender landschaftlicher Gestaltung gelegen, den romantischen Idealen Friedrich Wilhelms IV. genau so entsprachen, wie mittelalterliche Burgruinen am Rhein. Das Haus nahm im Erdgeschoß die Wohnung für den Hofgärtner Hermann Ludwig Sello (1800-1876) auf, während das obere Stockwerk Gästezimmer, u.a. für Alexander von Humboldt (14. September 1769-6. Mai 1859) beherbergte. Um die gewünschte "malerische" Architekturwirkung zu erzielen, wurde auf Befehl des Kronprinzen der ursprünglich niedere seitliche Anbau bereits 1832 zur heutigen Turmhöhe aufgestockt und darin ein Bad mit darüberliegendem Wasserreservoir für die Wasserspiele im Garten untergebracht.³³⁷ Während eine weinbewachsene Pergola auf Erdgeschoßhöhe das Hofgärtnerhaus mit dem entfernter liegenden, noch ganz im klassizistischen Stil 1830 in Form eines römischen Podiumstempel mit Pfeilerportikus errichteten Pavillon verbindet, wurde das 1832 neben der Gärtnervilla errichtete Gehilfenhaus ebenfalls in den als "romantisch - malerisch" angesehenen Formen des italienischen Landhausstiles gehalten. Beide Gebäude verbindet der über Treppen erreichbare Altan mit bogenförmigem Durchgang und die große Laube. Die südliche Hofmauer des Gehilfenhauses – zugleich Rückwand der Laube – trägt eine Reihe verkürzter dorischer Säulen, auf denen das weinberankte Lattenwerk der Laube ruht.

Mit dem beschriebenen Teilbereich der Baugruppe Römische Bäder gelang es Schinkel und Persius in den ihnen vertrauten klassizistischen Bauformen ganz allein durch unterschiedliche und dabei aufeinander abgestimmte Höhen am Baukörper sowie maßvolle Vor- und Rücksprünge an den Fassaden eine phantasievolle "malerisch - romantische" Raumkörperwirkung zu erzielen. Besonders der Verzicht auf jegliche nicht konstruktiv bedingte Dekoration und somit hauptsächlich eine der unterschiedlichen Befensterung überlassene Fassadengliederung, bewirkt einen unaufdringlichen Reiz, der den Betrachter im Zusammenklingen mit einem heute nicht mehr vor dem Hofgärtnerhaus vorhandenen sog. "italienischen Kulturstück", einer Anpflanzung von Wein, Kürbis, Mais, Artischocken u.a., bewußt in eine von Architektur und Gartenkunst geschaffene südlich - romantische Umwelt versetzte.³³⁸ Plastische Dekoration ist nicht, wie in späteren Jahrzehnten üblich, ohne Funktion am Gebäude überreich angebracht (z.B. Schloß Halberg, TAFEL 245 oder Villa Amann, TAFEL 31), sondern zur Betonung des "Malerischen" in Form von antiken und zeitgenössischen Werken um das Gebäude verteilt.

Als letztes Bauwerk im Park Charlottenhof erbaute Persius 1842-1844 das Wohngebäude der Fasanerie, das als zweistöckiges Wohnhaus mit Turm von zwei einstöckigen Wirtschaftsge-

bäuden flankiert wird, mit denen es durch Pergolen verbunden ist.³³⁹ Auffällig ist auch hier die malerische Staffelung kubischer Baukomplexe, die bereits am Gärtnerhaus der Römischen Bäder festgestellt wurde. Wieder wurde mit kompositorischem Geschick durch diese Staffelung eine bewußte Reminiszenz italienischer Landhausarchitektur nachgestaltet und ein "malerischer" Aufbau erzielt. Doch klingt im Unterschied zum Hofgärtnerhaus durch die panoramagleiche Ausbreitung der Fasanerie in der Sichtachse zum friedericianischen Freundschaftstempel und vor allem durch die fassadenbetonte "Architekturstaffage" dieses Gebäudes schon die Überbetonung der Fassade an, zu Ungunsten der raumumschließenden Grundfunktion der Architektur.³⁴⁰

Mit der nach 1850 immer stärker einsetzenden Entwicklung, die Fassade zum wichtigsten dekorativen Element eines Gebäudes auszugestalten, stellte sich die Frage nach der Möglichkeit auch bei symmetrischer Gestaltung einer Gebäudefront eine "malerische" Wirkung zu erzielen. Daß dies gelingen kann, bewies der Architekt Carl Walter (29. August 1834-24. April 1906) bei seiner 1873-1874 für den mit dem Handel von Baumwolle reich gewordenen Kaufmann Hermann Clason (8. November 1836-12. September 1888) errichteten Villa in Stuttgart, eine der ersten auf den Hanglagen, welche die Stadt umgeben und für die "malerische" Bauweise geradezu ideal geeignet waren.³⁴¹ Der Architekt Carl Walter wurde in der damaligen hessischen Exklave Wimpfen am Berg geboren und besuchte deshalb zunächst die Bauabteilung der Höheren Gewerbeschule in Darmstadt, dann von 1856-1861 die Bauakademie in Berlin, wo er als Student bei Friedrich August Stüler (1800-1865) u.a. mit den Bauformen eines gemäßigten Neorenaissancestils vertraut wurde, die später seine eigenen Werke überwiegend prägen sollten. Anschließend ließ er sich als freier Architekt in Stuttgart nieder, wo er 1865 von Egle als Lehrer an die Baugewerkeschule berufen wurde, um dann 1894 dessen Nachfolge als Direktor dort anzutreten. Im Gegensatz zu Joseph v. Egle trat Carl Walter im öffentlichen Bauwesen kaum hervor, seine Hauptaufgabe lag im Bau von Privathäusern für die Oberschicht der Stadt.³⁴² Hiervon war das von den Zeitgenossen am meisten bewunderte Gebäude die Villa Clason (TAFEL 253). Das Bauwerk wurde 1875 in der Zeitschrift für bildende Kunst wegen seines "... malerischen Umrisses, den Ecktürmen, Erkern, Balkonen insbesondere aber wegen des hohen mit geschweiften Giebellandschaften gekrönten Daches als Werk der allerneusten Richtung, nämlich der Regenerierung der deutschen Renaissance..." überschwenglich gehuldigt.³⁴³ An anderer Stelle wurde dem Architekten im selben Artikel zugute gehalten, daß er sich von dem durch ihn in Stuttgart eingeführten Berliner Stil, der "... etwas Elegantes, Fertiges, ..., andererseits aber, weil in Stuck aufgewachsen und doch die Quaderarchitektur imitierend, wieder etwas Süßliches und Kraftloses, ja Fades... besäße, ... bis zu einem gewissen Grade loszumachen gewußt und daß er der freieren Bewegung, welche das schöne Steinmaterial gewährt, mit voller Lust sich hingegeben hat."³⁴⁴ Tatsächlich gliederten die genannten Bauelemente und der als Substruktion sehr massiv ausgebildete Sockel das Gebäude in eine differenzierte, in der Gesamtkonzeption asymmetrische und dadurch sehr "malerische" Komposition. Die Verwendung von Stilmitteln der "deutschen Renaissance" eröffneten dem Architekten, durch den Wegfall der die italienische Renaissancearchitektur bestimmenden Maßregeln, neue Möglichkeiten der freien Gestaltung. Diese nutzte Carl Walter z.B. durch den Verzicht auf eine besondere Hervorhebung der Beletage, weder im verwendeten Material noch durch bestimmte Dekorationsmittel. Interessanterweise gelang es nun Walter mit den verwendeten Stilmitteln und der Beibehaltung des "malerischen" unregelmäßigen Grundrisses, die zum Garten orientierte Fassade der Villa symmetrisch zu gestalten (TAFEL 254). Dieses wurde durch einen vorspringenden übergiebelten Mittelrisalit erzielt, an den sich beidseitig symmetrische Rücklagen anschließen, die jede in einem halbrund vortretenden Eckvorbau ausläuft. Ihre Stellung kaschierte geschickt die seitlichen, sich nicht entsprechenden Hausfassaden (TAFEL 253). Beide Eckvorbauten schlossen mit einem separaten

Kegeldach und einer darauf ruhenden offenen Laterne, die das hohe Mansardwalmdach des Hauses überragte, nach oben hin ab.

Der Verzicht auf einen das Gebäude überragenden Turmvorbau schmälert das "Malerische" keineswegs, gerade dadurch wurde die Disharmonie der Villa Böhringer (TAFEL 251) vermieden. Vergleicht man deren Erdgeschoßgrundriß (TAFEL 12) mit demjenigen der Villa Clason (TAFEL 254), so wird deutlich, daß es auch hier Carl Walter gelang, trotz des bei beiden Villenbauten an der Seitenfassade gelegenen Hauptzuganges, durch die Verlegung des inneren Haupttreppenhauses an die Rückseite, an der hinter der Gartenseite gelegenen dreiteiligen Raumflucht nicht nur eine Enfilade zu schaffen, wie sie auch im "malerischen" Villenbau Amann durch 3 Räume erzielt wurde (TAFEL 123, R28, R29, R30), sondern es entstand eine im Sinne eines barocken Schlosses völlig symmetrische Raumkonzeption.³⁴⁵

Bereits die zeitgenössische Architekturkritik hatte immer wieder die stilistische Form der Villa Clason als aus der deutschen Renaissance entlehnt beschrieben und dieses wurde auch bis heute übernommen.³⁴⁶ Das mag noch einigermaßen für die Giebelform des Mittelrisalits zutreffen, die aber in der deutschen Baukunst der Renaissance aus der Formensprache des niederländischen Manierismus übernommen worden war. Die Bauform der Kegeldächer weist allerdings unzweifelhaft in die französische Renaissancearchitektur, deren Stilformen erstmalig in Deutschland beim Ausbau des großherzoglichen Residenzschlosses in Schwerin 1844-1857 angewandt worden waren. Dessen Bauleitung lag seit 1851 in den Händen des Berliner Architekten Friedrich August Stüler, bei welchem bekanntlich Carl Walter seit 1856 studiert hat.³⁴⁷ Beim Bau der Villa Clason griff er 1873 Stülers Vorbild im kleinen Maßstab wieder auf (TAFEL 255). Nebenbei läßt sich in diesem Fall das Kopieren des fürstlichen Lebensstils durch das Großbürgertum architektonisch beispielhaft nachweisen. Fernerhin ergab sich bei beiden Gebäuden trotz der völlig unterschiedlichen Größenverhältnisse, durch den Wechsel von regelmäßigen und asymmetrischen Fassadenteilen eine sehr reizvolle "malerische" Gesamtkonzeption. Wären die Bauten jedoch auf völlig regelmäßigem Grundriß ausgeführt worden, hätte man nur bedingt von einem malerischen Effekt sprechen können, der dann ausschließlich durch die zerklüftete Dachlandschaft der französischen Renaissancearchitektur zum Ausdruck gebracht worden wäre. Die Villa Clason erreichte bereits relativ früh das für Bauwerke des "malerischen" Historismus zeittypische Schicksal. Bereits nach der Jahrhundertwende als "Zuckerbäckerstil" von einer jungen Architektengeneration abqualifiziert, wurde das Gebäude schon 1909 abgebrochen, um einer Villa in den modernen Formen der Stuttgarter Schule auf dem gleichen, immer noch von der Oberschicht als reizvoll empfundenen Hanglagegrundstück Platz zu machen.³⁴⁸

Betrachtet man die Baukunst des 19. Jahrhunderts in Deutschland chronologisch, so stellt man fest, daß in einem Zeitraum von 100 Jahren die gesamte Baugeschichte des Abendlandes im Schnellverfahren wiederholt wurde. Auf antikisierenden Klassizismus, frühchristliche Architektur, Neoromanik, Neogotik und Neorenaissance folgte schließlich auch die Wiederentdeckung des Barocks und Rokokos als Neostile. Gleichzeitig erfolgte, wie bereits dargelegt wurde, in Übereinstimmung mit der herrschenden imperialistischen Staatsmaxime in der "malerischen Bauweise" nochmals ein kräftiger Schub. So stellte sich für einen in den gefragten Bauformen der Zeit erfolgsuchenden Architekten die schwierige Frage nach der Kombination des malerischen Bautypus mit der Architektur des 18. Jahrhunderts, wobei gerade die Epochen des Barocks und Rokokos typische Bauformen der malerischen Bauweise, wie z.B. giebelständige Satteldächer, Turm- oder Erkeranbauten und unregelmäßige Grundrisse strikt abgelehnt hatten. Um die Jahrhundertwende stellte sich auch die Heilbronner Architektengemeinschaft Walter & Luckscheiter dieser schwierigen Aufgabe.³⁴⁹ Das Architektenbüro erbaute 1901-1902 in Heilbronn für die Bankierswitwe Anna Teuffel auf einem Eckgrundstück, benachbart einer dem Schwiegervater Alfred Amanns Gustav (v.) Hauck gehörenden Bau-

grundfläche, ein repräsentatives Villengebäude (TAFEL 256). Bereits auf dem Situationsplan wird anhand der erhöhten und unsymmetrischen Lage des Hauses innerhalb des Grundstückes und noch mehr aus dem unregelmäßigen, durch viele Vor- und Rücksprünge gekennzeichneten Hausumriß deutlich, daß es sich um ein im malerischen Bautypus gehaltenes Villengebäude handelt. Die Aufrißbetrachtung offenbart dann den gewählten Baustil. Während das hohe Mansardwalmdach, schon von der Villa Clason bekannt (TAFEL 253), in das frühe Louisquatorze eines Vaux-le-Vicomte zeigt, weisen die Fassadendekorationen, wie z.B. Rocaillekartuschen auf das süddeutsche Rokoko (TAFEL 257).³⁵⁰ Dem malerischen Baugedanken folgend wurde auch hier die Hausansicht aufgegliedert, sei es wie an der als Schauseite konzipierten Gartenfassade durch einen runden eckturmartigen Vorbau, dem ein gegenüberliegender rechteckiger Verandenanbau entspricht, oder durch einen asymmetrischen Mittelrisalit mit unregelmäßiger Treppenanlage. Im Grundriß wird einerseits das barocke Raumprinzip der Enfilade erreicht, andererseits aber durch die Verlegung des Hauptzugangs an die rechte Seitenfassade, dieses auch wie im großbürgerlichen Mietshaus zeitgenössisch abgeändert (TAFEL 258). Ob die Architektengemeinschaft Walter & Luckscheiter die ihrer ursprünglichen Bedeutung völlig entgegengesetzte Cour d'honneur artige Gestaltung an der Rückseite des Hauses als weiteres Zitat an die barocke Baukunst verwendete, oder im Sinne der zeitgenössischen malerischen Baugliederung, worauf die unregelmäßige Disposition hinweisen könnte, muß letztlich offen bleiben. Jedenfalls erheben die Villa Anna Teuffel und die fast zeitgleich erbaute Villa Alfred Amann, bei aller Unterschiedlichkeit des gewählten Baustils, denselben Anspruch – ein Bauwerk im Sinne der malerischen Bauform zu sein.³⁵¹

Mit dem Ende der sog. "guten alten Zeit" nach dem I. Weltkrieg verschwand auch diese Art zu bauen. Selbst die traditionellen Architekten und später der Nationalsozialismus lehnten die malerische Bauweise zugunsten von Vereinheitlichung des Grund- und Aufrißprinzips im Hausbau ab.³⁵² Die sich nach 1945 endgültig durchsetzenden Vertreter der Moderne sorgten dann für den Totalverlust zahlreicher malerischer Architekturen, übrigens meist im Einklang mit den zuständigen Denkmalschutzbehörden. Eine Wendung trat erst in den 1980-er Jahren ein, die schließlich dazu führte, daß auch die zeitgenössische postmoderne Architektur die ästhetischen Reize des malerischen Bautypus wieder entdeckte und somit eine Bauform in heutiger Gewandung wieder belebt hat, die einst bestrebt gewesen war, alle Stile der abendländischen Baukunst ihrer "malerischen Ideologie" mehr oder weniger erfolgreich anzupassen.

II.2. Der Schweizerhausstil

II.2.1. *"Zurück zur Natur!" – Zur Entwicklung des Schweizerhausstils in seiner ersten und zweiten Phase.*

Die malerische Bauform der Villa Amann wurde im Stil eines Schweizer-Chalets 1899-1900 ausgeführt. Die Wurzeln des Schweizerstils außerhalb seines Herkunftslandes aber reichen bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts zurück, als eine der zahlreichen Folgeerscheinungen des großen auf politischem, gesellschaftlichem und kulturellem Gebiet die Welt verändernden Gedankengutes der Aufklärung.³⁵³ Einer der populärsten Vertreter des theoretischen Gedankengutes der Aufklärung war seinerzeit der französisch - schweizerische Moralphilosoph und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau (28.Juni 1712-2.Juli 1778), der dem natürlichen Gefühl gegenüber dem rationalen Denken das höhere Recht zugesprochen hat. Er vertrat die Auffassung, daß der Mensch von Natur aus gut sei und er nur durch die zivilisierte Gesellschaft korrumpiert worden war. Die Quintessenz von Rousseaus Lehre stellt daher der Aufruf "Zurück zur Natur!" dar, um Zivilisation und wissenschaftlichen Fortschritt, die zur Verarmung und Nivellierung der Kultur geführt haben, zu überwinden.³⁵⁴ Die zeitgenössische höfische Kultur verwirklichte die Aufforderung Rousseaus auf eigene Art und Weise. Um 1770 löste der in natürlichen Grenzen gehaltene Englische Landschaftsgarten, der die unverfälschte, nicht von Menschenhand architektonisch geformte Natur zum Inhalt hatte, den streng abgezielten, die Natur sich unterwerfenden französischen Garten ab. In die neuen Landschaftsgärten wurde Kleinarchitektur als quasi "natürlicher Überraschungsmoment" eingestreut. Diese konnte als Ruinengemäuer, antikisierendes Tempelchen oder als in Holzbauweise ausgeführtes Bauwerk gestaltet sein, wobei das letztere durch die Holzarchitektur die "natürlichen" Formen des bäuerlichen Bauwesens imitieren wollte.³⁵⁵ Hier setzte die Wiederentdeckung der sichtbar belassenen Holzbauweise ein, die in den vorangegangenen Epochen des Barocks und Rokokos als technisch und ästhetisch minderwertig gegolten hatte und per Ministerialerlaß in den meisten Residenzstädten sogar verboten worden war. Im Zusammenhang mit solcher kleinteiliger hölzerner Gartenarchitektur wurde dann auch erstmalig der Begriff "Schweizerhäuschen" gebraucht, in denen die höfische Gesellschaft der Gedankenwelt Rousseaus u.a. folgend, den Rahmen für ein zeitweiliges naturverbundenes und bedürfnisloses Leben als "dilettierende Bauern" suchte. Befruchtend auf diese Architekturschöpfungen wirkten neben den schon im 18. Jahrhundert häufigen Schweizer Reisen der europäischen Aristokratie, vor allem zeitgenössische illustrierte Reisebeschreibungen und die damals beliebten Musterblätter und Zeichenvorlagen mit bäuerlichen Schweizer Motiven.³⁵⁶ Allerdings darf hier nicht übersehen werden, daß es sich bei diesen ersten "Schweizerhäuschen" um frühe völlig undogmatische und naive Umsetzungen alpiner Bauernhausformen noch dazu in Kleinformat handelte, die man in das "natürliche" Ambiente herrschaftlicher Landschaftsgärten versetzte. Lediglich der Name und die Holzbauweise verbanden diese kolportierte Idylle mit ihren vermeintlichen Vorbildern. Eine originalgetreue Kopie konnte auch schon deshalb nicht erfolgen, weil die wissenschaftliche Erforschung der Bauernhausarchitektur noch völlig fehlte.³⁵⁷ Eine der markantesten Anlagen dieser Art bildete das sog. "Dörfle" im englischen Landschaftsgarten des Schlosses Hohenheim bei Stuttgart, das 1776-1797 im Auftrag Herzog Carl Eugens von Württemberg (11.Februar 1728-24.Oktober 1793) größtenteils nach Entwürfen seines Hofbaumeisters Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer (1746-1813) errichtet wurde. Mit dieser Anlage, in der 66 kleinteilige Bauwerke eine bäuerliche Kolonie innerhalb verfallener römischer Ruinen darstellten, wollte der Herzog "eine paradiesische Zone wiedergewonnenen Naturzustandes" schaffen.³⁵⁸ Darunter befanden sich auch einige als Schweizerhaus bzw. als

Meierei bezeichnete Gebäude (TAFEL 259), die als Bauernhäuser inmitten römischer Ruinen die Vorstellung einer ländlichen Idylle erwecken sollten (TAFEL 260).

Erst in den 1820-er Jahren entstand erstmalig eine fundierte Neuschöpfung eines schweizerischen Bauernhauses auf deutschem Boden. Initiator war der württembergische König Wilhelm I. (27. September 1781-25. Juni 1864), der sich seit seinem Regierungsantritt 1816 in unermüdlicher Weise für die Modernisierung der Landwirtschaft und der Viehzucht einsetzte, um sie wieder zur "Hauptgrundlage des Wohlstandes der Nation" zu machen und deshalb 1842 auf der Tagung der Versammlung deutscher Land- und Forstwirte den ehrenvollen Beinamen "König der Landwirte" erhielt.³⁵⁹ Zu seinen Maßnahmen gehörte es auch private Hofgüter für ökonomische Experimente zur Verfügung zu stellen, wie das 1780 noch von Herzog Carl Eugen errichtete Hofgut Klein-Hohenheim, zwischen Stuttgart und dem Landschloß Hohenheim gelegen. Auf dem ehemaligen herzoglichen Fohlenhof wurde 1817 ein königliches Mustergut für die Rindviehzucht eingerichtet. Zu diesem Zwecke wurde es 1826-1827 flächenmäßig und baulich bedeutend erweitert. Bereits 1822 war für den gelegentlichen Aufenthalt des Königs und seiner Gäste auf Klein-Hohenheim das Berner Haus errichtet worden, eine originalgetreue Nachschöpfung eines allgemeinen Bauernhaustypus des Berner Oberlandes. Die Wahl der Bauform dieses Kantons erklärt sich aus dem ausschließlich aus Berner Rindvieh zusammengestellten Viehbestand auf dem Gut. Da es sich bei der Funktion des Berner Hauses um ein hochherrschaftliches Gebäude handelte, beauftragte König Wilhelm I. den führenden Architekten des Landes, Hofbaumeister Giovanni Battista Salucci (1. Juli 1769-18. Juli 1845) mit der Planung und Ausführung des Schweizerhauses.³⁶⁰ Außerdem galt der gebürtige Florentiner als profunder Kenner der Schweiz, war er doch vor seiner Berufung nach Württemberg als Architekt in der französischen Schweiz tätig gewesen und hatte sich damals ausgiebig mit der Architektur der Schweiz beschäftigt.³⁶¹ Andererseits hatte auch der König noch als Thronfolger 1816 eine ausgedehnte Schweizreise unternommen und dabei Salucci kennengelernt. So entstand aus genauen Vorstellungen des Auftraggebers und schweizerischen Bauaufnahmen des Architekten im Laufe der Bauplanung eine wegen ihrer genauen Originaltreue, auch im Hinblick auf spätere Bauten des Schweizerhausstiles außerhalb der Schweiz singuläre Kopie eines Berner Bauernhauses, wie es etwa in der Gegend des Seelandes oder des Emmentales anzutreffen ist.³⁶² Ein in einem zeitgenössischen Stichwerk veröffentlichter Vorentwurf zeigte bereits charakteristische Details, wie die Berner Ründe am Giebel, war aber im Hinblick auf Größenverhältnisse und von der Planung her mit lediglich einem festen Stockwerk, noch als Übertragung von einigen Zitaten auf einen sonst noch in der Art fürstlicher Parkbauten des "Dörfle" organisierten Baukörper zu betrachten (TAFEL 261). Der ausgeführte Bau entsprach dann nicht nur in den Ausmaßen genau dem Berner Bauernhaus, sondern wies wie dieses einen Ökonomieteil auf, in dem sich die Viehzucht mit Schweizer Milchvieh befand und einen Wohntrakt, der im Erdgeschoß Dienerschaftsräume und Küche und im Obergeschoß die königlichen Wohnräume, unter einem durchgezogenen Krüppelwalmdach enthielt (TAFEL 262).³⁶³ Rückseitig führte eine Auffahrt in die Tenne, während der Wohnteil durch Lauben und Fensterverteilung, vor allem aber durch die sog. Berner Ründe charakterisiert wurde. Von den Lauben erhielt man einen landschaftlich reizvollen Ausblick in das Gebiet der Schwäbischen Alb, das wiederum – mit gewissen Einschränkungen – landschaftlich dem Hügelgebiet des Berner Oberlandes verwandt erschien. Auch die geschickte landschaftliche Situierung des Baues läßt die sorgfältigen Studien des Architekten und seines Auftraggebers erkennen. Das Bauernhaus war mehr als pure Staffage, es ist als Zeichen der Verbundenheit zu einer Bauform zu betrachten, die in diese Gegend zu passen schien und bei der sich die landwirtschaftlichen Liebhabereien und Neigungen des Bauherren sogar mit der Funktion des Hauses deckten.³⁶⁴ In seiner Authentizität blieb das Berner Haus von Klein-Hohenheim ein Einzelfall, wobei als ähnlich singuläres Bauwerk für die altrussische Holzbaukunst das 1819 in Berlin im Auftrag des Königs Friedrich Wilhelm

III. v. Preußen für seine Tochter Charlotte (13. Juli 1798-1. November 1860) und deren Gemahl Großfürst Nikolaus Pawlowitsch v. Rußland (6. Juli 1796-2. März 1855) errichtete Blockhaus Nikolskoe (= „Nikolaus zu Ehren“) genannt werden kann.

Durchsetzen konnte sich dagegen die Übernahme von Motiven Schweizer Bauernhäuser auf die zunächst adelige und danach auch auf die bürgerliche, zeitgenössisch im klassizistischen Stil gehaltene Landhausarchitektur. Frühestes Beispiel für eine in klassizistischer Umformung gehaltene Schweizerhausarchitektur ist das 1829-1830 nach Plänen Karl Friedrich Schinkels erbaute sog. Schweizerhäuschen auf der Pfaueninsel in Berlin, das König Friedrich Wilhelm III. von Preußen (3. August 1770-7. Juni 1840) in einem seit 1822 angelegten englischen Landschaftsgarten als eine von mehreren Dependancen des väterlichen Lustschlosses errichten ließ.³⁶⁵ Dieses späte Staffage-Objekt in einem fürstlichen Garten, wie es ein halbes Jahrhundert früher in zeitbedingter stilistischer Umsetzung bereits im "Dörfle" des englischen Gartens von Hohenheim praktiziert worden war (TAFEL 260), übte jedoch einen maßgeblichen Einfluss auf die zukünftige Verbreitung der Schweizerhaus-Architektur aus. Im Sommer 1824 hatte sich Karl Friedrich Schinkel auf seiner Reise nach Italien auch einige Zeit in der Schweiz, deren 21. Kanton Neuchâtel übrigens bis 1847 gleichzeitig preußisches Fürstentum Neuenburg war, aufgehalten. Was ihn in diesem Land am meisten beschäftigte, waren die Gebirgslandschaft von Jura und Alpen und ihre Staffage, das ländliche bäuerliche Wohnhaus, worüber er in seinen Reisetagebüchern auch ausführlich berichtete.³⁶⁶ Die hierbei gewonnenen Anregungen trugen wohl fünf Jahre später beim Bau des sog. Schweizerhäuschen auf der Pfaueninsel entscheidend zu dessen Gestaltung bei. Allerdings verwendete Schinkel dabei nicht seine als Reiseskizzen aufgenommenen Zeichnungen von Schweizer Bauernhäusern als Grundlage, sondern entwarf einen klassizistischen Holzbau, der gewissermaßen ein Muster einer aus den Bedingungen des Materials entwickelten und anschaulichen Konstruktion für Holzarchitektur darstellt (TAFEL 263). Obwohl die klassizistisch umgeformten Holzapplikationen des Bauwerks (TAFEL 264) im Gegensatz zum Berner Haus von Klein-Hohenheim nur im entferntesten ihre künstlerische Herkunft erkennen lassen, führte gerade die 1837 durch Schinkel erfolgte Publikation dieses Hauses im Schweizer Fachorgan "Zeitschrift über das gesamte Bauwesen" zu einer schnell einsetzenden theoretischen und praktischen Beschäftigung mit dem Holzbau im allgemeinen und dem Schweizerhaus im besonderen. Bezeichnenderweise aber nicht als formale Auseinandersetzung mit den tatsächlich vorhandenen Gebäuden in der Schweiz, sondern in ideologisch - akademischen Ansatz mit der berlinerischen Variante.³⁶⁷

Für die nun einsetzende Entwicklung der Schweizerhausarchitektur war es von Bedeutung, daß die Neubauten eine Fortsetzung der von Schinkel begonnenen Synthese aus Klassizismus und lokaler Bautradition darstellten, die je mehr sich dieser Baustil seinem Ende zuneigte und das Jahrhundert gleichzeitig voranschritt, desto aufwendiger bearbeitete Holzfassaden erhielten. Typisch für die nun einsetzende als mittlere Phase der Schweizerhausarchitektur zu bezeichnende Baugattung, sind einerseits das sich verändernde Größenverhältnis vom Häuschen zum Landhaus, nun auch oft Villa genannt und damit einher gehend die Überwindung der ersten unwissenschaftlich - naiven Umsetzung als Staffagearchitektur in den Landschaftsgärten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, bewirkt durch theoretische Beschäftigung mit dem schweizerischen Holzbau. Diese erfolgte jedoch zunächst durch ausländische Architekten, wie z.B. 1842 in der "Wiener Allgemeinen Bauzeitung" in einem Artikel über alpine Holzbauweise des württembergischen Oberbaurats Karl von Etzel (1812-1865).³⁶⁸ Zwei Jahre später folgte dann durch die Berner Architekten Carl Adolf von Graffenried und Ludwig Rudolf von Stürler die "architecture suisse", eine Publikation hölzerner Gebäude aus dem Berner Oberland, deren Ziel zum einen die Erhaltung der aufgenommenen Bauten und zum anderen die Propaganda dieses Holzstils für Neubauten war. Andererseits zeichnen sich diese Schweizerhausbauten der mittleren Phase durch Symmetrie in Fassadengestaltung und Gesamtgliede-

rung aus, was als Zugeständnis an die bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus im Landhausbau dominierende Architektur des Klassizismus gewertet werden muß. Dabei war die außerordentlich "romantisch - malerische" Wirkungskraft der Holzarchitektur, die schon Schinkel begeistert hatte, inzwischen klar erkannt worden und wurde durch Vorkragungen, Balkone u.a. zum Ausdruck gebracht. Markante Exemplare dieser klassizistischen Schweizerhausarchitektur finden sich bereits im 1852 veröffentlichten ersten Band des „Architektonischen Skizzenbuches“, das bis 1886 in mehreren Bänden in Berlin veröffentlicht wurde und immer wieder Entwürfe dieser Art präsentierte. Überhaupt waren in der preußischen Baukunst der Schinkelnachfolge klassizistische Schweizerhausformen populär, wie die Entwürfe von Friedrich August Stüler belegen. Übrigens wurde erst durch die Prinzessin Marie v. Preußen (15.Oktober 1825-17.Mai 1889), die 1842 den Kronprinzen von Bayern geheiratet hatte, die Vorliebe für alpenländische Holzarchitektur, ja überhaupt das Erkennen der malerischen Schönheit der heimischen Bergwelt und die daraus resultierende Begeisterung für die Bergsteigerei erfolgreich in Bayern propagiert. Sie war im schlesischen Fischbach im Riesengebirge aufgewachsen, wo ihr Vater Prinz Wilhelm v. Preußen (1783-1851) am Fuß des Falkenberges ein Schweizer Haus gebaut hatte. Für diese Phase der Schweizerhausarchitektur seien als herausragende Beispiele die Königliche Villa "Marienschloß" in Berchtesgaden, erbaut 1849-1853 von Ludwig Lange (1808-1868) für König Maximilian II. von Bayern (28.November 1811-10.März 1864) (TAFEL 265), das Verwalterhaus (TAFEL 266) und der Gästebau (TAFEL 267) auf dem Schloßgut des Prinzen Felix von Hohenlohe-Öhringen (1.März 1818-8.September 1900) in Serach bei Esslingen, 1853-1854 von Christian Friedrich Leins errichtet und schließlich das Königshaus auf dem Schachen südlich von Garmisch-Partenkirchen erwähnt (TAFEL 268). Dieses wurde 1869-1870 für König Ludwig II. von Bayern (25.August 1845-13.Juni 1886) nach Plänen von Eugen Drollinger gebaut und folgt der weit über den Klassizismus hinaus auftretenden Anwendung dieser Schweizerhaus Phase, bevor jene durch die dritte, die sog. Chaletbauphase abgelöst wurde, die sich durch detailgetreue Anlehnung an ihre Vorbilder aus der alpinen Bauernhausarchitektur, aber auch durch das malerisch - asymmetrische Bauen auszeichnete und zu der das Amannsche Villengebäude gerechnet werden muß.³⁶⁹

II.2.2. Das Chalet als dritte Phase des Schweizerhausstils

Nach der Entdeckung des Schweizerhausstils als pittoreske Staffagenarchitektur im englischen Landschaftsgarten des ausgehenden 18. Jahrhunderts in einer ersten Phase und seiner durch Schinkel ausgelösten klassizistischen Transkription, die bis in die 1870-er Jahre häufige Nachfolge fand, in einer zweiten Phase; sind die baugeschichtlichen Vorlagen zum Amannschen Villengebäude von 1900 erst aus einer dritten Phase des Schweizerhausstils herzuleiten, die jedoch bereits in den 1820-er Jahren in der englischen Architekturtheorie ihren Anfang nahm. Peter Frederick Robinson (1776-1858) veröffentlichte 1822 und 1827 als erster Bauentwürfe im Schweizer Stil (TAFEL 269).³⁷⁰ Sein Interesse galt dabei hauptsächlich der Publikation von Musterhäusern für verschiedene Bauaufgaben, denn er veröffentlichte auch Gebäude in griechischen, palladianischen und altenglischen Stilformen. Sein Cottage "purely Swiss (...) is applicable in southern aspects, particularly under hills, or cliffs, as the large projecting roofs answer all the purpose of awnings, or verandahs (...). In places where timber can be felled, or procured at a moderate expense, this mode of construction may be adopted economically, and the effect is picturesque."³⁷¹ Robinson und andere erkannten den Schweizerholzstil als ideale Verkörperung des zeitgenössisch - romantischen Wunsches, nach einem malerischen Effekt, der allerdings der Vorlage eines in "arkadischer" landschaftlicher Umgebung gelegenen Baugrundes bedurfte. Voraussetzung für die malerische Wirkung war aber, wie der Bauentwurf Robinsons zeigt, der Verzicht auf jegliche klassizistische Adaption am Gebäude, sei es im Dekor oder durch die gewollte asymmetrische Baukonzeption. Nachfol-

gende englische Publikationen versuchten durch umfassende Zergliederung des Baukörpers, dem Anfügen von An- und Vorbauten z.B. eines Turmes und Anleihen an der nationalen Elizabethan- und Jacobeanstyle Holzarchitektur noch eine Steigerung des malerischen Effekts zu erzielen und damit ein romantisch veranlagtes aber auch patriotisches Publikum zu bedienen (TAFEL 270). So entwickelte sich die Beschäftigung mit dem Schweizerhausstil schon früh in eine ideologische Richtung, weshalb die Musterentwürfe, im Gegensatz zu Saluccis Berner Haus, kaum den tatsächlich vorhandenen bäuerlich geprägten Häusern in der Schweiz entsprachen. Man übernahm einige Elemente der schweizerischen Holzbaukonstruktion und entwickelte daraus einen eigenen Chaletstil. Fernerhin ist hierbei zu bedenken, daß es sich bei den englischen Musterentwürfen ja nicht um Bauernhäuser, sondern um Wohngebäude für ein durch die industrielle Revolution vermögend gewordenes Großbürgertum bzw. den Landadel handelte und dabei ganz andere Bedürfnisse zu berücksichtigen waren. Um 1850 verbreitete sich die Chaletpropaganda auch auf dem Kontinent, wobei der aufkommende Historismus für die Verbreitung des asymmetrischen Baukonzeptes von gleicher Bedeutung war, wie die dort verzögernd einsetzende Industrialisierung zur Erlangung einer Bauträgerklientel. Für Deutschland darf aber nicht übersehen werden, daß hier die aus der klassizistischen Prägung Schinkels hervorgegangene symmetrische Schweizerhausbauweise noch bis in die 1890-er Jahre vorherrschend war (z.B. TAFEL 174), was sich nicht nur im Landhausbau, sondern auch in der Errichtung von kleineren Bahnhöfen, Schulen, Restaurationsgebäuden u.a. offenbarte (TAFEL 271).

Interessant sind im Zusammenhang mit dem Schweizerhausstil Theorien, die in Frankreich entwickelt wurden, um für Neubauten in diesem Holzstil zu werben. So sah Jacques Louis Brocher 1853 den "Style Helvétique" als außerordentliches Beispiel dafür, wie Funktion, Material, Klima und Volkscharakter ein Bauwerk formen kann, das nach Meinung des Bautheoretikers in seiner Einfachheit und Materialgerechtigkeit sogar dem griechischen Tempel nahe kommt.³⁷² Der bekannte französische Architekt Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) beschäftigte sich nicht nur mit gotischen Kathedralen, sondern auch mit der Geschichte des Hausbaues und dessen Ursprung. In seiner 1875 erschienenen "Histoire de l'habitation humaine" bildete er auch ein Chalet ab, weil er das Holzhaus in Verbindung mit der Urhütte sah und seiner Auffassung nach im nördlichen Indien und in den schweizerischen Alpen die gleichen Holzbautypen vorkommen.³⁷³ Viollet-le-Duc betrachtete dies als Beleg für seine These der rationalistischen und determinierten Entwicklungsgeschichte der Architektur und maß darum dem Schweizerhaus in seinem Architekturschaffen eine nicht unwesentliche Rolle zu. Dies konnte sich in der Übernahme einzelner Gestaltungselemente, wie z.B. des weit auf Holzstützen auskragenden Satteldaches auf ansonsten französisch geprägte Bauformen zeigen, wie es der Architekt in einem ersten Entwurf für sein eigenes Wohnhaus, die Villa "La Vedette" in Lausanne projektierte (TAFEL 272).³⁷⁴ Gerade im Bereich des Daches und in seiner asymmetrischen Gesamtkomposition nimmt das Gebäude Merkmale vorweg, die Jacques Gros ein Vierteljahrhundert später als charakteristische Elemente seiner Chaletbauten anwenden sollte (TAFEL 31). Hingegen weisen der Verzicht auf jegliche Holzdekoration an den Außenfassaden und die Grundrisse mit zu Seiten eines Verbindungskorridors aufgereihten Zimmern, noch in die einheitliche Fassadengestaltung und Raumabfolge klassizistischer Prägung. Das gilt bezüglich der Grundrißdisposition und der Haussymmetrie auch für einen fast zeitgleich entstandenen, nur Projekt gebliebenen Entwurf von Viollet-le-Duc, das Chalet de la Cote in Chamonix (TAFEL 273 / TAFEL 274).³⁷⁵ Dagegen ist am Außenbau dieses Gebäudes die für diese Holzbauweise charakteristische sichtbare Skelettstruktur, sei es als tragendes Gerüst des ganzen Baues, sei es an Balkonen, dem First und dem überhängenden Dach konsequent angewandt. Richtigerweise bezeichnet Viollet-le-Duc seinen Entwurf als "Chalet", ein Begriff der sich später wohl zu Unrecht für jegliche rustikale Baugestalt weltweit einbürgerte.³⁷⁶ Viollet-le-Duc führte nicht nur die Bezeichnung "Chalet" in seiner 1875 er-

schiene "Histoire de l'habitation humaine" erstmalig einem breiten Publikum ein, die ersten englischen Propagandisten des Chaletstils hatte noch von der Swiss Cottage bzw. dem Swiss Style gesprochen, er bewirkte auch, daß der Schweizer Holzstil endlich auch in seinem Ursprungsland als "klassische Holzbaukunst und vaterländische Bauart" bewußt neu entdeckt wurde.³⁷⁷ Zwar hatte bereits 1872 in Paris sein Landsmann César Daly eine Veröffentlichung von Chaletentwürfen im Villenstil herausgegeben, doch erzielte diese Schrift „L'Architecture Privée au XIX. siècle, second volume, Villas-Chalets-Jardins“ nicht die Aufmerksamkeit und Wirkung von Viollet-le-Ducs Werk. Vergleicht man die Entwürfe von Viollet-le-Duc für sein eigenes Wohnhaus in Lausanne mit seiner "malerischen" Hauskomposition mit demjenigen für Chamonix mit seinen Holzfassaden, ergibt sich in Kombination daraus der für die Villa Amann so charakteristische Chaletstil von Jacques Gros. Dieser wurde dann seit den 1890-er Jahren für ganz kurze Zeit der führende Vertreter eines „Schweizer Nationalstils“. Wie dargestellt wurde, darf hierbei nicht übersehen werden, daß erst der letzte Schritt von einheimischen Architekten vollzogen wurde, jedoch die eigentliche Entdeckung des Schweizerhauses und dessen architektur-geschichtliche Umsetzung seit Ende des 18. Jahrhunderts von Auswärtigen initiiert worden war.

II.2.3. Der "Schweizer Nationalstil"

II.2.3.1. Nationale Anstrengungen zum eigenen Stil

Die nationale Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft ist in Europa singulär.³⁷⁸ Bereits 1291 schlossen die drei sog. Urkantone den "Ewigen Bund" zur Abwehr fremder fürstlicher Territorialinteressen. Mit diesen reichsfreien republikanischen Landgemeinden vereinigten sich später auch die reichsunmittelbaren Städte zum Bund der "Acht alten Orte" an, der schließlich zu einer Konföderation von 13 "Orten" erweitert wurde. Der Westfälische Friede brachte 1648 der Schweiz die Anerkennung ihrer bereits seit 1500 faktisch vollzogenen Unabhängigkeit vom Heiligen Römischen Reich deutscher Nation. 1798 wurde die Schweiz nach dem Einmarsch französischer Revolutionstruppen als französische Schwesterrepublik zur Helvetischen Republik erklärt und erhielt eine erste Verfassung nach französischem Vorbild, die 1815 durch den Bundesvertrag abgelöst wurde, der neben der immerwährenden Neutralität die Eigenständigkeit der Kantone betonte, jedoch innerhalb der Kantone dem oligarchisch - aristokratischen Prinzip starken Einfluß zusicherte. Gleichzeitig traten im Wiener Kongreß die letzten Kantone dem Bund bei.³⁷⁹ Liberale und freisinnig - radikale Kantone standen in der Zeit des Vormärzes den sieben katholisch - konservativen Kantonen gegenüber, die sich 1845 zum Sonderbund zusammenschlossen. Doch wurden diese im Sonderbundskrieg 1847 besiegt und 1848 eine neue Verfassung angenommen, die einen festen Bundesstaat mit Bundesrat, Bundesversammlung und Bundesgericht anstelle des bisherigen losen Staatenbundes festschrieb. Diese hat ihre Gültigkeit im wesentlichen bis heute behalten, weshalb das Jahr 1848 als nationales Gründungsjahr des heutigen Staates gilt. Im Bauwesen hatten sich die einzelnen Kantone, je nach geographischer Lage bis dato an deutschen, französischen und in Graubünden auch an italienischen Vorbildern orientiert, was auch die Herkunft der jeweiligen Architekten mit einschloß.

Die unruhigen Jahre der schweizerischen Staatswerdung vor 1848 warfen erstmalig die Frage nach einem die nationale Identität des Landes repräsentierenden Baustil auf, wobei die aussagekräftigsten Formeln für den Nationalcharakter im alpinen bäuerlichen Holzbaustil erkannt wurden. So entwarf der Luzerner Staatsbauinspektor Ludwig Pfyffer von Wyher (1783-1845) im Jahre 1844 ein Schweizerhaus, das zwar einerseits einer Entwurfsserie von Nationalhäusern entstammte – es gibt von ihm Projekte eines holländischen, deutschen und englischen Hauses – gleichzeitig aber verwendete er Elemente der einheimischen, traditionellen Holz-

bauweise, die sich von den parallelen Versuchen ausländischer oder in Deutschland geschulter Schweizer Architekten doch durch gestalterische und konstruktive Details unterschieden, welche sich an der bereits im 17. Jahrhundert außerordentlich hoch entwickelten einheimischen Zimmermeisterkunst orientierten (TAFEL 275).³⁸⁰ Im selben Jahr publizierten die Berner Architekten Carl Adolf von Graffenried und Ludwig Rudolf von Stürler ihre "architecture suisse", ein Inventar einiger Bauernhäuser des Berner Oberlandes. Sie intendierten mit dem Werk zur "Erhaltung dieser Bauart etwa beizutragen, die Aufmerksamkeit des Publikums auf dieselbe zu lenken (...) und im Gebiet der Kunst einige Beispiele (zu) liefern, welche vielfältiger Anwendung und Veredelung (die Bauten) fähig sind." Da diese Bauten "ganz aus den nothwendigen Bedürfnissen entstanden (und) eigenthümlich die Denkweise und Sitten und Bedürfnisse des Volkes spiegeln, dabei auch mit dem Klima und dem Landschaftscharakter harmonieren", dürften ihre Studien, so erhofften die Herausgeber, "auch die neuere Baukunst wesentlich befruchten."³⁸¹ Diese Publikation markierte einen wichtigen Schritt in der schweizerischen Auseinandersetzung mit dem landeseigenen Holzbaustil, denn die wissenschaftliche Auseinandersetzung war eine wesentliche Voraussetzung in der Rezeption des Schweizerhauses für das zeitgenössische Bauen. Der wissenschaftliche Ansatz wurde danach von Ernst Georg Gladbach, Professor am 1855 neu gegründeten Polytechnikum in Zürich aufgenommen und durch seine Werke über die Holzarchitektur der Schweiz in herausragender Weise dargestellt. Gladbach wurde dadurch zum geistigen Vater eines nationalen Baustils in der Schweiz.

Das Leben und Wirken von Ernst Georg Gladbach wurde bereits an anderer Stelle skizziert.³⁸² Ohne seine zwischen 1868 und 1893 über die Holzarchitektur der Schweiz publizierten Standardwerke wäre die anschließende Popularität des Chaletstils nicht denkbar. Am bekanntesten davon ist zweifellos seine letzte Veröffentlichung "Charakteristische Holzbauten der Schweiz", an der er vier Jahre bis 1893 arbeitete (wieder aufgelegt 1976) und die Gebäude vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aufführt. Gladbachs Veröffentlichungen zeigten absolute Genauigkeit und Detailtreue und wurden zum Fundament für die moderne Bauernhausforschung.³⁸³ In seiner peinlichen Genauigkeit ging er auf die feinsten Details der Holzbauten ein und entwickelte über das Studium der Holzfasern eine ausgefeilte Technik der zeichnerischen Holzdarstellung, deren Dokumentationswert bis heute unübertroffen ist (TAFEL 276, hiervon detailliert TAFEL 23). Im Vordergrund von Gladbachs Untersuchungen standen der Schmuck, die Stilelemente und die Holzverarbeitungen an den untersuchten Bauten, wobei er als Architekt der Holzbauweise und ihrer Konstruktion größte Bedeutung beimaß. Seine sachlichen Konstruktionstheorien unterschieden sich wohlthuend von ethisch - völkischen Gliederungsprinzipien, wie sie Anfang des 20. Jahrhunderts dann durch Jakob Hunziker aufgestellt werden sollten.³⁸⁴

Gladbachs theoretische Beschäftigung mit dem schweizerischen Holzbau stieß in der eidgenössischen Öffentlichkeit und Architektenschaft auf große Resonanz, erkannte man doch ein Hauptanliegen der Publikationen: Nur diese Bauweise konnte einem so heterogenen Staatsgebilde wie der Schweiz, deren kulturelle Einflüsse sich aus unterschiedlichsten, von den umliegenden Ländern importierten Strömungen zusammensetzten, so etwas wie nationale Identität verschaffen. Außerdem kam der Chaletstil einem zentralen Gedankengut des schweizerischen Nationalbewußtseins entgegen. Als "Architektur der Demokratie" wurde die Holzbauweise nämlich nicht "von oben" sondern "von unten" hergeleitet, d.h. die Wurzeln finden sich nicht in der kirchlichen oder aristokratischen Bautradition sondern im Bauernhaus.³⁸⁵ Das Chalet war deshalb besonders geeignet eine Nation zu repräsentieren, die mit hohem, manchmal auch überheblich wirkendem Selbstbewußtsein auf ihre jahrhundertealte republikanische Tradition blickte. Außerdem eignete sich der schweizerische Holzbaustil in besonderem Maße dem zeitgenössischen Wunsch nach "malerischer" Bauweise entgegenzukommen. Im Bezug auf die "malerische" Wirkung eines Bauwerkes konnte ihm lediglich die Gotik noch gleich-

kommen, mit welcher der Holzbaustil in gewissem Sinn auch verwandt ist. Beider Konstruktionsstruktur war zutiefst "anti-klassisch". So spricht Vincent Scully vom "Stick-Style", einem Ständer- oder Sparrenstil, d.h. einer Architektur, die eher auf der Dynamik der ineinander verwobenen Elemente aufbaut, als auf die Statik der kubischen Massen.³⁸⁶ Dieses Ständerwerk machte einen neuen, freieren Umgang mit dem Raum möglich. Es erlaubte große Öffnungen und durchgehende Räume sowie eine engere Beziehung zwischen Außen- und Innenraum. Solche Möglichkeiten schufen einerseits eine pittoreske Gestaltungsweise, andererseits konnte das tragende "Rückgrat" auch zu einem höchst kunstvollen Spiel von Symmetrie und Asymmetrie verwendet werden. Die Affinität des Schweizer Stils zur gotischen Architektur kommt auch in der Tatsache zum Ausdruck, daß dieser in Amerika als "Carpenter Gothic" (Zimmermannsgotik) bezeichnet wird.³⁸⁷

Im Jahre 1868, als Gladbach seine erste Dokumentation des schweizerischen Holzstiles publizierte, beschickten die Schweizer die Weltausstellung in Paris mit einem Schweizerhaus-Pavillon, bei dem Motive des einheimischen Bauernhauses mit einer griechischen Säulenordnung verbunden wurden. Man fand diese Idee äußerst glücklich, denn es wurden damit nicht nur demokratische Traditionen angedeutet, man erinnerte auch daran, daß die dorische Ordnung einst ja auch ein Holzgebälk getragen hatte.³⁸⁸ Pavillontypen, Gartenhäuser und kleinere Landhäuser überwiegen bis über die Prägung des Chaletbegriffes durch Viollet-le-Duc 1875 hinaus unter den eidgenössischen, im reinen Holzstil erbauten Schweizerhaus-Architekturen (TAFEL 22). Erst mit dem Beginn der 1880-er Jahre folgten imposante Villen, wie die Villa Planta in St. Moritz Bad (TAFEL 21) und Hotels kleineren Zuschnitts, wie das Chalet Hotel Osteria vecchia in Maloja (TAFEL 277, heute Hotel Schweizerhaus), das Alexander Kuoni 1880 im Chaletstil errichtete, während er zwei Jahre später im selben Ort das imposante Hotel Kurhaus-Palace Maloja wegen seiner Größe noch im Stil der bisher bei diesen Bauausmaßen üblichen Neorenaissance erbaute und lediglich die zum Hotel-Kurhaus gehörenden Dependancen in der Chaletbauweise konzipierte (TAFEL 278).³⁸⁹ Ein Grund hierfür lag sicherlich darin, daß die nach 1870 zahlreich gegründeten sog. Chalet-Fabriken, die sich auf die Serienproduktionen von hölzernen Skelettkonstruktionen, Fassadenteilen und Innenraumverkleidungen spezialisierten – ihnen entsprachen im Steinbau die Bauornamente-Handlungen – zur Herstellung größerer Maßstäbe noch nicht in der Lage waren. Andererseits war es unter der Schweizer Architektenschaft auch zunächst nicht vorstellbar, daß sich der vom bäuerlichen Bauwesen ableitende Chaletstil etwa für Größenordnungen des Monumentalbaues eignen sollte. Dieses Problem wurde zu Beginn der 1890-er Jahre gelöst, in dem man den Chaletstil mit Variationen aus für den Monumentalbau geeigneteren Stilepochen, beispielsweise der Renaissance oder des Barocks, bereicherte. Exemplarisch kann hierfür das Grand Hotel Dolder in Zürich genannt werden, mit dessen Planung Jacques Gros 1897 beauftragt wurde (TAFEL 24). Im selben Jahr schrieb ein Rezensent der Schweizer Bauzeitung über dessen erste veröffentlichte Mustermappe "Skizzen für Wohn- und Landhäuser, Villen, etc. hauptsächlich Holzarchitekturen":

"In der uns vorliegenden Sammlung ist der Holzarchitektur eine hervorragende Stellung eingeräumt. Auf diesem Gebiet ist der Verfasser Specialist... . Es ist jedoch nicht der bekannte Schweizer oder Bernerhäuschenstil, der hier etwa ausschließlich zur Anwendung gelangt; im Gegenteil hat es der Verfasser verstanden, Motive aus den verschiedenartigsten Bauwerken unseres Landes zu verwenden und dieselben den Bedürfnissen des modernen Wohnens anzupassen."³⁹⁰ Doch wählte Gros auch ausländische Motive zur Ausschmückung seiner Holzarchitektur, wie die 1893 in der englischen Zeitschrift "Academy Architecture and Architectural Review" veröffentlichte "Village Church" zeigte, bei der er Elemente von nordischen Stabkirchen verwendete (TAFEL 189). Im umgekehrten Falle entdeckte man in den Chalet-Fabriken, daß ihre Serienprodukte wie z.B. die Laubsägeornamente, auch unabhängig vom Schweizer Chalet zur Dekorierung dienen konnten, unter anderem für Pavillions im maurischen oder

türkischen Stil (TAFEL 279). Durch solche Variationen konnte sich der Chaletbau nicht nur zum Schweizer Nationalstil entwickeln, er eroberte im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts auch die Welt.³⁹¹ Voraussetzung hierfür war, sieht man einmal von den theoretischen Beschäftigungen Ernst Georg Gladbachs mit der Materie ab, allein das unermüdliche Wirken eines Mannes für den Schweizer Holzstil, dessen persönliches Schicksal ganz mit dem Aufstieg, der kaum ein Jahrzehnt währenden Glanzzeit und schließlich auch mit dem schnellen Ende der Bauweise aufs engste verknüpft war. Gemeint ist Jacques Gros (eigentlich Friedrich Jakob Gross), dessen Vita bereits an anderer Stelle ausführlich beleuchtet wurde (TAFEL 280). Durchforscht man die wenigen und mit Ausnahme W. Blaslers 1987 erschienenen, den ersten Versuch einer Würdigung enthaltenden Abhandlung "Fantasie in Holz", auch nur kurz gefaßten und meist negativ gehaltenen Beurteilungen über den Schweizer Chaletstil, so stößt man ausnahmslos einzig und allein auf diesen Namen. Andere Architekten werden gerade für den so wichtigen Zeitraum zwischen 1890 und 1905, als die Bauweise für kurze Zeit "Schweizer Nationalstil" geworden war, so gut wie nicht aufgeführt. Um so mehr ist es zu bedauern, daß eine wissenschaftliche Ausarbeitung seines Gesamtwerkes und seines Lebenslaufes bis heute ein Desiderat blieb.³⁹² Gros gehörte, wie festgestellt wurde, zu jenen Künstlerpersönlichkeiten, denen zu Lebzeiten höchste Anerkennung gezollt wurde und die dann aber auch, bedingt durch einen sich wandelnden Kunstgeschmack an den sie sich nicht anpassen konnten oder wollten, einen jähen Fall erlebten und schließlich nach dem Tode ganz in Vergessenheit gerieten.

Den Höhepunkt der Wertschätzung von Jacques Gros stellte wohl seine Berufung zum Chefarchitekten und Bauleiter der "Kantonalen Gewerbeausstellung Zürich 1894" im November 1893 dar.³⁹³ Gleichzeitig ermöglichte diese Gewerbeausstellung eine Entfaltung der schöpferischen Exponate der Schweizer Chalet-Architektur und manifestierte deren Bedeutung als Darstellung der Vision eines neuen "Schweizer Nationalstils". Natürlich konnte sich die Züricher Ausstellung nicht mit der Größe und Großartigkeit internationaler Weltausstellungen messen; Zielsetzung und Hintergründe waren aber durchaus vergleichbar. Es ging darum, "dem Publikum Gelegenheit zu geben, sich neuerdings von der Leistungsfähigkeit der zürcherischen Handwerke, Gewerbe und Kleinindustrien zu überzeugen und somit den tüchtigen Berufsleuten einen vermehrten Absatz ihrer Produkte anzubahnen. Damit dieses Ziel möglichst erreicht werde, solle die Grossindustrie nur insoweit zur Darstellung gelangen, als sie den obengenannten Gewerbebranchen Rohstoffe und Hilfsfabrikate liefert und soweit der Platz es erlaubt."³⁹⁴ Wie eine Selbstverständlichkeit muß die Forderung der Ausstellungskommission gesehen werden, die Ausstellungsbauten im neuen Schweizer Holzstil auszuführen. Daran scheiterte eine zunächst beauftragte Züricher Architektengemeinschaft, deren Stärke repräsentative Sandsteinbauten waren und die mit dem verlangten Material Holz nicht zu Rande kam.³⁹⁵ Gros als neuer Leiter war nicht nur hinsichtlich der gewünschten Architekturen ein Glücksgriff. Die kurze ihm zur Verfügung stehende Plan- und Bauzeit zwischen 25. November 1893 und der termingemäßen Eröffnung am 15. Juni 1894 hielt er ohne Verzögerung ein, was ihn auch als hervorragenden Organisator ausweisen sollte.³⁹⁶ Bereits am Hauptingang wurde die bauliche Aussage der Ausstellung durch zwei Kassahäuschen in Form von Miniaturchalets manifestiert. Die Ausstellungshallen waren in ihrem Äußeren recht lebendig gestaltet. "Da baut sich ein hoher Giebel auf, etwa wie der des Chores einer Kirche; da überragen lustige Türmchen die weit gedehnten Dächer; dort ladet die Stirnfront eine Halle breit aus, wie die eines Schweizerhauses aus der guten alten Zeit. Da sind Balkone und Terrassen angebracht, ähnlich den Lauben der für den Holzstil mustergültigen Berner Bauernhäuser. Das ganze bietet mit seiner Mannigfaltigkeit der architektonischen Formen ein ungemein anziehendes reizendes Bild und eine reich bewegte Silhouette, die in dieser hervorstechenden Lage ganz besonders ein Erfordernis war; die langweiligen, immer und überall gebrauchten Formen und Ausstellungshallen wurden vermieden, und gleichzeitig gibt dieser einheimi-

schen Mustern entnommene Holzstiel der ganzen Anlage etwas ungemein Anheimelndes und Behagliches (TAFEL 281)."³⁹⁷

Auch in der Dachdeckung hielt sich Gros an seine im kleineren Maßstab des Villenbaues angewandte Lösung. "Durch die Bedeckung der Hallen mit belgischem Schiefer war es möglich, die Holzkonstruktion leichter und billiger zu halten als bei Ziegelbedachung und das Äussere hat jedenfalls durch die Schieferbedeckung an gefälligem Aussehen gewonnen."³⁹⁸

Das Tradition und Geschichte evozierende Äußere der Hallen – hier zeigt sich beispielhaft, daß der Schweizer Chaletstil ein typischer Vertreter des Historismus war – sollte auch auf ein eigentliches Wahrzeichen der Ausstellung übertragen werden. Geplant war ein 70 Meter hoher, an die Ausstellungshallen angefügter Aussichtsturm (TAFEL 282). Die Realisierung dieses unschwer an den zur Pariser Weltausstellung 1889 gebauten Eiffelturm erinnernden Vorhabens, scheiterte jedoch an der Diskrepanz zwischen gewolltem Fortschritt und baukünstlerischem Rückgriff, weil ein "mechanischer Fahrstuhl" unter den gewünschten Bedingungen nicht erhältlich war. Trotzdem zeigte sich hier mehr noch als bei den Hallen des Architekten Fähigkeit als Holzkonstrukteur. Der geplante Aufbau war von verblüffender Einfachheit: Zwölf Stangen bildeten die äußere Begrenzung eines Quadrats, vier die innere. Acht schräg gestellte Pfeiler gaben die notwendige Stabilität im Sinne von Strebepfeilern (TAFEL 283). Je zwei Stockwerke, begrenzt durch horizontale Hölzer, wurden mit gekreuzten Stangen verbunden. Das Helmdach über der obersten Plattform trug einen Dachreiter mit Fahnenstange. Im Dachreiter sollte ein elektrischer Scheinwerfer installiert werden, der bei Nacht Stadt und Seeufer beleuchtete.³⁹⁹ Die außerordentliche Eleganz der Konstruktion sollte wohl beweisen, daß auch der neue "Schweizer Nationalstil" imstande war, Konstruktionen zu schaffen, die selbst mit dem Material Gußstahl in Wettstreit treten könnten..

Letztlich aber scheiterte der Schweizer Chaletstil wie alle historisierenden Baustile schon vor dem Ausbruch des I. Weltkrieges an dieser Zwiespältigkeit zwischen Tradition und Moderne. Das "Vaterland" und seine Institutionen verloren jene uneingeschränkte emotionale Verehrung durch die immer spürbarer werdenden Folgen von Nationalismus, Spekulation, schrankenlosem Wachstum und der Realität des Alltages. Auch änderte sich durch eine neue Generation von Architekten und Bauernhausforschern mit tiefergehendem Studium der Materie "Schweizerhaus", die Einstellung zu den Theorien eines Ernst Georg Gladbachs und den Architekturen eines Jacques Gros. Ersterem wurde vorgeworfen aus verschiedenartigsten Bauten und Objekten, die nur in ihrem Material und der Bearbeitung Gemeinsamkeiten besitzen, einen nationalen Stil herausgelesen zu haben, der letztlich nur auf die dekorative Verwendung von Holz reduziert werden muß. Zweiterer hätte ein buntes Sortiment von Architekturelementen angeboten, die sich zusammen mit Stilanleihen von der Romanik bis zum Barock willkürlich zu einem "malerischen" Entwurf im "Schweizerhausstil" kombinieren ließen. Es war die herbe Kritik der Gleichstellung des "Schweizer Hauses" mit dem fabrikmäßig hergestellten Dutzendchalet, sowie am Unvermögen der Architekten des ausgehenden 19. Jahrhunderts und dabei an erster Stelle an Gros, die Charakteristik einheimischer Architektur nicht verstanden und kreativ weiterentwickelt zu haben.⁴⁰⁰

II.2.3.2. Das Vorbild Planta und Villengebäude von J. Gros im Konnex zur Amann Villa

Zur Herleitung der die Villa Amann auszeichnenden stilistischen Merkmale, ist es notwendig zunächst die 1883-1884 errichtete Villa Planta in St. Moritz Bad zu betrachten. Dieses nach Plänen der beiden Graubündner Architekten Nikolaus Hartmann (sen.) und Alexander Kuoni erbaute Gebäude diente Alfred Amann nicht nur als unmittelbares Wunschbild zur Gestaltung seines eigenen Wohnhauses. Es gilt bis heute auch als eines der bedeutendsten Beispiele für

die Gestaltung einer schweizerischen Villa im Chaletstil.⁴⁰¹ Zunächst soll deshalb die Villa Planta in der baulichen Gestaltung auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit der Villa Amann untersucht werden.

Die durch den gewählten Chaletstil und die unregelmäßige Bauform sowohl in der Villa Amann als auch in der Villa Planta demonstrierte "malerische" Gestaltung, wird bei letzterer besonders eindrucksvoll durch die Anordnung des Gebäudes in Halbhöhenlage über dem Innental und durch die landschaftliche Einbettung manifestiert, ganz abgesehen von der grandiosen Umgebungskulisse der Schweizer Bergwelt (TAFEL 21). Die Hanglage wurde von Hartmann (sen.) und Kuoni geschickt ausgenutzt, um das Gebäude je nach Ansicht durch unterschiedliche Anzahl der Geschosse in seiner "malerischen" Wirkung zu steigern. So präsentiert sich die seitlich gelegene Eingangsfront zweigeschossig (dazu kommen die beiden oberen Stockwerke des Turmes), während die dem Hang zugeneigte Rückfront drei Geschosse besitzt und die als giebelständig ausgebildeten Hauptschauseiten mit Untergeschoß, Parterre und zwei Obergeschossen sowie dem Dachstock insgesamt fünf Geschosse aufweisen (TAFEL 284). Während die Grundstücksverhältnisse bei der Villa Amann eine solch abwechslungsreiche Bildung von Geschößzahlen nicht zuließen, ist in der Gestaltung der einzelnen Stockwerke einschließlich der massiv ausgeführten Unterbereiche jedoch der Einfluß der Villa Planta unverkennbar, zumal Jacques Gros in deren Vollendungsjahr 1884 sein Tätigkeit als angestellter Architekt im Büro von Nikolaus Hartmann (sen.) in St. Moritz begonnen hatte.⁴⁰² Dies wird schon im Sockelgeschoß durch die bereits von Hartmann (sen.) und Kuoni verwendete Mauerwerksgestaltung, die Gros in seinen Publikationen dann "Cyklopenmauer" nennen sollte, durch die Anbringung von zweiteiligen Fenstern und die abgeschrägte Eckausbildung mit darüber liegendem konsolartigem Vorbau des Stockwerkgesimses deutlich (TAFEL 285 vgl. TAFEL 34, TAFEL 49). Doch schon durch die unterschiedliche Farbigkeit der Bruchsteine im Sockelbereich wirkt die Villa Planta rustikaler, d.h. mehr dem Ursprung der Bauformen verhaftet; eine Beobachtung die durch die 1996-1997 erfolgte Wiederherstellung der mit leichter Sgraffitobänderung versehenen farblichen Gestaltung des Erdgeschosses und den Verzicht auf ein massiv die Trennung betonendes Gurtgesims noch verstärkt wird (TAFEL 285 vgl. TAFEL 286).⁴⁰³ Allerdings sind diese Gestaltungsdetails weniger bäuerlichen Wohngebäuden als vielmehr den in rätoromanischen Formen reich dekorierten Stammhäusern der Familie von Planta in Samedan (Linie Planta-Samaden) und Zuoz (Linie Planta-Zuoz) entlehnt. Diese, schon seit dem 12. Jahrhundert die wirtschaftlich und politisch einflußreichste Sippe Graubündens, gehörte schon im Mittelalter zur Aristokratie und bewohnte Steinbauten. Doch ist hier auch zu bedenken, daß der dann an den Obergeschossen der Villa Planta so kunstvoll ausgeführte Holzbau kein typisches Merkmal der rätoromanischen Baukunst Graubündens darstellt, sondern als ortsfremder Export aus den deutschsprachigen Schweizer Landesteilen, wie z.B. dem Berner Oberland, erst zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Entwicklung eines nationalen Schweizer Holzstils auch im großen Umfang nach Graubünden kam.⁴⁰⁴ Gerade diese Holzarbeiten in den oberen Fassadenbereichen der Villa Planta bestimmen aber heute die Stellung des Hauses, zählen sie doch zum kunstvollsten das die Architektur des historisierenden Chaletstils, d.h. die dritte und für die Villa Amann entscheidende Schweizerhaus-Phase, hervorgebracht hat (TAFEL 285, TAFEL 287). Sie wirken wie höchste handwerkliche Zimmermannsarbeiten, wurden aber bereits fabrikmäßig in Kuonis eigenem Betrieb, der Chaletfabrik Kuoni & Cie. hergestellt, doch bei weitem nicht in den hohen Stückzahlen, die später Jacques Gros produzieren ließ. Dies zeigt sich im Detail auch in der qualitätvolleren Bearbeitung. Auch im Holzbereich der Villa Planta lassen sich von Gros später übernommene gestalterische Lösungen erkennen, sei es in den Stützen und der auf ihnen ruhenden Blockbaukonstruktionen (TAFEL 287 vgl. TAFEL 37), in den ausgeführten hölzernen Balkonbrüstungen oder in der Übernahme des dreieckigen Erkers samt Konsolunterbau (TAFEL 285 vgl. TAFEL 32). Auch für den Dachbereich lassen sich deutliche Ges-

taltungsanleihen finden, so in den hölzernen Akroterien (TAFEL 288 vgl. TAFEL 286) oder in der Übernahme der blechernen drachenartigen Wasserspeier (TAFEL 285 vgl. TAFEL 55). Wie noch darzustellen ist, verwendete Jacques Gros diese Elemente nicht nur am Villenbau Amann, und hätte damit gerade dem Wunsch dieses Bauherren nach dem besonderen Vorbild des Planta-Hauses Genüge geleistet, sondern diese zeichnen als typische Merkmale beinahe alle seine Villenprojekte im Chaletstil aus.⁴⁰⁵

Ebenfalls von Gros an der Villa Amann übernommen wurde das von Hartmann (sen.) und Kuoni an der Villa Planta angewandte Motiv des an der Seitenfassade angeordneten Turmes mit im Erdgeschoß liegendem Haupteingang (TAFEL 21 vgl. TAFEL 31). Allerdings wurde der Turm der Villa Planta im Erd- und Obergeschoß nur als leicht vor die Seitenfassade tretender Risalit behandelt, so daß die beiden oberen Stockwerke des Turmes gleichsam aus der Dachhälfte herauszuwachsen scheinen. Diese drückende Wirkung vermied Gros dann in Bönningheim, in dem er den Turm als separat behandelten Vorbau dem Giebelhaus anfügte. Dabei gelang ihm auch ein besseres architektonisches Zusammenwirken zwischen Turm und Giebelhaus durch die Übernahme der Blockhölzer in der Gestaltung des Turmobergeschosses, während in St. Moritz die ausschließliche Massivbauweise des Turmes in großem Kontrast zur Chaletarchitektur der übrigen Gebäudeteile steht. Dies trifft in gleichem Maße auch auf die sehr heterogene, d.h. mit Renaissance-, Barock- und Rokokoelementen variierte Turmaußengestaltung zu (TAFEL 289). Diese Fassade aber vermittelt dem Ankommenden eine zur restlichen Formensprache des Außenbaues divergierende palastartige Eleganz, wogegen beim Hauptzugang zur Villa Amann schon durch die architektonische Gestaltung und das verwendete Holz der Chaletstil deutlich zur Aussage gebracht wird (TAFEL 60).⁴⁰⁶

Auch die Grundrißdisposition der Villa Planta ist teilweise noch der symmetrischen Palastarchitektur verpflichtet. So findet sich im Erdgeschoß des Turmes ein vestibulartiger Eingangsraum von dem aus man über eine integrierte Treppe ohne Richtungswechsel in die zweigeschossige Halle mit dreiläufiger Treppenanlage gelangt (TAFEL 290), während in der Villa Amann zwischen Hauptzugangstür und Halle ein eher unrepräsentativ gestalteter Windfang (R15) eingeschoben wurde, in dem ein Richtungswechsel zu vollziehen ist (TAFEL 75). Durch die Anlage der Halle aber erweist sich die Villa Planta wieder als auf der Höhe ihrer Zeit gehaltenes Bauwerk, da solche mit der Haupttreppe versehene mehrgeschossige Zentralräume erst in den 1880-er Jahren Einzug in die Villenarchitektur hielten.⁴⁰⁷ Die restlichen Wohnräume konzentrieren sich dann in den beiden Hauptgeschossen um diese Halle, wobei im Unterschied zur Villa Amann durch den Verzicht auf Flurbereiche nicht alle Zimmer zentral über die Halle zu erreichen sind (TAFEL 290 vgl. TAFEL 123).

Zusammenfassend erweist sich die Villa Planta durch Lage, höhere Geschoßzahl und aufwendigere Holzgestaltung an der Fassade als monumentaleres bzw. rustikaleres Vorbild. Dagegen ist an der Villa Amann das Verhältnis zwischen Haus- und Turmgestaltung zusammenhängender und der Grundriß moderner.⁴⁰⁸ Daß Jacques Gros das Schema der Villa Planta oft aufgegriffen hat und variantenreich weiterentwickelte, beweisen auch andere Entwurfsprojekte von ihm. So die 1891 entworfene Planung (Ausführung nicht gesichert) einer Villa im Chaletstil für Herrn Vogel-Fierz in Bendlikon bei Zürich.⁴⁰⁹ Gros übernahm vom Vorbild Villa Planta viele Baudetails, wie die massiv gemauerten unteren Geschoßbereiche einschließlich des Sockels aus "Cyklopenmauerwerk" und des Turmes, der auch in der Lage am Bauwerk, in seinem leichten Vorsprung aus dem Mauerverband und der gestalterischen Ausführung unschwer des ältere Vorbild in St. Moritz erkennen lässt (TAFEL 291 vgl. TAFEL 21). Dabei verbesserte er die optische Verzahnung zum Giebelhaus, an dem er durch die Anordnung des Balkons im Dachgeschoß, des dreieckigen "Spions" und der Eckterrassen im Erdgeschoß wiederum Elemente des Planta-Hauses aufnahm, durch die Verwendung von "Blockwänden" in der obersten Partie des Turmes, "um so dem Ganzen eine malerische Abwechslung in der

grünen baumreichen Landschaft zu geben."⁴¹⁰ Durch die Verlegung des Hauptzuganges vom Erdgeschoß des Turmes an die Hausrückseite entstand eine einheitlichere Turmfrontgestaltung, während das Weglassen eines 2. Obergeschosses dem Gesamtbau eine harmonischere, weniger monumentalisierende Wirkung verlieh. Im Grundriß verfuhr Gros durch den Verzicht auf eine zentrale Treppenhalle zugunsten eines rückwärtig gelegenen Stiegenhauses eher rückschrittlich, was auch aus der fehlenden durchgehenden Zimmerverbindung ersichtlich wurde (TAFEL 291 vgl. TAFEL 75 und TAFEL 123). Auch fehlte ein zwischengeschalteter Windfang, dagegen wurde die später für die Villa Amann so charakteristische an die Außenwand anlehrende Außentreppe bereits verwendet.

Dem Problemfall des seitlich aus dem Dachbereich herausragenden Turmbaues versuchte Gros bei der durch ihn 1892 errichteten Villa für den Oberinstructor der Kavallerie, Herrn Oberst Ulrich Wille (Bern, Alpenstr. 17-21) durch völliges Weglassen eines Turmes zu entgehen (TAFEL 292).⁴¹¹ Die Seitenansicht konnte dadurch zur Ausbildung eines weiteren Giebels genutzt werden, während darunter zur Betonung des "Malerischen" eine asymmetrische Fassadengestaltung entstand. Dagegen wurde die Hauptschauseite wiederum nach dem bekannten Schema der Villa Planta mit Dachgeschoßbalkon, dreieckigem Spion-Erker und seitlichen Terrassen mit über Eck vorgezogenem Teil ausgebildet. Neu ist aber, daß Gros neben dem Unterbau nur eine kleine Fläche des Parterrebereiches massiv gemauert ausführte. Dadurch kommt der Chaletbau seinen alpenländischen Vorbildern aus der ländlichen Architektur näher, dies gilt in gleicher Weise auch für das Weglassen des Turmes (vgl. TAFEL 293). Doch sah gerade der "malerische" Historismus im Turm ein ganz aussagefähiges Attribut, weswegen Gros ihn bei den folgenden Projekten meist wieder einplante.⁴¹² Eingangssituation und Lage des Salons entsprechen im Hause von Oberst Wille bereits dem späteren Schema der Villa Amann, mit der Einschränkung, daß sich der Hauptzugang noch auf die Rückfront und der Salon sich noch in Längsrichtung orientiert (vgl. TAFEL 75). Fernerhin ist die Küche noch im Untergeschoß gelegen. Diese Lage behält sie auch im nächsten als Beispiel herangezogenen Bau von Jacques Gros, einem in kleinerem Ausmaß gehaltenem Chalet in Zürich-Fluntern (TAFEL 294). Die Größe des nicht genau datierbaren, wohl 1895 entstandenen Villengebäudes, erklärt sich aus der Tatsache, daß die Auftraggeberin Emma Booth aus Hamburg ein lediges älteres Fräulein war, das seinen Lebensabend am Zürichsee verbringen wollte.⁴¹³ Das Chalet Booth besitzt neben einer im Keller gelegenen Hauswartwohnung, bestehend aus 2 Zimmern, insgesamt 6 Herrschaftszimmer und wurde von Gros als "einfach, aber original und gemüthlich gehalten" bezeichnet. Neu ist, daß der Architekt mit Ausnahme des Untergeschosses, nun den gesamten Bau, der nur im Parterre als Vollgeschoß konzipiert ist, als Skelettbau in Blockhaustechnik ausführte.⁴¹⁴ Fernerhin legte er dem gesamten Hauptgeschoß an der Hauptschauseite einen durchgehenden Balkon vor und erklärte dies damit, daß man "von den Balkonen eine wundervolle Ansicht auf die ganze Stadt Zürich, den See und die Gebirge (genießt)." Das Turmproblem löste er, der Kleinteiligkeit des Gebäudes angemessen, durch einen am Hauptgeschoß vorkragenden Turmerker, dessen Lage, Dachform und Wetterfahne bereits den Turmvorbau der Villa Amann vorwegnehmen. Seiner malerischen Wirkung entspricht an der gegenüberliegenden Seitenfassade eine kleine reizvolle Giebelfront. Der im Vergleich zur Villa Amann eher altertümliche Grundriß besitzt einen Salon, der durch seine Queranordnung bereits an dessen Lage in Bönningheim erinnert (vgl. TAFEL 75). Im Haus des Frl. Booth ist dieser Salon noch in konventioneller Weise vermutlich durch Holzbögen zu einer fast symmetrischen Dreischiffigkeit abgeteilt. Ebenfalls im Jahre 1895 entwarf Gros ohne Auftrag ein "Neues Chalet" für St. Moritz. Vermutlich handelte es sich dabei um ein sog. Spekulationsobjekt, dessen Entwurf oder das fertige Gebäude dann vom Architekten Interessenten angeboten wurde.⁴¹⁵ Das mittelgroße Chaletprojekt zählt zu den originellsten Entwürfen von J. Gros (TAFEL 295). Noch im Rahmen des Gewohnten und beispielsweise später auch an der Amann-Villa Angewandten, sind die allgemeine Bauausfüh-

nung wie das gemauerte und verputzte Erdgeschoß und das darüberliegende als Holzkonstruktion gefertigte Obergeschoß, sowie die Dachstreben an den vorkragenden Giebedächern, der Dreieckerker und andere Details.⁴¹⁶ Beeindruckend ist jedoch vor allem die von allen vier Gebäudeseiten unterschiedliche Wirkungskraft des Bauwerks. Besonders die Seitenansicht mit dem aus dem steilen Chaletdach aufsteigenden Turm, der als solcher erst oberhalb der vorgezogenen Dachfläche ausgebildet ist und wie ein kieloben treibendes Schiff wirkt, aber auch die durchführende und weit herabgezogene Dachausführung der Rückfront waren und sind bis heute sicherlich gewöhnungsbedürftig. Sie beweisen aber mit welcher Begeisterungsfähigkeit Gros an Variationen seines Chaletstils arbeitete. Daß er nicht nur jede Bauaufgabe sondern auch die unterschiedlichsten Grundrißtypen im Chaletstil konstruieren wollte, bewies der Architekt hier auch durch die ungewöhnliche Zweiflügelform des Chalets. Das Gelenk bildet hier gleichzeitig den mit einem Balkon überdachten Herrschaftseingang (und erinnert weitläufig an ein völlig artfremdes Bauwerk, das 1803-1814 erbaute hochklassizistische Karlsruher Markgräfliche Palais von Friedrich Weinbrenner (24.November 1766-1.März 1826) (TAFEL 296).) Das "Neue Chalet" in St. Moritz wurde nie gebaut, doch wandte Gros einen ähnlichen Grundrißtypus zwei Jahre später beim Bau seines Hauptwerkes, des 1897-1899 entstandenen Grand Hotel Dolder in Zürich in großen Dimensionen an (TAFEL 24).⁴¹⁷

Im Jahre 1903 veröffentlichte Gros die II. Serie seiner Publikation "Skizzen für Wohn- und Landhäuser, Villen etc. Hauptsächlich Holzarchitekturen", in der er wiederum eine Auswahl zwischenzeitlich von ihm tatsächlich gebauter oder projektierter Chalets vorlegte. Dabei verzichtete er, im Gegensatz zur I. Serie, leider auf den die dargestellten Gebäude kommentierenden Textteil.⁴¹⁸ Die in der II. Serie dargestellten Gebäudeentwürfe zeichnen sich durch eine gereifte Gestaltung in der Gesamtkomposition aus, wobei das mit der Villa Planta vorgegebene und dann auch bei der Villa Amann praktizierte Schema des Giebelhauses mit Haupt- und Seitengiebel und seitlich angeordnetem massivem Turm fast ausnahmslos angewandt wird. Kennzeichnend für seine Chaletbauten sind auch in der II. Serie der immer gemauerte, meist als Polygonalwerk ausgeführte Sockelbereich mit Untergeschoß und die im Erdgeschoß variierende Konstruktionsausführung. So plante Gros seine Villen im Chaletstil im Parterre entweder als reine Holzständerkonstruktion, als Mischung zwischen Blockbau und verputztem Mauerwerk oder als reinen Putzbau. Die Obergeschoßbereiche hingegen wurden durchgehend mit Blockwänden versehen. Die Anordnung des dreieckigen "Spions" an der Hauptfassade, die flankierenden seitlichen Terrassen und die hölzernen Hausbalkone sind neben den typischen Baudetails, wie blecherne Wasserspeier oder hölzerne Giebelakroterien, zu unverkennbaren Merkmalen der Chaletvillen von Jacques Gros geworden. Äußerst variabel zeigte er sich nun in der Behandlung des hölzernen Turmabschlusses, der Standortfrage von schmückendem Beiwerk wie z.B. Erkern und überhaupt in der Gestaltung der je nach Hausgröße unterschiedlichen Aufrißseiten. Dies macht ein Vergleich zwischen dem unbezeichneten Projekt Tafel Nr. 12 der II. Serie (TAFEL 297) und der Villa Amann (TAFEL 31) deutlich.⁴¹⁹ Beide Gebäude entsprechen sich in der Grundkonzeption der seitlichen Turmfassade, was durch bauliche Details wie das Segmentbogenfenster am Turm und das darüberliegende abgewalmte Vordach verstärkt unterstrichen wird. Der im Amann-Haus an der südwestlichen Hausecke vortretende Strebepfeiler (TAFEL 36) befindet sich hier in Paarlösung am Turm. Nach dem am hölzernen Skelettbau besonders sich eignenden Baukastenprinzip variierte Gros nun in einzelnen Bauelementen, so durch die umkehrende Lage des Hauptzuganges. Befindet sich an der Turmrückseite der Villa Amann ein viertelkreisförmiger Gelenkbau als schmückendes Bauelement (TAFEL 49), so hat im Projekt Nr. 12 wegen der Lage des Haupteingangs an entsprechender Stelle, die seitliche Turmfassade in Form eines hölzernen Dreieckerkers ihr schmückendes Beiwerk erhalten. Um das Motiv des sog. Spion nicht nochmals zu wiederholen, verzichtete Gros an der Hauptschauseite hier ausnahmsweise auf das sonst so typische Attribut zugunsten eines gewöhnlichen Erkeranbaues (TAFEL 297). Hier wie auch

im folgendem Projekt, einem 1897 datierten Entwurf einer Villa in St. Gallen (TAFEL 298), wird ein wesentlicher Unterschied zur Villa Amann deutlich. Gros verzichtete auf die Herausbildung einer seitlichen Rücklage in asymmetrischem Anschluß an den Giebel der Hauptschauseite. Diese Rücklage bildete zwar ein wesentliches Gestaltungselement der "malerischen" Bauweise, entfernte das Gebäude aber andererseits von seinen Vorbildern aus dem alpinen Landbauwesen (TAFEL 29 vgl. TAFEL 293).⁴²⁰ In seinem St. Gallener Villenprojekt hatte Gros aber durchaus ein Gebäude größeren Zuschnitts geplant, dessen Hauptfront bei Verzicht auf eine Rücklage durch einen breiten, weit auseinandergezogenen Giebelbereich überbrückt werden mußte. Dabei kamen ihm nun seine durch umfangreiches Studium der schweizerischen Bauernhausarchitektur erworbenen Kenntnisse zugute und er löste das Problem in ursprünglicher Anlehnung durch eine weite Giebelausdehnung, wobei an der darunterliegenden Hausfassade genügend Raum für eine malerisch-asymmetrische Anordnung übrig blieb (TAFEL 298 vgl. TAFEL 299 vgl. TAFEL 29).⁴²¹ Bemerkenswert beim St. Gallener Projekt ist der gegenüber dem Entwurf Tafel Nr. 12 durch Übereckstellung variierte Turmabschluß, der aber seine Grundform mit steilem, pyramidenartig aufsteigendem Dachabschluß und darunterliegenden Ausluchten beibehält (TAFEL 298 vgl. TAFEL 297). Eine ganz außergewöhnliche Lösung für diesen Bereich projektierte Gros für die Villa des Herrn Dr. Felix in Wädenswil am Zürichsee. Aus einem niedrigen Zeltdach ragt aus einer Ecke ein mit einem hohen Pyramidendach versehener Aufbau hervor (TAFEL 300). Es ist möglich, daß Gros mit der unregelmäßigen Gestaltung des hölzernen Turmaufbaues ein Gegengewicht zur relativen Symmetrie der Hauptschauseite schaffen wollte. Ansonsten weist auch dieses ebenfalls 1897 datierte Chaletprojekt die typischen Gestaltungsmerkmale der Villenbauten des Jacques Gros auf, erwähnt sei nur das zur Villa Amann baugleiche, lediglich dort an anderer Stelle aufsitzende Glockentürmchen oberhalb des Giebels.

Abschließend kann festgestellt werden, daß Gros die von der Villa Planta in St. Moritz abgeleitete Grundkonzeption durch unterschiedliche Gestaltungsvarianten abänderte, aber nie prinzipiell verlassen hat. So kann man annehmen, daß Alfred Amann, auch wenn er nicht ausdrücklich das Planta-Haus zum Vorbild gewünscht hätte, er trotzdem einen ähnlichen Villenbau bekommen hätte.

II.2.3.3. "Internationaler Schweizerstil"

Es wurde schon an anderer Stelle gesagt, daß der bekannte französische Architekt Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc zu den bedeutenden Propagandisten des Schweizer Holzstils gezählt werden muß und insbesondere dessen dritte Phase, die sog. Chalet-Phase durch die erstmalig einem breiten Publikum bekannt gemachte Verwendung der Bezeichnung Chalet 1875 in seiner "Histoire de l'habitation humaine" auch namentlich prägte.⁴²² Der in diesem Werk veröffentlichte Entwurf einer Urhütte "Le Chalet de Aryas" wurde von ihm als Exemplum für die Integration von Funktion, Material und Gestalt gewählt, wobei er auch Klima, Topologie und Volkscharakter einen zu berücksichtigenden Einfluß zugeordnete (TAFEL 301). Entsprechend der Ansicht von Viollet-le-Duc würde der Bautypus Chalet beim Vorliegen der genannten Voraussetzungen in den entsprechenden Gebieten eine ideale Bauform darstellen und zwar in der Gestalt, daß der Baustil nicht als direkte Nachahmung schweizerischer Vorbilder angesehen würde, vielmehr sah er das "Schweizerische" in der Übernahme bestimmter formaler und technischer Merkmale, wie der Skelettstruktur, Ständer- oder Blockbaukonstruktionen, überhängender Dächer und abgestützter Giebel. Diese sollen dann untereinander in verschiedenster Weise kombiniert und dem jeweiligen ortsüblichen Bautypus angepaßt werden. So entstände eine Bauweise, die von Land zu Land unterschiedliche Formen aufweist, ohne jedoch ihren internationalen Charakter einerseits und ihre grundsätzliche Abstammung aus der schweizerischen Bauernhausarchitektur andererseits zu verlieren – der "Internationale Schweizerstil".⁴²³

Tatsächlich finden sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den westlichen Ländern einschließlich Nordamerikas signifikante Neubauten als Holzkonstruktionen mit eben jenen vom "Schweizer Stil" bekannten Merkmalen. Wichtig ist die Feststellung, daß diese Bauweise explizite dort auftrat, wo der natürliche Rohstoff Holz in großen Ressourcen vorhanden war und sich dadurch bereits eine lokale Holzbautradition gebildet hatte, die sich in einer Art Assimilation und Adaptation des "Schweizer Stils" annahm. Fernerhin ist bedeutungsvoll, daß sie meist in Zusammenhang mit Bauträgern und Bauaufgaben erscheint, welche einer neuen Sozialstruktur entsprossen, die durch die Industrialisierung entstanden war. Dazu zählte die Fabrikantenvilla ebenso wie das Hotel, das Sanatorium oder der Bahnhof. Und letztlich waren es Bauformen, die auf eine volkstümliche Tradition zurückgingen und deshalb in Ländern mit demokratischen Tendenzen auf besonders fruchtbaren Boden fielen.⁴²⁴ So heißt es über die Zimmermannsornamentik an amerikanischen Häusern des späten 19. Jahrhunderts: "Sie gefiel den Leuten, weil sie dem Geist der Zeit entsprach. Das Laubsäge-Ornament wirkte wie eine festliche Flagge, die man an Feiertagen vors Haus hängt – es war ein Symbol für das Vertrauen in die unbegrenzten Möglichkeiten, die unser Land bot."⁴²⁵

Eine besondere Affinität zur gleichzeitigen Entwicklung des Holzbaustils in der Schweiz war in Norwegen gegeben. Auch dort waren noch sehr viele mittelalterliche und nachreformatorische Holzbauten erhalten geblieben, insbesondere die sog. Lofts (Speicher), bäuerliche Blockbauhäuser und als Sonderfall die Stabkirchen mit ihren nach oben strebenden Skelettkonstruktionen.⁴²⁶ Besonders im Loft finden sich Block- und Stabkonstruktion miteinander verbunden, in dem der massive Blockbauern mit einer vorkragenden Galerie in Skelettbauweise kombiniert wurde (TAFEL 302), weshalb der Speicher dann auch zu einer der wichtigsten Inspirationsquellen der dortigen historisierenden Holzarchitektur unter dem Einfluß des "Schweizer Stils" werden sollte. Die Stabkirche hingegen inspirierte umgekehrt die Schweizer Chaletarchitektur, wie die Akroterien der Villa Amann (TAFEL 59) oder die Kirchenprojekte von Jacques Gros (TAFEL 189, TAFEL 303) dokumentieren. Auch die politischen Voraussetzungen für einen Nationalstil wurden in Norwegen im 19. Jahrhundert manifestiert. Dies waren die Loslösung des Landes aus der seit 1387 in der Kalmarer Union festgeschriebener Vereinigung des Landes mit Dänemark und die Einführung einer freiheitlichen Verfassung 1814. Obwohl Norwegen damals noch nicht die volle Unabhängigkeit erhielt, sondern unter einem gemeinsamen König mit Schweden bis 1905 in Personalunion verbunden blieb, erwachte mit dem neuen politischen Status ein starkes Nationalgefühl und das Bedürfnis die nationale Eigenständigkeit auch auszudrücken, sei es in der Literatur, der Musik oder eben auch in der Architektur.⁴²⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich auch eine weitverzweigte Industrie, weil es die Norweger verstanden haben, die natürlichen Rohstoffe ihres Landes gut auszunutzen. Alle diese Voraussetzungen machten Norwegen dem Einfluß des "Schweizer Stils" besonders zugänglich, und zwar zeitlich bedingt zunächst in seiner zweiten, der sog. klassizistischen Phase. Der Architekt, der hierbei Pionierarbeit leistete, war der in Dänemark geborene H.F.D. Linstow (1787-1851). Obwohl sein Hauptwerk, der Königspalast in Christiania (heute Oslo) noch als konventioneller klassizistischer Steinbau entstand, widmete er während seiner Schaffenszeit der Entwicklung von kleinen Häusern aus Holz sehr viel Zeit. 1837 besuchte Linstow zunächst Karl Friedrich Schinkel in Berlin und bewunderte dessen konstruktive Ehrlichkeit, "vor allem, wenn er mit Holz arbeitet", um dann zum Studium der alpenländischen Holzarchitektur nach Bayern und in die Schweiz weiterzureisen.⁴²⁸ Die gewonnenen Eindrücke schlugen sich nach seiner Rückkehr nach Norwegen in der Errichtung mehrerer Holzbauten klassizistischer Prägung in Christiania nieder, neben seinem eigenen Wohnhaus sei hier das Gebäude der königlichen Wache in unmittelbarer Nachbarschaft des Königspalastes genannt (TAFEL 304). In einem Artikel, den er kurz nach seiner Rückkehr aus Deutschland verfaßt hatte, beschrieb Linstow die Merkmale des Schweizerhaus-Stils, wie Skelettstruktur, große Fenster, überdachte Veranden u.a. eingehend und unter-

strich ihre Verwandtschaft mit den traditionellen norwegischen Bauformen. Ein Assistent Linstows führte dessen Arbeit weiter, der aus Deutschland stammende Heinrich E. Schirmer (1814-1887). Bereits 1847-1851 baute dieser in Malmøen bei Christiania ein Haus, welches in dem großen 1893 in Berlin erschienenen Buch "Die Holzbaukunst Norwegens" als eines der Hauptbeispiele des lokalen „Schweizerstils“ zitiert wurde (TAFEL 305).⁴²⁹ Unter Schirmers Einfluß bürgerte sich der Schweizerstil nach 1850 rasch ein, unzählige Wohnhäuser und Bauernhöfe aber auch zahllose kleine Eisenbahnstationen wurden nun in der neuen Manier errichtet. Noch heute prägen vielerorts Bauten des Schweizerhausstils der zweiten, der sog. klassizistischen Phase die norwegische Landschaft, wobei zu dieser Beliebtheit die bald nach schweizerischen Vorbildern entstandenen Musterbücher und Kataloge, in denen Haustypen und vorgefabrizierte Holzelemente ausgewählt werden konnten, entscheidend beitrugen (TAFEL 306).

Mit der Assimilation des Schweizerhausstils klassizistischer Prägung war jedoch die Entwicklung in Norwegen nicht zu Ende; vielmehr trat sie zeitgleich mit der in der Schweiz aufkommenden dritten Phase des Schweizerhausstils, des Chaletstils, ebenfalls Ende des 19. Jahrhunderts in eine neue Phase ein, welche durch den bewußten Versuch gekennzeichnet war, den Schweizerstil der eigenen Tradition zu adaptieren. So entstand der "Drachenstil", der enger inspiriert von der altnorwegischen Stabkirchenarchitektur, eine ideale ornamentale Verbindung mit der bisher ausschließlich gewürdigten Vorbildnahme des Lofts schaffen wollte.⁴³⁰ Wie der schweizerische Chaletstil mit Jacques Gros hat auch der "Drachenstil" einen Hauptvertreter und unermüdlichen Propagator hervorgebracht, den Architekten Holm Munthe (1848-1898). Wie sein Schweizer Kollege schuf Munthe nach 1890 zahlreiche Wohnhäuser, Sanatorien, Hotels und Restaurants. Sein Drachenstil unterschied sich vom gleichzeitigen Chaletstil hauptsächlich durch die Verwendung der hölzernen Drachenhals-Dekorationen und anderer Motive aus der altnorwegischen Stabkirchenarchitektur, aber auch durch eine massivere Blockbauwirkung nach dem Vorbild der Speicherbauten, bei mit Ausnahme des Sockelbereiches völligem Verzicht auf steinernes Mauerwerk. Ein typisches Werk Holm Munthes entstand in Holmenkollen bei Christiania; das Restaurant Frognersæteren von 1890 (TAFEL 307) weist diese Merkmale einer eigenen Interpretation des "Internationalen Schweizerstils" auf und bildet somit eine Parallele zu anderen regionalen "Phantasien in Holz" wie sie, was noch zu zeigen sein wird, z.B. auch Holzhäuser derselben Zeit in den Vereinigten Staaten verkörpern. Auch andere norwegische Architekten nahmen sich des "Drachenstils" an, wie B. Lange der 1892-1896 nicht weit von Munthes Restaurant das Holmenkollen Sanatorium (heute Hotel) erstellte (TAFEL 308). Lange versuchte bei diesem Bauwerk die an sich zweigeschossige Fassade der Lofts auf größere Dimensionen zu übertragen, während der unbekannte Architekt des Viking Dalen Hotels in Telemark, der abwechslungsreichen Dachlandschaft der Stabkirchenarchitektur huldigte (TAFEL 309). In diesem Hotel nächtigte auch zeitweise der Deutsche Kaiser Wilhelm II., wenn er auf seinen Ferienreisen mit der Jacht Hohenzollern in Norwegens Fjorde kreuzte. Der Kaiser war ein großer Liebhaber der Landschaft und Kultur dieses Landes und so verwundert es nicht, daß er sich im heimatlichen Ostpreußen 1891 das Jagdschloß Rominten im "Drachenstil" durch dessen bedeutendsten Vertreter Holm Munthe erbauen ließ (TAFEL 310).⁴³¹ Mit diesem Gebäude kam der norwegische Drachenstil nach Deutschland und wurde damit ebenso exportiert wie der gleichzeitige Chaletstil der Schweiz. Auch das Ende der beiden "Nationalstile" ist zeitgleich. Paradoxiertweise begann man nach 1905, als Norwegen politisch unabhängig geworden war, den Drachenstil als überladen abzutun und seine Verbindung mit Schweizerhausmotiven als fremdländisch abzulehnen, zugunsten eines einfacheren, schnörkellosen und rustikaleren Baustil im Sinne des "Funktionalismus".⁴³²

Zur Blütezeit des schweizerischen Chaletstils und norwegischen Drachenstils im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts stand in Nordamerika die "Carpenter Gothic" (Zimmermanns-go-

tik) in voller Blüte. Sie gilt als weiteres Beispiel für den "Internationalen Schweizerstil".⁴³³ Ideale Voraussetzungen waren durch das überreiche Vorkommen des Rohstoffes Holz und eine dadurch schon seit der Kolonisierung des Landes ausgebildete Holzbautradition vorgegeben, aber auch durch das ausgeprägte Demokratiebewußtsein der amerikanischen Nation, welche deshalb einer aus der Wohnform des Volkes entsprungenen Bauart wie dem "Schweizer Stil" besondere Sympathie entgegen bringen mußte. Hatte man doch bisher den aus dem Mutterland England übernommenen klassizistischen Baustil palladionischer Prägung als ideale Verkörperung "gebauter Demokratie" wegen seinen Ursprungswurzeln in den klassischen antiken Republiken betrachtet und zu einer Art Nationalstil gemacht. Als nach 1850 auch in den USA das Dekorative immer stärkere Bedeutung über das Konstruktive erlangen sollte, gelang es dem "Schweizer Stil" langsam die klassizistische Holzbauf orm zurückzudrängen. Hierbei waren die auch dort bald einsetzenden fabrikmäßigen Produktionen von vorgeordneten Holzbauteilen, insbesondere ornamentaler Dekore von großer Bedeutung. Je weiter man sich der Jahrhundertwende näherte, desto wichtiger wurde das gestalterische Element, ein "Returning to Ornament".⁴³⁴ Frühe amerikanische Musterhäuser im Schweizerhausstil unterschieden sich noch nicht bedeutend von ihren europäischen Vertretern im Stil der sog. klassizistischen Schweizerhausarchitektur (TAFEL 311). Lediglich in der Farbgebung der Holzbauteile ging man differenzierter vor. War in Europa eine monochrome, das Romantische und Malerische betonende, Naturholz-Farbgebung Standard, so wurde in den USA schon frühzeitig ein polychromer Anstrich bevorzugt. Er diente dazu, den Skelettcharakter zu unterstreichen, in dem man durch unterschiedliche Farben die primären, tragenden Elemente von den sekundären, füllenden Elementen abhob. In den Südstaaten bevorzugte man hingegen eine weiß gestrichene Hausfassade. Diese verschleierte zwar den Skelettcharakter, hob jedoch das lichte, sommerliche der "Schweizerhäuser" hervor. Damals erkannte die amerikanische Architektur das "Swiss Cotage" als Demonstrationsobjekt für materialgerechtes Bauen. Sein Einfluß auf die Entwicklung des sog. "Shingle-Style" war entscheidend und wurde als Inspiration für den nachklassizistischen Villen- und Gutshausbau maßgebend.⁴³⁵

Nach 1890 im Zeitalter des "Schweizer Nationalstils" und des mit ihm inhaltlich übereinstimmenden "Drachenstils" in Norwegen hatte auch der amerikanische Ableger des "Internationalen Schweizerstils" ein eigenes nationales Pendant hervorgebracht, die "Carpenter Gothic". Mangels des eigenen baugeschichtlichen Erbes entnahm diese ihre Vorbilder der zeitgenössischen Bauepoche des Mutterlandes der meisten Amerikaner, des viktorianischen Englands. So weisen die Gebäude der amerikanischen "Carpenter Gothic" das Grundschema der englischen Steinarchitektur aus der Regierungszeit Königin Viktorias und nicht dasjenige alpiner Bauernhausformen auf (TAFEL 312). Die grundsätzliche Beziehung zur schweizerischen Bautradition als Gesamtvorbild des "Internationalen Schweizerstils" ist jedoch trotz der Anpassung an den ortsüblichen Bautypus nicht zu verleugnen.⁴³⁶ Besondere Merkmale der amerikanischen Variante waren die Einbeziehung handwerklicher Finessen in der Bearbeitung und Gestaltung ornamentaler Holzdekorationen. Dächer, Fenster, Brüstungen und Veranden wurden z.B. als überwältigende Demonstration der Holzgestaltungsmöglichkeiten bearbeitet – vom ausschließlich Nützlichen bis zum raffiniert Schmückenden. Als beispielhaft für die Wirkung des geschnitzten und farbigen Holzornaments sei ein um 1890 errichtetes Gebäude in der amerikanischen Kleinstadt Galveston, Bundesstaat Mississippi, willkürlich ausgewählt, wobei die viktorianische Gestaltungsform die grundsätzliche Orientierung der "Carpenter Gothic" exemplarisch darlegt (TAFEL 313). Verglichen mit der zeitgleichen europäischen Chalet- und Drachenstilarchitektur zeichnen sich die amerikanischen Gebäude durch ihre helle Farbigkeit, durch übermäßige Betonung der Fassadenöffnungen wie Fenster- und Türeinfassungen und der Zierlinien und Friese aus und dies sorgt zusammen mit dem an ihnen stärker betonten Wechselspiel zwischen tragenden und füllenden Holzelementen, verstärkt durch den meist völligen Verzicht auf Mauerwerk, für eine "schwebende Leichtigkeit

des Baues". Eine um 1895 erbaute weitere Villa in Galveston belegt ebenso das beispielhafte Zusammenspiel von Material, Konstruktion und Form (TAFEL 314). Deren unbekannter Architekt legte dabei die gleichen Maßstäbe an, wie der Schweizer Jacques Gros oder der Norweger Holm Munthe, um diese ideale Umsetzung in Holzbauform zu erzielen und wie Gros bei der Villa Amann gelang es ihm, dabei auch noch den zeitgemäßen Wunsch nach einem aufgelockerten, "malerischen" Villenbau zu erfüllen (TAFEL 314 vgl. TAFEL 31).⁴³⁷ So haben beide Villen, bei allem äußerlichen stilistischen Unterschied, nicht nur ihre Abkunft vom "Internationalen Schweizerstil", sondern auch ihren grundsätzlichen Gebäudetypus gemeinsam.

Neben den hier exemplarisch behandelten Ländern Norwegen und USA führt Blaser weitere Staaten beispielhaft an, in denen seine These vom "Internationalen Holzbaustil mit national geprägten Besonderheiten" anhand gebauter Architektur dokumentierbar ist, darunter auch Rußland.⁴³⁸ Gemeinsam haben alle eine jahrhundertealte Holzbautradition, deren jeweilige Eigenheiten dann in der kurzen Zeitspanne zwischen 1890 und 1910 die Identifikationsmerkmale eines "Nationalstils" präsentierten, in ihrer Grundkonzeption aber auf den schweizerischen Holzbau zurückgriffen, wie er durch Musterbücher und architekturtheoretische Schriften seit Anfang des 19. Jahrhunderts verbreitet worden war, um dann nationalgefärbt unterschiedlich weiterentwickelt zu werden. Die Urform dieses Haustyps aber findet sich im bäuerlichen Wohngebäude der Schweizer Alpengebiete, welches die Baumeister der Jahrhundertwende in ganz Europa und in den USA in vielen Abwandlungen imitierten und adaptierten, wobei sie ihm eine durchaus eigene, differenzierte Gestalt gaben. Doch stehen Forschungen über diesen Gesamtzusammenhang erst am Anfang.⁴³⁹

II.2.4. Vom Historismus zum Jugendstil – Zur Innenraumgestaltung der Villa Amann

Stilistisch betrachtet findet die am Außenbereich der Villa Amann zur Schau gestellte späthistoristische Fassadendekoration in der künstlerischen Innenraumgestaltung des Bauwerks nicht ihr volles Äquivalent. Während sich an der steinernen und hölzernen Bauornamentik der Fassaden lediglich ganz zaghafte Versuche des Architekten zeigen, das Spiel mit den formalen Elementen vergangener Kunstepochen durch freiere Gestaltung zu verneinen (TAFEL 40), überraschen die Innenraumdekorationen durch eine nahezu geschlossene Gestaltung mit Jugendstilelementen.⁴⁴⁰ Dies tritt sowohl an den Vertäfelungen und Stuckdekoren der Wand- und Deckenbereiche, den dekorativen Ausmalungen der Räume und farbigen Glasfenstern zu Tage – wobei sich am großen Hallenfenster noch historisierende Elemente in Anordnung und Gestaltung beimischen – als auch ebenso deutlich an scheinbar nebensächlichen Inventarstücken wie der Armatur des Windfangs oder einem Türgriff (TAFEL 315). Ob auch die einstige bewegliche Einrichtung des Hauses diese gemäßigten Jugendstilmerkmale aufgewiesen hat, läßt sich nicht klären, da von dieser heute nichts mehr vorhanden ist.⁴⁴¹

Die Differenz zwischen äußerer und innerer stilistischer Gestaltung des Amannschen Villengebäudes wird besonders deutlich, wenn man die durch den Bauherren und, wie festgestellt wurde, auch durch den Architekten als vorbildlich betrachtete Villa Planta in St. Moritz, auch im Bezug auf die Dekorierung der Innenräume vergleichend heranzieht. Dort wurde der Charakter eines vornehmen ländlichen Sommersitzes der Familie von Planta durch eine im bauzeitlichen Historismusstil gehaltene Ausstattung gewahrt, die Elemente einheimischer altbündnerischer Renaissancearchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts mit zeitgenössischer Neorenaissancegestaltung verknüpft.⁴⁴² Als exemplarisch kann hierfür das Wohnzimmer der Villa Planta gelten, wo die im Bündner Renaissancestil gehaltenen Wandvertäfelungen in eher rustikaler Manier einen lebendigen Kontrast zu den eleganten Kassettendecken aus Arve und Lärche im Stil des späten 19. Jahrhunderts bilden (TAFEL 316). Daß trotz des Rückgriffes

auf vergangene Stilmerkmale der Historismus alle technischen Neuheiten seiner Zeit bewußt integrieren konnte, beweisen die zwischen den Stützsäulen in den vertieften Kassettierungen der Decke versteckten Lüftungsschachtöffnungen (TAFEL 317). Nicht nur stilistisch unterscheidet sich diese hochwertige Innenraumdekoration in St. Moritz von derjenigen in Bönningheim, es ist auch ausdrücklich überliefert, daß sie von Jakob Ambrosius von Planta bei einem Kunstschreiner in Florenz in Auftrag gegeben wurde.⁴⁴³ Die künstlerische Qualität der Innenausstattung der Villa Planta ist bis ins Detail hochwertig, so weisen die Zimmertüren neben geschnitzten und kassettierten Türblättern exakt gearbeitete eiserne Beschlagsarbeiten an Scharnieren und Schlössern auf (TAFEL 318). Den Höhepunkt der Ausstattung bildet neben dem 1898 in der Halle angebrachten Wandgemälde "Heilige Maria mit Kind" des berühmten italienisch - schweizerischen Malers des Symbolismus Giovanni Segantini (15. Januar 1858-28. September 1899), die "Tavetschstube". Diese wurde im 17. Jahrhundert für ein Patrizierhaus in Tavetsch im Graubündner Oberland gefertigt und mitsamt der zugehörigen Originaleinrichtung 1883 ausgebaut und in den Neubau der Villa Planta übertragen (TAFEL 319).⁴⁴⁴ Gleichzeitig ordnete der Bauherr Jakob Ambrosius von Planta an, das im Geschoß darüber geplante Speisezimmer als genaue Kopie der "Tavetschstube" anzufertigen (TAFEL 320). Die Qualität der Nachschöpfung ist dem Original gleichwertig. Abschließend kann festgestellt werden, daß die Ausstattung der Villa Planta als künstlerischer und luxuriöser Höhepunkt in entsprechenden Schweizerhausarchitekturen angesehen werden kann. Sie stellt mit ihren aus der Renaissance und dem Manierismus entlehnten Stilmerkmalen die Einführung des verschwenderischen "Fin de Siècle" Wohnniveau in das Schweizerhaus dar, parallel zum Beginn von dessen dritter Architekturphase, der "Chalet-Phase". Diese Steigerung der Wohnkultur wird im Vergleich mit einer Innenraumgestaltung der zweiten, der sog. klassizistischen Schweizerhausphase deutlich. Das Wohn- und Speisezimmer des 1870 fertiggestellten Königshauses auf dem Schachen (vgl. Außenabbildung TAFEL 268) besticht noch durch eine klar gegliederte, spätklassizistische und einheimische bäuerlich - rustikale Innenraumdekorationen gleichermaßen aufnehmende Raumgestaltung (TAFEL 321). Die künstlerische Herkunft der Bauform Schweizerhaus wird durch die einfach gerahmte Wandvertäfelung aus einheimischem Zirbelholz gewahrt, lediglich der aus fünf verschiedenen Holzarten gedrechselte Kerzenleuchter strahlt einen gewissen Luxus aus.⁴⁴⁵

Jacques Gros griff bei der Innengestaltung der Villa Amann weder auf Anleihen aus stilistischen Elementen der klassizistischen Schweizerhausphase, noch auf die Nachahmung der prächtigen Neorenaissance- und Jugendstildekoration der Villa Planta zurück. Sein Repertoire in der Villa Amann besteht aus im Detail von historisierendem Schwulst befreiten, linearflächigen bzw. fließend bewegten, vegetabilischen Jugendstilornamenten (z.B. TAFEL 94, TAFEL 315). Die Anwendung dieser gemäßigten Formensprache in Holz, Stuck, Metall und Glas in einer von historisierenden Stilelementen größtenteils bereinigten Innenarchitektur, hatte sich am Beginn des 20. Jahrhunderts, im Gegensatz zur reinen Jugendstilfassade, auch in der überwiegend konservativen großbürgerlichen Bauherrenschaft durchgesetzt. Zwischen der Jahrhundertwende und etwa 1910 entstanden daher meist Villengebäude mit konventionellen, historische Baustile adaptierenden Fassadengestaltungen, aber im Innenraum im Sinne der erneuerten Formensprache der bildenden Künste dekoriert. Einer der bekanntesten Vertreter dieser sich von der herkömmlichen Bauformensprache nicht wirklich lösenden und weiterhin dem Ornamentalen verpflichtenden Modeströmung, war der Münchner Maler, Bildhauer und Architekt Ritter Franz von Stuck (23. Februar 1863-30. August 1928).⁴⁴⁶ Auch Jacques Gros gehörte zu jenen, damals beim Publikum auf starke Resonanz stoßenden, konservativen und doch bis zu einem gewissen Grade Neues aufnehmenden Architekten. Da er sich aber im Außenbau auf den Chalet-Stil spezialisiert hatte, führte das noch vor dem I. Weltkrieg eintretende Ende dieser Modeströmung, trotz der im Innenraum aufgenommenen zeitgemäßen Kunstströmungen, frühzeitig zu seinem beruflichen Scheitern. Gros verwendete diese im Jugendstil gehaltene

Dekorierung nicht singular nur im Inneren der Villa Amann, wie ein Blick auf den zeitgleich 1899-1900 errichteten Sommersitz Heinrichshorst bei Rogätz in der Nähe von Magdeburg zeigen soll. Das für den Direktor der Aktienbrauerei Magdeburg-Neustadt Gustav Wernicke errichtete schloßartige Gebäude, erweist sich im Aufriß mit den wohl als landschaftsbedingte Adaptation zu betrachtenden zahlreichen Abwalmungen im Dachbereich und durch seine reich gegliederte Gesamterscheinung als einer der großzügigsten Chaletbauten von Jacques Gros (TAFEL 322, TAFEL 25).⁴⁴⁷ Im Inneren findet sich eine der Villa Amann entsprechende Gestaltung mit dunklen Holzvertäfelungen und farbigen Glasfenstern in zurückhaltenden Jugendstilformen, bei denen Fläche und Ornament das Hauptausdrucksmittel bilden (TAFEL 323 vgl. TAFEL 77, TAFEL 108). Zwar liegen zu anderen Villengebäuden von Gros keinen Innenaufnahmen oder gar Planzeichnungen dieser Bereiche vor, es ist aber sicher anzunehmen, daß auch diese im damals auf der Höhe der Zeit befindlichen gemäßigten Jugendstil gestaltet worden sind. Die kapitalkräftigen Bauherren hätten sich schwerlich mit historisierenden Dekorationen, die nicht mehr "up to date" waren abgefunden. Daß auch in der ausgeführten Qualität gewisse Abstriche zur Ausführung in der Villa Planta zu verzeichnen sind, erklärt sich einerseits aus der gerade Ende des 19. Jahrhunderts sprunghaft angestiegenen industriellen Produktionsmöglichkeit von Ausstattungsstücken, während die wandfeste Gestaltung der Villa Planta noch ausschließlich in Handarbeit von florentinischen Künstlern geschaffen und für das Wandgemälde der schon zu Lebzeiten legendäre Maler Segantini verpflichtet worden war.⁴⁴⁸ Andererseits war Jakob Ambrosius von Planta auch unter der kapitalkräftigen Klientel der Villenbauherren eine Ausnahme, war er doch einer der reichsten Großkaufleute der Schweiz, der die Villa Planta in St. Moritz nur als eine von mehreren Sommerresidenzen nutzte und im Privatbau noch durch mehrere andere Villengebäude von sich reden machte. Demgegenüber hatte Alfred Amann bei der Erbauung seines Wohnhauses reichlich Geld investiert, das er durch eine sonst sehr sparsame Lebensführung wieder einzubringen gedachte.⁴⁴⁹

Neben der stilistischen und qualitativen Diskrepanz zwischen den Innenausstattungen der Villengebäude Planta und Amann ist noch ein weiterer Unterschied, insbesondere im Bezug zu den so sehr beabsichtigten äußeren Gemeinsamkeiten bemerkenswert. Hierbei handelt es sich um das völlige Fehlen schweizerischer Motive in der Innenraumdekoration. Es gibt in der Villa Amann beispielsweise keine "Bündner Stube" oder ein entsprechendes Wandgemälde. Dagegen finden sich mit dem Stuckwappen in den Reichsfarben im Unteren Hallenflur und dem württembergischen Hauswappen auf dem Glasgemälde der Halle heimatpatriotische Anklänge (TAFEL 81, TAFEL 96). Erst mit der Aufstockung des Küchenbaues um 1910 schuf Adolf Braunwald mit dem Neuen Gästezimmer (R33) einen durch Holzausführung, Gestaltung und Wandpilasterung mit einfachen Mitteln an die "Tavetschstube" erinnernden Raum (TAFEL 152 vgl. TAFEL 319). So wirkte die von Gros geschaffene innere Ausgestaltung der Villa bis dato seltsam losgelöst von dem nach außen zur Schau gestellten Anspruch eines schweizerischen Chalets und es ist anzunehmen, daß der Bauherr dieses auch erkannte und deshalb bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit nachträglich korrigieren ließ. Auch die Verwendung von Holzdekorationen im Inneren des Gebäudes kann nicht mehr wie zur Zeit der klassizistischen Schweizerhausphase oder des früheren, vor 1890 gelegenen Chaletbaues als Ausschmückung im Chaletstil bezeichnet werden, da der sichtbar belassene Baustoff Holz mit seiner klaren und einfachen Formgebung ideal den Bedürfnissen der vom Jugendstil geforderten Erneuerung entsprach und deshalb um die Jahrhundertwende eine Wiederentdeckung auch bei der Gestaltung von Innenräumen erfuhr.⁴⁵⁰ Dabei spielte selbst der Gedanke, ob das Haus eine unregelmäßige, "malerische" Bauform aufwies keine Rolle. So ist beispielsweise die 1906 von der Stuttgarter Architektengemeinschaft Paul Schmohl (1870-1946) und Georg Stähelin (1862-1941) errichtete Villa des Jalousiefabrikanten Hermann Leins im Außenbau zur Villa Amann völlig konträr (TAFEL 324), während die Speisezimmer

beider Gebäude dessen ungeachtet, eine auf die maßvolle Verwendung von Holzdekor in der Verbindung mit Glastüren akzentuierte Raumsprache zeigen (TAFEL 325 vgl. TAFEL 122).⁴⁵¹ Auch der große Hallenbereich mit seiner unregelmäßigen Treppenanlage ist unabhängig vom nach außen zur Schau gestellten Stil und der Frage nach dem "malerischen" Gesamtbild als Ausdruck damals moderner Wohnraumnutzung zu betrachten. So findet sich dieser Zentralraum einschließlich des Radleuchters auch in der neoklassisch konzipierten, 1910-1911 von Carl Franz Heim (1859-1944) und Jakob Früh (1867-1937) für den bedeutenden Stuttgarter Industriellen Robert Bosch (23.September 1861-12.März 1942) erbauten Villa "Landhaus Heidehof" (TAFEL 326 vgl. TAFEL 86).⁴⁵² Selbst an einzelnen Gestaltungselementen des Innenraumes kann keine inhaltliche Verbindung zum Chaletstil festgestellt werden. So findet sich beispielsweise der in den Hallenbereich hinein ragende Erker des Gästebades (R29) als zeitbedingte modische Erscheinung auch im Hallenbereich der neobarock akzentuierten Villa des Baumaterialienfabrikanten Otto Mack in entsprechender Formgebung, die 1905 in Ludwigsburg von der renommierten Stuttgarter Architektengemeinschaft Ludwig Eisenlohr (1851-1931) und Carl Weigle (1849-1931) erbaut wurde (TAFEL 327 vgl. TAFEL 127).⁴⁵³

So ist als Fazit festzustellen, daß die Innengestaltung der Villa Amann in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang zu der den Fassadenbereich dominant bestimmenden Chaletarchitektur steht, sondern eine zeitgenössisch moderne Jugendstilvariation in gemäßigter Formensprache darstellt. Diese konnte unabhängig von der stilistischen äußeren Gestaltung und auch der Frage nach "malerischer" oder regelmäßiger Bauform eingesetzt werden. Gleichzeitig verlor die Villa Amann jedoch, im Gegensatz zu ihrem baulichen Vorbild Villa Planta, an Geschlossenheit zwischen äußerer und innerer Gestaltung.

II.3. Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse als stilistisch - vergleichende Einordnung und kritische Würdigung der Villa Amann

Die Villa Alfred Amann zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Dissertation zu machen, erschien zunächst problematisch. Dafür sprachen jedoch, die über Württembergs Landesgrenzen hinaus völlig landschaftsuntypische stilistische Erscheinung des Gebäudes im Schweizerhausstil, fernerhin dessen exemplarische Stellung als aussagekräftig gestaltetes, "malerisches" und in eine Parkanlage mit Nebengebäuden eingebettetes Villengebäude des späten Historismus mit zur Außenarchitektur divergierender Innengestaltung in den Formen eines gemäßigten Jugendstils. Neben diesen baukünstlerischen Aspekten ergaben sich auch heimatgeschichtliche Gründe für eine wissenschaftliche Bearbeitung, war doch der Bauherr Angehöriger der seit 1854 einflußreichsten Familie der Stadt Bönningheim. Der wissenschaftlichen Bearbeitung entgegen stand die katastrophale Quellenlage. So waren baugeschichtliche Überlieferungen nur mündlich vorhanden, der Architekt völlig in Vergessenheit geraten und Originalbaupläne verschollen.⁴⁵⁴ Trotz dieser mehr als vagen "Mosaiksteinchen" gelang es nach und nach durch Hausforschung, Stilanalysen und Bauvergleiche das genaue und vom Bauherren ausdrücklich gewünschte Vorbild der Villa Amann in St. Moritz zu lokalisieren, den Architekten und seine Vita ausfindig zu machen, um schließlich Schritt für Schritt eine wissenschaftlich abgesicherte Bewertung des Gebäudes zu erzielen. Dabei bestätigte sich die am Beginn der Forschungsarbeiten lediglich vermutete Meinung, daß es sich bei der Villa Amann um ein außergewöhnliches Bauwerk und bei dem sie entwerfenden Architekten, um eine Person von überregionaler Bedeutung handelte.

Die Villa Alfred Amann wurde bisher als im "Schweizer Stil" gehalten, als "Schweizer Villa" oder im "Schweizer Jagdhausstil erstellt" bezeichnet.⁴⁵⁵ Als wichtigstes Resümee der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Gebäude ist festzustellen, daß diese auf den Baustil bezogenen Bezeichnungen ungenügend sind. Es wurde versucht aufzuzeigen, daß dieser sog. "Schweizer Stil" über einen Zeitraum vom letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Jahrzehnts im 20. Jahrhundert, d.h. vom aufgeklärten Absolutismus bis ins Zeitalter des Imperialismus hinein, als Gebäudearchitektur angewandt wurde. Er vereint somit Gebäude unterschiedlichster baugeschichtlicher Epochen, deren stilistischen Merkmale so verschiedenartig sind, daß es unzureichend wäre, diese, wie bisher geschehen, lediglich mit einem Stilbegriff zusammenzufassen. Es wurde deshalb eine 3-Phasen-Gliederung eingeführt. Sie unterscheidet eine erste sog. "Schweizerhäuschen Phase", die im Zeitraum von etwa einem halben Jahrhundert bis um 1825 das "Schweizerhäuschen" als romantische Kleinarchitektur des englischen Landschaftsgarten in dilettantischer Weise gestaltete und zwar nach dem Vorbild von empfindsam oder romantisch gestalteter Stiche und Gemälde mit alpinen Motiven (z.B. TAFEL 260). Daran schloß sich die zweite, die sog. "klassizistische Schweizerhaus Phase" an, die in einem ebenfalls rund fünfzig Jahre umfassenden Zeitraum bis etwa 1875 Zitate der alpinen Bauernhausarchitektur in eine klassizistische Gesamtkomposition integrierte, wobei die Architekten nun meist Studien an originalen schweizerischen Bauernhäusern betrieben hatten (z.B. TAFEL 263, TAFEL 267). Die inzwischen auf normale Hausgröße gewachsenen Schweizerhäuser der "zweiten Generation" zeichnen sich vor allem durch eine symmetrische Konzeption aus.

Dadurch unterscheiden sie sich vom Gebäudetypus der dritten, der sog. "Chalet Phase", die ungefähr zwischen 1875 und 1905 ihren Verbreitungszeitraum hatte und in der man versuchte die unregelmäßige, mit zahlreichen Vor- und Anbauten, Balkonen, Türmen u.a. im Sinne des "Malerischen", gestaltete Bauform im Gewande des "Schweizerhauses" zu präsentieren. Das

Chalet bildete eine Spielart der "malerischen" Bauform, die in allen Kunststilen gebauten Ausdruck fand (z.B. TAFEL 248, TAFEL 257). Die Chaletbauform des Schweizerhausstiles findet sich erstmals 1827 in einem englischen architektonischen Musterbuch für Villenentwürfe (TAFEL 269) und wurde in den folgenden Jahren in solchen architekturtheoretischen Publikationen häufig für den Landhausbau propagiert. Der Durchbruch des Chalets in der gebauten Praxis erfolgte allerdings erst nach dem der französische Architekt Viollet-le-Duc den Begriff 1875 in einer grundlegenden Schrift über den Wohnbau als ideale Weiterentwicklung der sog. Urhütte, der frühesten Form des menschlichen Wohnbaues, klassifiziert und einem breiten Publikum bekannt gemacht hatte (TAFEL 301). Bereits 1872 hatte sein Kollege Daly Villenentwürfe im Chaletstil veröffentlicht. Wurde die erste und die zweite Phase des Schweizerhausstils fast ausnahmslos von ausländischen Architekten und außerhalb der Schweiz aufgenommen, findet mit dem Chaletstil erstmalig das Schweizerhaus innerhalb des Landes seit etwa 1880 größere Beachtung. Das damals immer stärker werdende Interesse der schweizerischen Architektenschaft und ihrer Bauherren am Chaletstil bewirkten vor allem die rührigen und detailliert illustrierten Publikationen von Ernst Georg Gladbach zur schweizerischen Bauernhausforschung (TAFEL 276) und die auch von diesen beeinflusste Idee, den Chaletstil als eine Art "Schweizer Nationalstil" zu entwickeln, was übrigens im Zeitalter des Nationalismus ein europaweit zu beobachtendes Phänomen war.⁴⁵⁶ Das im Zeitalter der Neostile sowieso breit gefächerte Repertoire, erweiterten renommierte schweizerische Architekten nun um das Chalet in einheimischen Bauformen ohne jedoch andere Stilarten zu vernachlässigen. 1883-1884 errichteten die sonst hauptsächlich beim Profanbau mit der Neorenaissance arbeitenden bekannten Architekten Nikolaus Hartmann (sen.) und Alexander Kuoni das künstlerische Meisterwerk eines Chalet, die Villa Planta in St. Moritz Bad (TAFEL 284), die zum Vorbild unzähliger Villengebäude dieser Stilrichtung werden sollte. Das Grundschema mit asymmetrischer, als "malerisch" betrachteter Gesamtkonzeption, bestehend aus gemauertem Sockelgeschoß, darüberliegenden teils massiven, im oberen Geschoßbereich aber ausschließlich in Blockbaukonstruktion ausgeführten Fassadenteilen und innerer Holzskelettkonstruktion, tritt an der Villa Planta exemplarisch vor Augen.⁴⁵⁷

Der Durchbruch der Chaletbauweise zum "Schweizer Nationalstil" mit kurzzeitiger internationaler Beachtung war einem Schüler von Nikolaus Hartmann (sen.) zu verdanken, dem gebürtigen Pfälzer Friedrich Jakob Gros, der im Mai 1890 als Jacques Gros sein eigenes Architekturbüro in Zürich eröffnete (TAFEL 280). Gros verschrieb sich dieser Bauweise mit Leib und Seele, mit Ausnahme der Fabrik gab es keine Bauaufgabe für die er nicht Entwürfe im Chaletstil vorlegte. Zu seinem persönlichen Höhepunkt wurde seine Berufung zum Chefarchitekten der Kantonalen Gewerbeausstellung Zürich 1894, die gleichzeitig die eindrucksvollste Manifestation des Chaletstils als "Schweizer Nationalstil" darstellte (TAFEL 283). In den folgenden zehn Jahren entstanden zahlreiche gebaute und noch mehr lediglich Entwurf gebliebene Gebäude von seiner Hand in diesem Stil, wobei unter den tatsächlich verwirklichten Projekten die großbürgerliche Villa den zahlenmäßig größten Anteil hatte (TAFEL 298).⁴⁵⁸ Gros, der internationale Privataufträge erhielt, war vom Chaletstil so durchdrungen, daß er zwar bei der Innenraumdekoration unabhängig von der äußeren Gestalt durchaus eine andere zeittypische Modeströmung und zwar den Jugendstil in gemäßigten Formen anwandte, am Außenbau aber keinerlei nennenswerte Modernisierung der von der Villa Planta übernommenen Formensprache zuließ – und deshalb, als nach 1905 das Chalet rasch aus der Mode kam, als Idealist scheiterte. Gleichzeitig mit dem Chaletstil in der Schweiz entstanden auch in anderen Ländern mit ähnlichen natürlichen, historischen und baugeschichtlichen Voraussetzungen Holzbaustile mit nationaler Prägung, so in Norwegen der "Drachensstil" oder in den USA die "Carpenter Gothic", so daß man für kurze Zeit von einem "Internationalen Schweizerstil" sprechen konnte (z.B. TAFEL 310). Sie verschwanden zeitgleich mit dem Chaletstil wieder.

Im Laufe der Forschung gelang es, das Objekt dieser Dissertation, die 1899-1900 erbaute Villa Alfred Amann in Bönningheim als Werk von Jacques Gros zu identifizieren. Ausschlaggebend hierfür sind erstens stilistische Übereinstimmungen mit anderen von Gros geplanten Villen, deren Entwürfe zwischen 1897 und 1903 auch veröffentlicht wurden. Diese weisen, genau wie die Villa Amann, spezielle Gestaltungselemente auf, die sich unschwer vom Vorbildtypus Villa Planta herleiten lassen. Dazu zählen sowohl die allgemeine Aufrißkomposition und die dabei verwendeten Baumaterialien, als auch einzelne Dekorationselemente an der Fassade, wie der sog. Spion.⁴⁵⁹ Zweitens bestätigten sich bei der 2000-2001 durchgeführten Sanierung des Gebäudes die Vermutungen des Verfassers über den Architekten bzw. dessen Herkunft anhand eindeutiger Beobachtungen. Dazu zählen die im Inneren festgestellte, in der deutschen Zimmermannskunst völlig außergewöhnliche Ständerskelettkonstruktion mit ihren speziellen Steckverbindungen oder der Fund einer bauzeitlichen Makulatur (Untertapeete), bei der es sich um Exemplare der "Neuen Züricher Zeitung" vom Februar 1900 handelt (TAFEL 328). Dort lagen Wohn- und Arbeitsstätte von Jacques Gros.⁴⁶⁰

Die Villa Amann datiert in die von 1890 bis 1905 anzusetzende Hauptschaffenszeit des Architekten, in der er auch seine drei Hauptschriften publizierte. Von der umbauten Fläche her, gehört sie zu seinen größeren Villenbauten, sticht aber deshalb nicht unter dem restlichen Werk hervor, wie das zeitgleich errichtete schloßartige Landhaus Heinrichshorst bei Magdeburg (TAFEL 322). Dagegen übertrifft die Villa Amann in der künstlerischen Gesamtkomposition frühere Villenprojekte von Gros. Dies zeigt sich beispielsweise in der Gestaltung des Turmanbaues und seiner Stellung zum Hauptgebäude. So weisen jene entweder eine zu integrierende Stellung des Turmes im Hauskörper auf (TAFEL 295) oder dieser ist zu klein, zu wuchtig (TAFEL 297) bzw. in der oberen Gestaltung unpassend zum restlichen Baukörper geraten (TAFEL 300). An der Villa Amann gelingt Gros eine klare, mit dem restlichen Baukörper durch Verwendung der entsprechenden Geschoßbaumaterialien korrespondierende Turmgestaltung und proportionale Angleichung (TAFEL 31). Hierbei übertrifft die Villa Amann auch das Vorbild Villa Planta in St. Moritz, wobei aber gesagt werden muß, daß der Bau in St. Moritz ansonsten in baukünstlerischer Hinsicht, in der Qualität der dortigen Ausführungen und im Zusammenspiel zwischen äußerer und innerer Gestaltung unerreicht bleibt. Durch die im Hinblick auf andere Projekte eher verringerte, auf den Hauptgiebel und das Turmobergeschoß beschränkte Anwendung der Blockbaukonstruktion, wird der Villa Amann viel von ihrer ortsbezogenen Fremdheit genommen, ohne daß sie damit ihren dominierenden Chaletcharakter einzubüßt.⁴⁶¹ Als landschaftsbedingte Adaptation gestaltet Gros auch die Ostfassade abweichend von seinen innerschweizerischen Bauten als verputzten Ständerbau, der stark an den in Deutschland üblichen klassizistischen Schweizerstil der zweiten Phase erinnert (TAFEL 29 vgl. TAFEL 271). Fast völlig verzichtet er an der untergeordneten, nördlich gelegenen Rückseite auf Holzausführungen, erst Adolf Braunwald setzte hier 1910 bei der Aufstockung des Küchentraktes durch hölzerne Galerien und Giebelverzierungen andere Akzente (TAFEL 49). So gibt die Anzahl der sichtbaren Holzverzierungen am ursprünglichen Bau auch die Wertigkeit der jeweiligen Fassadenseite wieder. Dieses Merkmal der Architektur des Historismus, zu beobachten an der Arbeitermieskaserne ebenso wie an der großbürgerlichen Villa und zwar unabhängig von der symmetrischen oder "malerischen" Bauweise, führt aber auch das Dilemma des Baues vor Augen. Die Villa Amann war zu ihrer Bauzeit kein richtungsweisendes Werk, sondern rückschauend komponiert, anlehnend an das Vorbild eines sechzehn Jahre älteren Villengebäudes. Wie schnell sich aber gerade zu ihrer Entstehungszeit Wohnbauformen änderten, beweist der Vergleich mit der Formensprache der nur sechs Jahre später entstandenen Villa Leins (TAFEL 31 vgl. TAFEL 324), auch wenn sich die zeitgemäßen Innengestaltungen fast entsprechen. Trotzdem hat das Villengebäude von Alfred Amann als Beispiel der späthistoristischen, "malerischen" Architektur im Chalet-Stil und als

einziges bisher in Süddeutschland nachweisbares Werk des bedeutendsten Vertreters dieser Stilart, seinen ihm gebührenden Stellenwert in der Baugeschichte.⁴⁶²

Stammtafel der Familie Amann und Pielenz

Alfred Immanuel Amann

Bönnigheim 20.9.1863-1.2.1942 Bönnigheim

(Teilhhaber der Nähseidenfabrik Amann & Söhne)

oo Heilbronn 21.5.1891

Julie Hauck

Heilbronn 26.4.1871-5.6.1943 Bönnigheim

Adoptivtochter

Ilse Helene Agnes (Amann)

Heilbronn 8.11.1908-16.4.1977 Bönnigheim

oo Heilbronn 22.5.1930

Alfred Wilhelm Hellmuth Pielenz

(1930 Teilhaber, 1942 Alleininhaber der Nähseidenfabrik)

Heilbronn 5.9.1898-12.7.1989 Liestal / Schweiz

Frank Gustav Pielenz

Heilbronn 27.2.1931-6.10.1961 Bönnigheim

(designierter Nachfolger als Geschäftsführer der Nähseidenfabrik)

oo Springfield / USA 25.7.1959

Carol Anne Morgan

Wilmington / USA 8.4.1934-

Christine

Heilbronn 8.9.1960-

oo San Francisco / USA ...6.1996

William Laven (Fotograf)

... / USA 24.7.1954-

Albrecht Pielenz

Heilbronn 11.5.1944-

(Dipl. Wirtschaftsingenieur)

I. oo Bönnigheim 23.8.1971 (gesch. 1988)

Erika Alt, geschiedene Eckstein

Kressbronn 30.9.1938-

II. oo Brackenheim 7.7.1989

Christiane Haag

Bietigheim / Enz 12.11.1960-

I.) Tochter

...5.1973 totgeb.

Philipp

Heilbronn 13.1.1976-

(Lehramt-Student)

II.) Christian

Bietigheim-

Bissingen 28.8.1989-

Niklas Valentin

Bietigheim-

Bissingen 8.5.1992-

Ingeborg Pielenz

Heilbronn 8.11.1933-

oo Bönnigheim 13.6.1956

Dr. phil. Don Duan Cadle

Omaha / USA 25.6.1929-24.10.1996 Princetown / USA

Nicola Christel

Waiblingen 24.9.1968-

oo Vero Beach / USA 23.4.1999

Steven Colin Dowling (Jurist, Lobbyist)

... / USA 22.2.1964-

Hanns Alfred Pielenz

Heilbronn 22.11.1939-

(Alleininhaber der Nähseidenfabrik)

oo Bönnigheim 4.10.1967

Christa Gabriele Herzog

Stuttgart 10.4.1942-

Katja Christiane

Waiblingen 12.3.1972-

oo Bönnigheim 9.9.1994 (gesch. 2000)

Nils Holger Klemm (Dipl. Kaufmann)

Stuttgart 22.11.1966-

Anmerkungen

1. Heimatbuch der Stadt Bönningheim, S. 32, S. 35 und S. 151ff. Als Stadt wurde Bönningheim erstmalig 1284 bezeichnet.
2. Heimatbuch, S. 158f.
3. Sauer, S. 333 und S. 336.
4. Böhringers Stiefmutter war die aus Bönningheim stammende Christine Katharina Kachel (24.September 1800-17.September 1879), eine Metzgermeisterstochter, die sein Vater in III. Ehe geheiratet hatte. Ein Bruder von Böhringers Mutter, der Stuttgarter Kaufmann Christian Gotthold Engelmann (8.Dezember 1787-13.März 1841) heiratete die ebenfalls aus Bönningheim stammende Friederike Eckhardt (6.Mai 1809-17.Dezember 1862). Er selbst ehelichte 1851 in Bönningheim deren Nichte Christiane Eckhardt (10.Juli 1825-22.Juli 1884). Bei dem Gebäudegrundstück handelte es sich um ein altes Gerbereiareal aus dem 18. Jahrhundert, in dem Gebäude war 1834-1853 eine pietistische Knabenerziehungsanstalt des Bönningheimer Pfarrers Christoph Ulrich Hahn (30.Oktober 1805-5.Januar 1881) untergebracht gewesen.
5. Amann, Alfred, S. 1f., desw. Amann, Emil, S. 4f.
6. Amann, Emil, S. 5, desw. Amann & Söhne, S. 5.
7. Mann (1999), S. 4, desw. Amann, Emil, S. 2f., desw. Amann, Alfred, S. 1.
8. Amann, Emil, S. 3f., desw. Amann, Alfred, S. 1.
9. Mann (1999), S. 4, desw. Amann, Emil, S. 7.
10. Mann (1999), S. 4. Dafür war der aus dem streng katholischen Oberschwaben stammende Alois Amann eigens zum in Nordwürttemberg vorherrschenden evangelischen Glauben konvertiert.
11. Amann & Söhne, S. 40. Zur vollständigen Geschichte des Unternehmens sei auf die in den Anmerkungen 5 bis 9 angegebenen Quellen verwiesen.
12. Amann, Alfred, S. 4.
13. Zit. nach: Amann, Alfred, S. 4.
14. Amann, Alfred, S. 11.
15. Amann, Emil, S. 9. Emil als der ältere Sohn trat bereits 1882 in die Firma als Teilhaber ein, Alfreds Eintritt erfolgte erst 1887.
16. Amann & Söhne, S. 40.
17. Amann, Alfred, S. 14-18.

18. Mann (1999), S. 32.
19. Gräf, S. 31.
20. Ausführlich über Gustav von Hauck: Gräf, S. 27-29 und S. 54-56.
21. Amann, Alfred, S. 22.
22. Heimatbuch, S. 275.
23. Michaelsberger Warte, S. 1.
24. Heimatbuch, S. 282f.
25. Zipperlen, S. 18.
26. Kohnle, S. 13.
27. Amann, Alfred, S. 22.
28. Amann & Söhne, S. 42.
29. Mann (1999), S. 15f.
30. Michaelsberger Warte, S. 1, desw. Kohnle, S. 18.
31. Amann, Alfred, S. 21f.
32. Gräf, S. 56.
33. Amann & Söhne, S. 44.
34. Pielenz geb. Amann, Ilse, S. 1.
35. Pielenz geb. Amann, Ilse, S. 2.
36. Mann (1987), S. 63ff., desw. Mann (1999), S. 5.
37. Zu diesem Gebäude (Kirchstr. 22): Kenter, S. 18-32.
38. Mann (1999), S. 5. Eine eigene Monographie über die Villa Böhringer existiert nicht.
39. Vgl. Breig, S. 44.
40. Heute ist die Villa auf allen Seiten von Fabrikgebäuden der Firma Amann & Söhne bzw. dem weitläufigen Firmenparkplatz umgeben. Der Turm wurde zur Hälfte abgetragen, Remisenbau und Gewächshaus abgebrochen. Die Villa dient als Wohnstätte für Gastarbeiter der Firma.
41. Ausführlich über die Villa Alois Amann und ihren Architekten: Mann (1999).
42. Zum Werdegang Alfred Amanns siehe Abschnitt I.1.2.
43. Beim Bau seiner Villa rund 10 Jahre später verband er beide Aspekte auf ideale Weise.
44. Mehrere Besitzerwechsel und der Umbau zu einem Juweliergeschäft haben das "Malerische" längst wieder beseitigt.
45. Andere weniger naturverbundene Bauherren, z. B. Alfred Krupp beim Bau der Villa Hügel 1869-1873, vermieden aus Gründen der Brandgefahr nach Möglichkeit die Verwendung des Rohstoffes Holz (n. Wilmowsky, S. 10).
46. Zur Datierung 1895: Freundl. Hinweis von Herrn Albrecht Pielenz, Enkel des Bauherren. Baugenehmigungsakten sind schon deshalb nicht vorhanden, weil die Jagdhütte ohne

behördliche Zustimmung errichtet worden war.

47. Laut Auskunft seiner Nachfahren bevorzugte Alfred Amann Jagdaufenthalte in den Alpenländern, hauptsächlich in der Schweiz, nicht jedoch in Skandinavien und Osteuropa. Auch zeigen sich bautypische Eigenheiten des Blockbaues dieser Länder an im Auftrag Amanns errichteten Bauten so gut wie nicht.
48. Sämtliche Gemälde wurden auf Leinwand gemalt und als Bespannung angebracht. Das Gegenstück zu Alfred Amann war das Bild seiner Gattin Julie als Jägerin. Es ist verschollen, seit es wegen des Einbaues eines neuen Ofens 1980 entfernt wurde.
49. Die Umgebung der Jagdhütte ist heute verwildert. Freundl. Hinweis über den ursprünglichen Zustand von Herrn Albrecht Pielenz.
50. Breig, S. 24ff., desw. Mann (1999), S. 5.
51. Mann (1999), S. 15-16.
52. Da es in Württemberg bereits seit 1819 ein Genehmigungsverfahren für Bauvorhaben gab, mußte jeder Bauwillige die Baupläne zunächst beim zuständigen Oberamt (im Falle Bönningheims war das Oberamt Besigheim zuständig) einreichen. Diese Akten gelangten nach der Auflösung des Oberamts Besigheim und Schaffung des Landkreises Ludwigsburg 1938 ins Staatsarchiv Ludwigsburg, seit 1992 sind Kopien bei der Stadtverwaltung Bönningheim vorhanden.
53. Trotz umfangreicher Nachforschungen konnte der Verbleib der Baupläne bzw. der Zeitpunkt ihres Abhandenkommens nicht aufgeklärt werden. Möglich ist, daß sie 1959 vom Enkel des Bauherren, Frank Gustav Pielenz, der beabsichtigte die Villa bis auf den Sockel mit Souterrain und darunterliegendem Keller abzubrechen und auf diesen einen Bungalow zu setzen, aus dem Staatsarchiv entliehen wurden. Wohl im Trubel seines Unfalltodes 1960 könnten sie dann abhanden gekommen sein.
54. Auszug aus dem Schreiben des Oberamtsbaumeisters Klink vom 30. Mai 1899 an das Kgl. Oberamt Besigheim (Hausakten zu Kirchheimer Str. 15, Stadtverw. Bönningheim).
55. S. Anm. 53.
56. Für diese mündlichen Hinweise gebührt mein Dank Fr. Ingeborg Cadle geb. Pielenz, der Enkelin des Bauherren.
57. Zu Nikolaus Hartmann (sen.): Rucki, S. 253f. mit weiterführender Literatur; zu Alexander Kuoni: Cereghetti, S. 327 mit weiterführender Literatur.
58. Zu Hans Kuoni: Metz, S. 75f.
59. Im 1998 herausgegebenen Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert findet Hans Kuoni keine Erwähnung.
60. Nicht zu verwechseln mit seinem gleichnamigen Sohn Nikolaus Hartmann (jun.) (2. Mai

1880-17.Juli 1956), der als Schüler der Stuttgarter Schule Theodor Fischers bis 1903, anschließend als Architekt im Engadin die bis nach 1900 auch diesen Kanton bestimmende historistische Architektur durch moderne, dennoch traditionsgebundene Bauformen ablöste. Zum Zeitpunkt der Erbauung der Villa Amann befand er sich 19-jährig als Architektenschüler an der Ecole d` Industrie in Lausanne, doch auch sein künstlerisches Œvre läßt ihn als deren Baumeister ausscheiden (Rucki, S. 253).

61. Metz, S. 67. Der Bauherr J. A. v. Planta-Samaden war von diesem ersten größeren Bauwerk im Schweizer Stil in Chur so begeistert, daß er den Plan faßte in St. Moritz einen großen Sommersitz, eben die genannte Villa Planta im Chaletstil zu errichten. Zwar ließ er zunächst Hartmann (sen.) die Pläne ausarbeiten, übergab die Bauausführung dann aber Kuoni, der die Neorenaissanceelemente aus den Entwürfen entfernte.
62. Zit. nach: INSA, S. 240.
63. SB XLII.,S. 52, desw. INSA, S. 240, desw. Rucki, S. 254.
64. Nievergelt, S. 231, desw. INSA, S. 240.
65. Um den Zeitpunkt der Planung und Ausführung der Villa Amann veröffentlichte J. Gros seine drei populärsten Publikationen: 1897 und 1903 die beiden Serien von "Skizzen für Wohn- und Landhäuser Villen etc. hauptsächlich Holzarchitekturen" und 1901 "Holzbauten, Chalets und verschiedene Schweizer Architekturen". Dieses Buch erschien in Stuttgart. Außerdem fanden sich bei der Restaurierung 2001 als Makulatur angebrachte Züricher Zeitungen. Dort hatte Gros Wohnsitz und Architektenbüro.
66. Lebenslauf größtenteils nach Nievergelt, S. 231f., desw. INSA, S. 240.
67. U. a. Mitarbeit bei der Publikation: Das Bauernhaus in der Schweiz (= Das Bauernhaus in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Bd. 3) hg. v. SIA, Zürich 1903. Gros ist darin mit 17 Bauaufnahmen historischer Bauernhäuser vertreten.
68. INSA, S. 240, desw. zu Gladbach: Capol, S. 222f.
69. Capol, S. 222, desw. Birkner, S.189f.
70. Nachweis für Landhaus Heinrichshorst: INSA, S. 311, Anm. 33. Für die Villa Alfred Amann: Siehe oben Anm. 65. Die Holzbohlenbauweise der Hauskonstruktion, die technische Bauweise des Dachaufbaues und die ausgefallenen Steckverbindungen der unüblichen Holzbautechnik sind in der Region sonst nicht zu finden.
71. INSA, S. 240 und S. 311, Anm. 35.
72. Bönningheim besitzt bis heute keinen Bahnanschluß.
73. Dieses Gebäude war zusammen mit einem weiteren, westlich benachbarten, bereits Ende des 19. Jahrhunderts von der Firma Amann & Söhne gekauft worden und wurde zur Unterbringung von Arbeitern bestimmt, welchen Zweck die beiden ehemaligen Bauernhäuser (Kirchheimer Str. 9-11) bis heute erfüllen.

74. Nach 1970 durch einen fabrikgefertigten, naturholzfarbenen sog. "Jägerzaun" ersetzt.
75. Vgl. der Park- und Architektursituation angemessenere Lösungen z. B. Villa Bosch (Stuttgart), Villa Arthur Faber (Bietigheim-Bissingen), Villa Böhringer (Bönnigh.) u.a..
76. Weitere "malerische" Baustile in der Zeit des Historismus waren Romanik, Gotik und vor allem die deutsche Renaissance. Demgegenüber stand die italienische Renaissance mit ihren strengen Bauordnungsprinzipien und architektonischen Bindungen. Vgl. hierzu auch Mann (1999), S. 24f.

77. Daß dieser Küchenanbau ursprünglich eingeschößig war, wurde erst durch den Fund des historischen Fotos (TAFEL 36) durch den Verfasser bekannt. Wohl um 1910 erfolgte die Aufstockung. Dies ist bis heute die einzige nennenswerte Veränderung.
78. Demgegenüber wollte Gros beim Grand Hotel Dolder durch strenge Symmetrie das Vorbild der Schloß- und Palastarchitektur bewußt herausheben (TAFEL 30 und 33).
79. Nur am Strebepfeiler greift die Rustika in den Bereich des Erdgeschosses über. Die dekorativ gezackten Dachstreben aus Holz sind ebenfalls als künstlerische Bereicherung des Außenbaues aufgefaßt.
80. Siehe hierzu Abschnitt I.1.3.
81. Gros (1897), Beschreibung zu Tafel 1.
82. Alfred Amann konnte die Nadelhölzer in seinen eigenen Waldungen um die Jagdhütte schlagen lassen.
83. Was man im Sinne der Bauzeit als weiteres "malerisches" Element bezeichnen kann.
84. Diese Inschrift ist wie manches andere Detail am Bau, zweifellos der Idee des Bauherren Alfred Amann entsprungen und kann als weiteres Beispiel für eine humoristische Lebenseinstellung gewertet werden. Selbst in den Arbeitsräumen seiner Fabrik wurden Sprüche aufgemalt, z. B. "Arbeite gern und sei nicht faul. Gebrat'ne Taub' fliegt nicht ins Maul." oder "Junges Blut spar' dein Gut. Im Alter weh die Armuth thut."
85. Zur Betonung des repräsentativsten Raumes schon in der Außenarchitektur, vgl. Gestaltung des Mittelrisalits im Piano nobile als Hinweis auf den dahinter liegenden Festsaal.
86. Der dreieckige Fenstererker ist ein Markenzeichen des Chaletstils von Jacques Gros. Auch Alexander Kuoni und Nikolaus Hartmann (sen.) verwendeten diesen schon als ausdrucksstarkes Gliederungselement beim Bau der Villa Planta 1883/84 (TAFEL 26).
87. Rhythmische Bauauflockerung (Fenstererker, Vorbau, usw.) sowie die Verwendung unterschiedlichster Stilmerkmale der Baugeschichte von der Romanik bis zum Barock, sind typische Kennzeichen der "malerischen" Architektur des Historismus.
88. Siehe Grundriß des Sockelgeschosses (TAFEL 67).

89. Durch aufsteigende Feuchtigkeit vom Gewölbekeller und Nässeeinwirkung von oben, wurde die unüberdachte Dockenbalustrade schadhaft und um 1950 durch die heutige Lösung ersetzt. Diese war bis zur Restaurierung 2001 ebenfalls stark durchfeuchtet.
90. Schadensgründe wie Anm. 89.
91. Auf die Dachfenstergestaltung legte J. Gros überraschend wenig Wert, wie auch seine Planentwürfe zu anderen Gebäuden zeigen.
92. Siehe Anm. 77.
93. Dagegen bildet es ein für das Auge beständiges Objekt beim Betrachten der südlichen Hauptschauseite. Dieses wird durch die leichte Erhöhung des Daches als Sockel und die schräge Anbringung bewerkstelligt (TAFEL 47).
94. Die Gestaltung des nördlichen Giebelrisalits spielt wegen der Unterordnung dieser Hausrückseite und den daraus resultierenden, völlig anderen Gestaltungsprinzipien hier keine Rolle.
95. Bei der Zwillingsfenstertüre am Südbalkon ist es umgekehrt.
96. Man könnte ihre Konstruktion als "Halber Stehender Mann" bezeichnen.
97. Die Fenster im Polygonalmauerwerk entsprechen dem Erdgeschoßschema mit der Ausnahme, daß unterhalb des großen Südfensters im Sockelgeschoß zwei durch eine Säule mit Würfelkapitell getrennte Fenster angebracht wurden, bzw. es sich an der Nordseite neben der Treppe um eine niedrige, in den Souterrain führende Tür handelt.
98. Siehe Anm. 84. Das erst um 1910 aufgesetzte Obergeschoß des Küchentraktes wird in der Beschreibung der Nordseite aufgeführt.
99. Siehe hierzu auch Mann (1999), S. 11.

100. Das "halbe Andreaskreuz" der Giebelverzierung war ursprünglich auch hier angebracht, ging zwischenzeitlich verloren und wurde 2001 rekonstruiert. Sein Vorhandensein war lediglich durch eine Aufnahme aus der Sammlung des Verf. dokumentiert.
101. Die ebenfalls als separate Oberlichter zu öffnen sind.
102. Wie wichtig dem Architekten Gros hier asymmetrische Elemente waren, beweisen auch Details, wie der im oberen Teil volutenartig endende Konkavbogen.
103. Dagegen ist der Sockelbereich durchgehend durch gekuppelte Segmentbogenfenster akzentuiert und trägt dadurch wiederum zu einer Vermengung von Asymmetrie und Symmetrie bei.
104. Zu Braunwald, der seit 1905 alle privaten und gewerblichen Bauaufträge Alfred Amanns ausführte, siehe ausführlich Abschnitt I.3.1.
105. Insgesamt zählt man am Obergeschoß des Küchentraktes neben dem Nordfenster und der westlichen Ausgangstür noch 3 weitere Fensterelemente. Davon befindet sich eines

direkt neben der Ausgangstür. Die beiden anderen sind, ebenfalls unsymmetrisch an der Ostfassade angebracht.

106. Gros hat bekanntlich an dieser Rückfassade, abgesehen von den Giebelstreben, den Baustoff Holz auf die Fensterfassungen des Dachgeschosses und das Kranzgesims beschränkt.
107. Gros zählt diese Teilfassade der westlichen Ansicht quasi noch zur nördlichen Rückseite, was in der schlichten Gestaltung zum Ausdruck kommt.
108. Nirgends finden sich sonst am Außenbau Rundungen.
109. Eigentlich bereits von Serlio entwickelt und von Palladio verbessert. Das Motiv findet sich in erweiterter bzw. abgewandelter Form mehrmals an der Villa, so am zweiten Erdgeschoßfenster des südlichen Giebelrisalits (TAFEL 41) und an der Befensterung des des dritten Turmobergeschosses (TAFEL 55).
110. Wobei durch Stilpluralismus das "Malerische" um so mehr hervorgehoben wird. Daß dies alles mit dem Engadiner Bauernhaus nichts zu tun hatte, spielte beim Architekten und beim Bauherren keine Rolle. Erst die nächste Generation der Baumeister mit Nikolaus Hartmann (jun.) realisierte 1905/06 erstmals ein historisch korrekt nachgebautes Engadiner Haus, das Engadiner Museum in St. Moritz.
111. Jacques Gros bezeichnete die häufig bei seinen Bauten im Chaletstil verwendete rustifizierte Sockelgestaltung als "Cyklopenmauer" (z. B. Gros 1897, Tafel 2). Nach Koepf, Hans, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart² 1985, (S. 263 und S. 426) versteht man darunter aber ein, aus besonders großen, unregelmäßigen, manchmal zwar sehr gut gefügten aber nicht bossierten bzw. rustifizierten Natursteinen bestehendes Mauerwerk. Der Begriff wurde daher hier nicht wiederaufgenommen. Die "Cyklopenmauer" findet sich hauptsächlich in der mykenischen Epoche (Tiryns, Mykenae), bei den Hethitern und an Inkabauten.
112. Zum Palladio-Motiv siehe auch Anm. 109. Die Sprenggiebel befinden sich auch an den gekuppelten Fenster-Tür-Konstruktionen der Dachgeschosse von Süd- und Ostfassade (TAFEL 38 / TAFEL 48). Dort allerdings sind sie wegen des mittig liegenden Dachstützbalken notwendig.
113. Vielleicht bildet sie zusammen mit dem Turmknopf auch den Schlußstein der Villa. Dieser, ebenso wie der Grundstein, wurde bisher nicht gefunden.
114. Hinter dem segmentbogenförmigen Sockelfenster befindet sich ein mit einem Lehm Boden versehener Lagerraum.
115. Auf den heutigen Betrachter wirken Giebel und Giebelverzierung wenig harmonisch. Die auf TAFEL 60 im Vordergrund rechts angebrachte gusseiserne Halterung könnte zum Einstecken einer Fahnenstange genutzt worden sein. Links des Giebels, am Dach

- des Vorbereiches angebracht, ein Drachenkopf in Miniatur als Wasserspeier, typisch für die Liebe zum Detail in der historistischen Architektur.
116. Dessen berühmtestes Werk, das von den Zeitgenossen als "achtes Weltwunder" gepriesene Neue Lusthaus in Stuttgart (erbaut 1583-1593), als einziges Stuttgarter Gebäude von überragender kunstgeschichtlicher Bedeutung gilt.
 117. Sie dienen rein dekorativen, nicht konstruktiven Zwecken.
 118. Die auf TAFEL 63 sichtbare Beleuchtung aus den 1950-er Jahren verdeckt das Mittelfeld des Schlußsteines mit 4 kleinen Weinlaubblättern. Der ursprünglich hier tief hängende Lampenschirm beließ diese sichtbar (TAFEL 31).
 119. Vgl. hierzu TAFEL 18 und TAFEL 19.
 120. Der Aufsatz vorne links ist verlorengegangen.
 121. Koch, S. 275f, desw. S. 380f.
 122. Schließlich bedeutete dann aber der Ausbruch des I. Weltkrieges das Ende des Jugendstils. Die bittere Realität setzte sich über seinen Ästhetizismus hinweg.
 123. Siehe hierzu auch Breig, S. 48.
 124. Siehe hierzu Koch, S. 330f, zur Halle im Villenbau des beginnenden 20. Jahrhunderts: Breig, S. 48f. In der näheren Umgebung, Stuttgart inbegriffen, konnte kein früheres Beispiel vor der 1899 beg. Villa Amann für eine Villa mit Kombination Wohn-Treppen-Halle gefunden werden. Somit war die Villa Amann außerordentlich modern konzipiert.
 125. Frdl. Hinweis von Fr. Inge Cadle geb. Pielenz, der Enkelin des Bauherren. Da die Baupläne verschollen sind, ist eine Nutzungszuordnung der einzelnen Räume, vorallem im Bereich des UG und DG äußerst schwierig. Sämtliche Zuordnungen verdanke ich der Enkelin des Bauherren, wobei aber zu beachten ist, daß sie beim Tode des Opas erst 8 Jahre alt war und die Villa seit 1943 nicht mehr durch die Familie genutzt wurde.
 126. Die Dampfzentralheizung wurde um 1960 durch eine Ölheizung ersetzt und verschrottet. An ihrer Stelle wurden in R4 Heizöltanks eingebaut, die Zimmer der Villa bekamen einfache Ölöfen.
 127. Über die ursprüngliche Farbigkeit ist wegen der späteren rohen Behandlung der Räume keine Aussage mehr zu treffen.
 128. Der unterhalb des Sockelgeschosses liegende Gewölbekeller wurde nicht durch einen separaten Grundriß gezeichnet. Er entspricht in seiner Lage, Ausdehnung und Anordnung auf TAFEL 86 eingezeichneten Räumen R11 und R10. Kein anderer Bereich des Sockelgeschosses ist sonst unterkellert.
 129. Seine Großzügigkeit machte jeden weiteren Keller im Haus entbehrlich.

130. Wie Anm. 125.
131. Breig, S. 48.
132. Direkt hinter der Wascharmatur gab es keine Fensterverglasung, sondern anscheinend die noch heute erhaltene Lösung mit einer Marmorplatte im unteren Teil und einer metallenen Abdeckung im oberen Bereich (vgl. TAFEL 39).
133. Festgestellt wurde diese Dekormalerei erst bei der restauratorischen Untersuchung 2000. Aufgrund ihres desolaten Erhaltungszustandes wurde sie jedoch nicht freigelegt. Siehe hierzu Mäule u.a., S. 19-21. Dabei wurde auch festgestellt, daß die jetzt weißen Fenster-elemente ursprünglich braun maseriert, die Lambris dazu monochrom grün-grau gestrichen waren.
134. Mäule u.a., S. 13.
135. Das Schnitzwerk in den unteren Füllungsfeldern scheint nicht ausgeführt worden zu sein.
136. Mäule u.a., S. 17.
137. Was der Verfasser bei Besucherführungen im Haus immer wieder feststellen konnte.
138. Dabei zeigen die gewählten Motive wiederum die schon öfters zitierte fröhliche Lebenseinstellung Alfred Amanns.
139. Die Glasgemälde wurden vor einigen Jahren ausgebaut und befinden sich heute in der Privatwohnung von Philipp Pielenz (geb. 13. Januar 1976), Urenkel des Bauherren.
140. Er umrahmt die Hängevorrichtung einer nicht mehr vorhandenen Deckenlampe für Lesezwecke.
141. Frdl. Hinweis von Fr. Inge Cadle geb. Pielenz.
142. So daß sich 3 Holzarten aneinander schließen, nämlich Geländer (Birnbäum), Stufen und Wange (Eiche) und Wandbegrenzung (Tanne).
143. Der erste Treppenlauf besitzt 7, der zweite 10 und der dritte 9 Stufen.
144. Es ist der einzige im Zusammenhang mit der Villa Amann nachweisbar feststehende Künstlername.
145. Die vielen humoresken Darstellungen und Sprüche am und im Gebäude lassen es höchst wahrscheinlich erscheinen, daß der Bauherr Alfred Amann bis ins kleinste Detail aktiv an der Bauplanung mitwirkte. Auffallend ist auch das völlige Fehlen von pathetischen und heroischen Darstellungen, die in dieser Zeit auch im Villenbau z. B. als Relief, Statue oder Gemälde üblich waren.
146. Dagegen wirkt es bei beleuchtetem Raum von Innen gesehen eher rustikal.
147. Wie Anm. 141. Leider konnten keine historischen Innenraumfotos der Villa Amann

aufgefunden werden.

148. Wie Anm. 147.
149. Mäule u.a., S. 10-12. Die Enkelin des Bauherren überliefert, daß ihr Großvater regelmäßig im Innenbereich seines Hauses Veränderungen vornehmen ließ. Lediglich die Halle war davon ausgenommen. Eine Rekonstruktion der Erstfassungen ist daher sehr schwierig, zumal auch eine historischen Fotos von Innen aufgefunden wurden.
150. Mäule u.a., S. 11. Heutige Deckenfassung in dem "Geist des Hauses" widersprechender klassizistischer Kühle.
151. Wie Anm. 141.
152. Die Tochter des Fabrikanten war später kurzzeitig mit dem Neffen Alfred Amanns verlobt.
153. Uttenrodt, S. 4f.
154. Wie Anm. 153.
155. Öffnung erst bei der Restaurierung 2001 festgestellt.
156. Die entsprechende Abdeckplatte im Wohnzimmer heute zerbrochen und als Beschwerung auf der Südterrasse mißbraucht.
157. Unterkonstruktion erhalten, siehe TAFEL 112.
158. Uttenrodt, S. 6.
159. Uttenrodt, wie Anm. 158 spricht bei der Befunduntersuchung von einem Wandschrank und der die Sanierung leitende Architekt Günther Essig ebenso. Lösung des Rätsels durch frdl. Hinweis von Fr. Inge Cadle geb. Pielenz.
160. Mäule u.a., S. 6.
161. Wie Anm. 141.
162. Mäule u.a., S. 9, desw. Uttenrodt, S. 7.
163. Wie Anm. 162.
164. Mäule u.a., S. 5, desw. Uttenrodt, S. 8.
165. Mäule u.a., S. 4, desw. Uttenrodt, S. 9.
166. Mäule u.a., S. 3.
167. Uttenrodt, S. 10. Die Außenlasur der Haustür heute abgewittert, die Flurtüren rotbraun überlackiert.
168. Die Treppe heute ebenfalls rotbraun überlackiert. Uttenrodt, S. 10.
169. Heute weiß gefasst. Uttenrodt, S. 8.
170. Diese sollen aber dem Betrachter nicht vor Augen geführt werden und sind tatsächlich erst auf den zweiten Blick auszumachen.
171. Mäule u.a., S. 27, während die darunter verlaufenden ca. 20 cm. hohen Fußleisten aus echtem Holz gefertigt sind.

172. Mäule u.a., S. 25f.
173. Gerade die im 16. Jahrhundert in der deutschen Renaissance weit verbreitete Butzenscheibe wurde nach der Reichsgründung 1871 wieder aufgenommen und verhalf zusammen mit anderen aus der deutschen Renaissance entlehnten Dekoren manchem Gebäude zu altdeutschem Gepräge. Der Münchner Schriftsteller Paul von Heyse (1830-1914) prägte mit dem griffigen Wort "Butzenscheibenlyrik" eine bis heute gebräuchliche Metapher für die reaktionäre Idylle und verklärende Rückwärtsgewandtheit. Beides steht heute auch synonym für die Architekturauffassung des Historismus.
174. Mäule u.a., S. 29f.
175. Vgl. Darstellungen aus dem Märchen "Der Froschkönig" in der Halle (TAFEL 88 / TAFEL 89). Leider konnte auch hier keine Künstlersignatur festgestellt werden.
176. Vgl. Spruch im Mittelfeld des Panoramabildes der Halle (TAFEL 100).
177. Dieses Glasbild ist auch von außen sichtbar (TAFEL 49). Ursprünglich war wohl ein bleiverglastes Weißglasfenster hier angebracht.
178. Uttenrodt, S. 14.
179. In der Gästetoilette (R16) rote, im Windfang (R15) graue Sechseckfliesen.
180. Der Bauherr Alfred Amann soll ihn angeblich für Leibesübungen genutzt haben.
181. Wichtig war ihm auch, daß der anzulegende See im Park der Villa Amann kein stehendes Gewässer sein durfte, sondern durch eine Quelle ständig mit frischem Wasser versorgt werden müsse.
182. Der Sohn dieser Ehe Prof. Dr. Ing. Otto Meechels (1894-1979) war der Gründer der heute weltbekannten textilen Forschungsinstitute in Bönningheim-Hohenstein, der sog. Hohensteiner Institute.
183. Mäule u.a., S. 31.
184. Uttenrodt, S. 14.
185. Wie Anm. 183.
186. Das Schlafzimmer im Sockelgeschoß des Schlosses Solitude wurde um 1770 ebenfalls an Lambris und Fenstereinfassung in grau-grün abgesetzter Farbfassung gestaltet, der Plafond war hellbeige und die Damasttapeten aus grünem Stoff. Trotzdem durfte die Übereinstimmung zufällig sein, da das Zimmer damals als unzugänglicher Abstellraum diente.
187. Mäule u.a., S. 33.
188. Leider konnte die farbige Erstfassung des Stucks aufgrund der schlechten Befund-Situation nicht mehr festgestellt werden.
189. Uttenrodt, S. 13.
190. Mäule u.a., S. 34.

191. Wie Anm. 190. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, daß Alfred Amann, wie seine Enkelin überliefert, immer wieder Veränderungen an den Dekorationen und Ausstattungen vornehmen ließ.
192. Frdl. Hinweis von Fr. Inge Cadle geb. Pielenz, Enkelin des Bauherren.
193. Mäule u.a., S. 35.
194. Und deshalb nicht mehr feststellbar war. Heute ist der Plafond weiß, der Stuck an Hohlkehle und Decke mit rosa Dispersionsfarbe überstrichen.
195. Uttenrodt, S. 12.
196. Uttenrodt, S. 11. heute weiß gestrichen bzw. lackiert. Über die ursprüngliche Fliesenausstattung ist nichts bekannt.
197. Zu Adolf Braunwald siehe ausführlich: Biographie in Abschnitt I.3.1.
198. Uttenrodt, S. 11.
199. Das Neue Gästezimmer war am 1. Februar 1942 der Sterbeort Alfred Amanns, der seit Beginn seiner schweren Krebserkrankung in diesem Raum gepflegt wurde.
200. Vielleicht hängt auch dies mit der sich wandelnden Ästhetik zusammen, konstruktive und technische Details nicht mehr zu verbergen, sondern sichtbar zu belassen.
201. In diesem Raum wurden, wie auch im Oberen Toilettenraum (R35) keine Befund-Untersuchungen über frühere Farbgebungen durchgeführt.
202. Auch der Enkelin des Bauherren ist keine bestimmbar Nutzung bekannt.
203. Heute steht dort nur noch die Originalbadewanne von 1900 aus dem Gästebad (R27) im Erdgeschoß.
204. Alle anderen Tannenbretterböden im Dachgeschoß wurden nach 1945 mit PVC oder Teppichböden belegt.
205. Der Dachstuhl ist wegen seiner geringen Höhe nicht nutzbar.
206. Mäule u.a., S. 37, desw. Uttenrodt, S. 16.
207. Uttenrodt, S. 17. Oberfläche allerdings stark verschmutzt.
208. Das ebenfalls in der festen Dekoration sehr gut erhaltene Neue Gästezimmer (R33) gehört bekanntlich nicht dem Ursprungsbau von Jacques Gros an.
209. Holzteile, wie im Dachgeschoß obligatorisch, ursprünglich grün gefasst.
210. Wie Anm. 209.
211. Siehe hierzu auch Mann (1999), S. 13 und S. 27.
212. Frdl. Hinweis von Fr. Inge Cadle.
213. Mäule u.a., S. 37.
214. Der Abdruck des Dampfheizkörpers hat sich hier sichtbar an der Wand erhalten.
215. Wie Anm. 212.
216. Siehe Anm. 52.

217. Es handelt sich dabei um: Hotel Kurz am Bahnhofplatz in Heilbronn, in: Die Architektur des 20. Jahrhunderts, 11/1911, S. 43-44, und die Höheren Lehranstalten in Ravensburg, in: Das Schulhaus, 19/1917, H. 11, S. 346-351.
218. Zu C. F. v. Leins: Mann (1999), S. 6 und S. 19ff (mit weiterführender Literatur).
219. Eine Monographie über Johann Wendelin Braunwald existiert nicht. Für eine Zusammenstellung der bekannten Bauwerke bin ich Herrn Dr. Julius Fekete, LDA Stgt., zu Dank verpflichtet. Zu J. W. Braunwald siehe auch Breig, S. 517.
220. Blank, S. 17, desw. Breig, S. 111f.
221. Zit. n. Schempp, S. 398.
222. Zu den Höheren Lehranstalten in Ravensburg: Siehe Anm. 217. Zur Heusteigschule: Ein kindgerechter Schulbau. Die Heusteigschule in Stuttgart, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 3/2001, S. 150-152 (mit weiterführender Literatur).
223. Zum Hotel Kunz in Heilbronn: Siehe Anm. 217. Zum Villenbau von Paul Bonatz: Breig, S. 131f und S. 516f (mit weiterführender Literatur).
224. Für das handschriftliche Werkverzeichnis, teilweise im Nachlaß seines zeitweiligen Kompagnon Richard Scheffler (sen.) enthalten, bin ich dessen Sohn Herrn Architekt Richard Scheffler (jun.), Heilbronn, zu Dank verpflichtet.
225. Siehe hierzu auch Abschnitt I.1.2. und Anm. 26.
226. Sämtliche Angaben zu Richard Scheffler (sen.) beruhen auf seine handschriftlichen Aufzeichnungen, die sich unveröffentlicht im Besitz seines Sohnes befinden. Siehe auch Anm. 224.
227. Zit. n. Aufzeichnungen von Scheffler (sen.).
228. Für Lebens- und Familiendaten Braunwalds bin ich der Stadtverwaltung Heilbronn (Standesamt) zu Dank verpflichtet.
229. Zum Ökonomiegebäude der elterlichen Villa: Mann (1999), S. 14f.
230. Der ja vom jagdliebenden Bauherren Alfred Amann so geschätzt wurde. Vgl. bereits beim Jagdhaus im Strombergwald 1895 (TAFEL 16) und der Villa.
231. Ursprünglich waren nur Holzschindeln vorgesehen, nicht zuletzt aus Gründen des Zusammenhanges beider Gebäude erfolgte die gleiche Dachdeckung wie an der Villa.
232. Garage samt Grube sind heute noch in ursprünglicher Benutzung.
233. Erst um 1910 wurde bekanntlich durch Erhöhung des Küchentraktes im Dachgeschoß ein unausgebauter Dachboden geschaffen, der aber keine Stehhöhe besitzt (TAFEL161).
234. Das restliche westliche Grundstück Nr. 2396/2, ein Obstgarten eines an der Kirchheimer Str. 11 unmittelbar neben der Villa stehenden ehemaligen Bauernhauses, war zwar um 1890 von der Firma Amann & Söhne zur Weitervermietung an Werksangehörige gekauft worden, gehörte aber nicht der Eigentümerfamilie Amann, sondern war aus der

- Geschäftskasse bezahlt worden. Es ist heute in Firmenbesitz und dient obigem Zweck.
235. Dagegen hatte seine tief im evangelischen verwurzelte Mutter Lina Amann 1893 die Friedhofskapelle von Bönningheim gestiftet. Unter den vielen Stiftungen Alfred Amanns befindet sich keine zugunsten der Kirche.
236. Frdl. Hinweis von Fr. Inge Cadle.
237. Das Ochsenauge, ein kreis- oder ellipsenförmiges Fenster wurde besonders im barocken Sakral- und Profanbau gerne verwendet.
238. Der Hirschkopf bereits von Braunwald als Dekorationselement des Automobilhauses angeordnet (TAFEL182).
239. Vielleicht eine Anspielung auf die als Spukgestalt und als Anführer der "Wilden Jagd" bekannte Schimmelreiter-Figur, die durch die gleichnamige Erzählung von Theodor Storm (1817-1888) bekannt wurde. Vgl. auch Alfred Amanns Vorliebe für Märchen-Darstellungen bei der Innengestaltung der Villa (Froschkönig-Motive in der Halle, Sieben Zwerge Wandgemälde im Gästebad).
240. Als Halal`i bezeichnet man die Hörnerfanfare am Schluß der Hetzjagd, wenn dem Hirsch der Fang gegeben wird (= der Todesstoß versetzt wird).
241. Näheres über die Firma Höntsch & Co. konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.
242. Der Sockel des Gewächshauses wurde zwischenzeitlich mit Rauhputz versehen. Es dient noch heute seinem ursprünglichen Zweck.
243. Siehe Abschnitt I.1.1.
244. London, Kristallpalast, erbaut 1850-1851 zur I. Weltausstellung von Joseph Paxton (1801-1865). Siehe auch Koch, S. 377.
245. Wie Anm. 236.
246. Innerhalb der Familie des Bauherren und der Einwohnerschaft Bönningheims wurde das Gebäude deshalb nie als Gartenpavillon, sondern immer als Tennishaus bezeichnet.
247. Wie Anm. 237.
248. Vgl. TAFEL 196 und TAFEL195. Heute nur noch vor den äußersten Pfeilern die Pflanzentröge und ein hängender Blumenkasten erhalten.
249. Diese ist mit Ausnahme der Ochsenaugen völlig ungegliedert, entbehrt aber gerade darum nicht eines gewissen Reizes von künstlerischer Schlichtheit.
250. Wie der Verfasser anhand der Baugesuchspläne feststellen konnte.
251. Festgestellt bei der Begehung durch den Verfasser. Ein zusätzlicher heizbarer Pflanzenraum wurde durch die gleichzeitige Erstellung eines Gewächshauses entbehrlich und als Eiskeller wurde im Park ein eigenes Bauwerk errichtet (s. Abschnitt I.3.6.).
252. Frdl. Hinweis von Fr. Inge Cadle geb. Pielenz, Enkelin des Bauherren. Man konnte sich entweder klein und gedrungen oder groß und schmal in den Spiegeln wiedererkennen.

253. Zu welchem Zeitpunkt, ob bereits für die Tochter oder erst für die Enkel, ist unbekannt.
Die Gestaltung der Tennisplatzanlage mit integriertem Gartenpavillon im Park der Villa Amann findet eine Steigerung in der äußerst aufwendig terrassenförmig angelegten Platzanlage von Teehaus und Tennisfeld auf dem Dach eines in den Hang gebauten Marmorsaals im Park der Villa Weißenburg in Stuttgart (1912-1913, Prof. Heinrich Hennes). Siehe Bossert, S. 4-11.
254. Hansmann, S. 239.
255. Zur Baugeschichte und Anlage der Villa Berg: Leins, S. 86-98.
256. Die Herrschaftswäsche wurde weiterhin in der Waschküche im Untergeschoß der Villa (R14) gereinigt.
257. So finden sich zahlreiche Beispiele aus dieser Zeit in der Architektur Stuttgarts und Heilbronn. Siehe auch Breig, S. 458f, S. 471f und S. 506f.
258. Zur Dachdeckung des ursprünglichen Automobilhauses, siehe Anm. 231.
259. Siehe Abschnitt I.1.4.
260. Mann (1999), S. 13.
261. Von einer Gartenanlage kann erst nach der zweiten Vergrößerung des Grundstückes 1907
gesprochen werden. Vorher ging das Ganze über einen größeren Hausgarten nicht hinaus,
vgl. TAFEL 36.
262. Der See ist kein stehendes Gewässer, sondern wird über eine Quelle ständig mit Frischwasser versorgt.
263. Siehe hierzu Abschnitt I.3.4.
264. Zur Theorie und Praxis der Gartenbaukunst des Barock, s. Hansmann, S. 230-240.
265. Träfe dies zu, dann handelt es sich um die gleiche Göttin, die auch die Schauseite der väterlichen Villa von 1870 schmückte (TAFEL 14). Siehe Mann (1999), S. 9f.
266. So wie z. B. auf dem Deckengemälde im Weißen Saal des Schlosses Solitude, gemalt 1769 von Nicolas Guibal (1725-1784). Hingegen ist eine Darstellung als Jagdgöttin Diana (griech. Artemis) hier, trotz der Vorliebe Alfred Amanns für das Weidwerk, eher unwahrscheinlich.
267. Bei den Griechen mit Rhea gleichgesetzt, als Magna Mater in Rom eingeführt. Zur Figur der Kybele, letzter Rest des Jagdschlusses Kirbach: Wolf, S. 134. Ein ihr beigegebener steinerner Hund befindet sich heute im Heimatmuseum in Großsachsenheim.
268. Muff = Handwärmer aus Pelz oder anderen Materialien.
269. Für diesen Hinweis bin ich dem Staatlichen Vermögens- und Hochbauamt Heilbronn, Bauverwaltung dankbar.
270. Inge Cadle, Tochter von Ilse Amann, stellt die Darstellung der Mutter in Abrede und

- meint die Figur sei nur wegen einer gewissen Ähnlichkeit angeschafft worden, während andere Familienmitglieder die Figur als Abbild der Tochter des Bauherren ansehen.
271. Die Bezeichnung Märchenwald wurde vom Bauherren und seiner Familie benutzt. Frdl. Hinweis von seiner Enkelin Inge Cadle.
272. Hansmann, S. 238f.
273. Siehe hierzu Abschnitt I.1.3.
274. Der Eiskeller war ursprünglich im linken Risalit des Gartenpavillon vorgesehen (vgl. TAFEL 244).
275. Wolf, S. 134.
276. Das genaue, Ende der 1920-er Jahre anzusetzende Planungsjahr konnte nicht ermittelt werden.
277. Die Olgastr. endet noch heute, wie seit 1900, an der hinteren (nördlichen) Einfahrt zum Amanschen Anwesen (vgl. TAFEL 27).
278. Erst um 1970 wurde auf dieser Grundstücksfläche das bungalowartige Wohngebäude für den Enkel Hanns Alfred Pielenz und seine Familie errichtet. Es bleibt im Rahmen dieser Arbeit unberücksichtigt. Bemerkenswert ist aber, daß so unmittelbar die Wohngebäude von vier Generationen nebeneinander erstellt worden sind.
279. Siehe hierzu besonders Abschnitt I.3.1.
280. Abgebildet bei Schuster, S. 32-33.
281. Breig, S. 58f, desw. Ziegler, S. 259f.
282. Breig, S. 147.
283. Als Stuttgarter Beispiele seien genannt: Paul Bonatz, Villa Hans Roser (erbaut 1923), Am Bismarckturn 57; Villa Fritz Roser (erbaut 1920/21), Am Bismarckturn 58; Villa Wilhelm Roser (erbaut 1925/26), Feuerbacher Weg 51. Paul Schmitthenner (1884-1972), Villa Richard Kahn (erbaut 1922/23), Feuerbacher Heide 56. Doch besitzen diese frühen Gebäude an den Fassaden zusätzlich ausschmückendes Beiwerk, wie Tür- und Fensterprofilierungen, Pilaster, u.a.. Braunwald verzichtet nun auch darauf, vgl. auch Villa Ernst Bruckmann (erbaut 1929), Heilbronn (TAFEL 219). Sehr nahe kommt Paul Schmitthenner, Villa Erich Rassbach (erbaut 1925), Schottstr. 98.
284. Die Erzieherin der Enkelkinder von Alfred Amann, Else Huber (1911-1993) heiratete 1938 Josef Ziegler (1913-1989), Großonkel des Verfassers. Sie und die von ihr erzogene Enkelin von Alfred Amann, Fr. Inge Cadle geb. Pielenz gaben dem Verfasser entscheidende Hinweise zur Villa Alfred Pielenz.
285. Dazwischen war ein Gästezimmer (R15) eingeschoben. Auch dies ist mit der Anlage der ursprünglichen Gästezimmer in der Villa Alfred Amann identisch.
286. Um 1960 wurde auf der nordöstlichen Grundstücksfläche noch eine zweite separate

Autogarage errichtet.

287. Frdl. Hinweis von Fr. Inge Cadle geb. Pielenz, Enkelin des Bauherren.
288. Diese und alle folgenden Angaben wie Anm. 287.
289. Mit Ausnahme des Steinadlers, der 2001 gestohlen wurde. Die mangels eines eigenen Raumes zeitweilig im Speisezimmer (R20) eingerichtete Bibliothek, wurde samt Bücherregale in die Garage des Automobilhauses gebracht. Seit geraumer Zeit ist sie verschollen.
290. Siehe hierzu auch Uttenrodt, S. 3 und S. 5-6.
291. Laut des mit der Sanierung beauftragten Architekten hätte ein noch zwei- bis drei-jähriger Leerstand des Gebäudes endgültig zum Totalverlust geführt.
292. Siehe hierzu auch Abschnitt I.3.6.
293. Der Abgang des damals bereits verschwundenen achteckigen, mit Baumrinde verkleideten Pavillons links des Hauptzuges dürfte bereits um 1960 erfolgt sein, vielleicht auch unmittelbar nach Kriegsende wegen der Holzknappheit (vgl. TAFEL 30).
294. Für alle Angaben bin ich Herrn Bernhard Reichl zu großem Dank verpflichtet.
295. Frdl. Hinweis von Herrn Albrecht Pielenz, Brackenheim. Auf eine Neuvergoldung wurde verzichtet. An der Wetterfahne fand sich auch das unter Patina verborgene Firmenschild des seinerzeitigen Flaschners: R. C. Schöneberg, Heidelberg. So wurde ein weiterer am Bau beteiligter Handwerker namentlich bekannt.
296. Dies geschah sicherlich aus Gründen der Kostenersparnis gegenüber dem teureren Sandstein.
297. Siehe hierzu auch den Artikel: Energie aus dem Untergrund, Bönningheimer Zeitung vom 26. Juni 2001, S. 12.
298. Hier gebührt dem Architekten Günther Essig für seine Idee zur Mitkonzeption dieser Heizungsanlage Dank.
299. Eine Bekämpfung des Echten Hausschwammes mit Gift ist nur bei Beton oder Backstein, wo er in den Fugen wuchert, möglich, jedoch nicht bei Holzkonstruktionen, wo dies fast immer den Totalverlust des Hauses bedeutete.
300. Die Geschichte mit dem durchbrechenden Toilettenbenutzer war zwar damals in Bönningheim kolportiert worden, wurde aber nicht so recht geglaubt. Nun fand sich bei der Sanierung 2001 das "Flickwerk" im Toilettenboden als Folge dieses Vorganges.
301. Auch hier hatte ein Wassereinbruch durch das undichte Blechdach des darüberliegenden Balkons für einen erheblichen Schaden gesorgt. Im Außenbereich wurden deshalb schadhafte Bohlenwandteile des vorgebauten Ständerbaues durch Zimmerer gänzlich erneuert (vgl. TAFEL 48).

302. Zur Familie gehören neben dem Ehepaar Reichl auch die Kinder Anna (geb. 29. Februar 1984) und Christian (geb. 20. Mai 1988).
303. In allgemeinbildender Lexika, z. B. Brockhaus, ist kein Stichwort "malerisch" aufgeführt.
304. Ausführlich zu den geistigen Grundlagen und den Zielen der Romantik: Schülerduden "Die Literatur", S. 356-360.
305. Gemeint ist die Epoche Deutschlands unter dem napoleonischen Joch bis 1814 und die anschließende Zeit des Deutschen Bundes, dessen reaktionäre Kleinstaaterei die nationalen und liberalen Hoffnungen aus den Freiheitskriegen zunichte machte.
306. Wobei es für die Romantiker keine Rolle spielte, daß das Erscheinungsbild dieses Bauwerks in seinen wesentlichen Teilen gar nicht mehr auf das Mittelalter, sondern auf das 16. und 17. Jahrhundert zurückgeht, da dies durch den ruinösen Bauzustand verwischt wurde.
307. Wie Anm. 304, S. 358.
308. Zu W. H. Wackenroder, dem Lebensgefährten des Schriftstellers und Dichters Ludwig Tieck (31. Mai 1773-28. April 1853): Hergemöller, S. 716 (gute Kurzbiographie mit weiterführender Literatur).
309. Feldhahn, S. 280, desw. Münzenmay, S. 5f. Während Feldhahn einen Überblick über Leben und Werk des Dichters, insbesondere auch des Romans Lichtenstein und seinen Nachwirkungen zeichnet, stellt Münzenmay eine baugeschichtliche Abhandlung des Schlosses Lichtenstein dar. Der Roman selbst ist im Laufe der Zeit in vielen Auflagen erschienen; empfehlenswert, da mit geschichtlichen Erläuterungen zu Ereignissen und Personen versehen: Lichtenstein, Romantische Sage von Wilhelm Hauff, H. Fikentscher Verlag, Leipzig o. J. (= Hafis - Lesebücherei). Überhaupt ist der historische Roman eine Neuschöpfung der Romantik (wie Anm. 304, S. 354), zuerst Sir Walter Scott (1771-1832) "Waverly", erschienen 1814. Zu Schloß Babelsberg: Staatl. Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, S. 97ff. und S. 119ff. Zur Baukunst der Romantik als Ausdruck des Staates im Zwiespalt: Klinkott (1984), S. 41-66.
310. Man vergleiche z. B. die Trinkstube des Lichtensteins (TAFEL 243) mit der Halle in der Villa Alfred Amann (TAFEL 80, TAFEL 82).
311. Zur Industrialisierung in Deutschland und ihren Folgen: Harrenberg, S. 553ff. Schnerb, S. 251ff. gibt eine umfassende Darstellung allgemeiner Voraussetzungen.
312. Wie eben auch Amann & Böhringer, siehe hierzu Abschnitt I.1.1.
313. Zum Zeitalter Bismarcks: Harrenberg, S. 593ff.
314. Harrenberg, S. 615.
315. Zur Villa Hügel: Wilmowsky, S. 8-10, desw. Woischnik, S. 121f.

316. Zu Schloß Halberg: Maas, Claudia und Schleich, Karl August, Schloß Halberg (= Saarl. Baudenkmäler II.), Saarbrücken 1985.
317. Mann (1999), S. 19.
318. Zum Zeitalter des Imperialismus: Harrenberg, S. 651ff., Schnerb S. 587-627.
319. Siehe hierzu auch Abschnitt II.2.
320. Zur Villa Käthe Vogel: Breig, S. 341.
321. Friedrich von Ostendorf fiel im I. Weltkrieg. Siehe hierzu auch Abschnitt I.3.7.
322. Mann (1999), S. 19.
323. Zur Villa Knosp: Blank, S. 14, desw. Breig, S.455f.
324. Wochner, Georg: Stuttgart seit 25 Jahren. Stuttgart 1871, S. 31.
325. Eine Monographie über Joseph von Egle, dessen Bedeutung erst in den letzten Jahren erkannt wurde, existiert bislang nicht. Die Diss. über die Stuttgarter Marienkirche, eines seiner Hauptwerke, enthält jedoch eine gute Biographie des Architekten (Vgl.: Braun-Miller, Sibylle. Die Stuttgarter Marienkirche, Stuttgart 1998). Eine kurze Vita erschien im Amtsblatt der Stadt Stuttgart Nr. 8/1999 anlässlich seines 100. Geburtstages.
326. Erst 1845 wurde die Baugewerkeschule als selbständige Einrichtung von der ab 1840 Polytechnischen Schule genannten ehemaligen Gewerbeschule abgetrennt.
327. So wurde z. B. in den 1850-er Jahren der Lehrplan in verschiedene Fachrichtungen gegliedert und Bautechniker, Wasserbautechniker, Geometer und Maschinenbauer ausgebildet.
328. Zum Polytechnikum: Wais, S. 553f. Zur Baugewerkeschule: Wais, S. 661. Zur Marienkirche: Siehe Anm. 325.
329. Zur niederländischen Renaissancearchitektur und ihren Einfluß auf Norddeutschland: Koch, S. 232f. und S. 362f.
330. Siehe Anm. 306.
331. Es bildet bereits bei Schloß Lichtenstein ein charakteristisches Gestaltungsmerkmal des "malerischen" Bauens, wie der Kontrast zwischen unverputztem Schloßgebäude und verputztem Turm zeigt (TAFEL 241). Zur Militär-Arrest-Anstalt in Berlin: Klinkott (1988), S. 24-26.
332. Zur Entwicklung des bürgerlichen Bauwesens, insbesondere des giebelständigen Wohnhauses bis ins 18. Jahrhundert: Koch, S. 351-357, S. 362-368 und S. 370.
333. Koch, S. 375. Berühmt ist auch der Fall der Friedrich-Werderschen Kirche in Berlin, erbaut 1824-1830 durch Karl Friedrich Schinkel. Er hatte 1821 für diesen Bau eine klassizistische, in der Form eines römischen Tempels entworfene, eine gotische und eine Renaissance-Version angeboten. Gebilligt wurde der gotische Entwurf.

334. Siehe auch Abschnitt I.1.3.
335. Das Untergeschoß wurde in Rustikamauerwerk ausgeführt, das Erdgeschoß in Sandstein und das Obergeschoß zusammen mit dem Dachgeschoß unter Putz gebracht.
336. Zur Baugruppe der Römischen Bäder: Hoffmann, S. 59-62 (mit weiterführenden Literaturangaben), desw. Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, S. 97 und S. 106f.
337. Hoffmann, S. 59 und S. 80, Anm. 78.
338. Die eigentlichen Römischen Bäder wurden anschließend nach außen unsichtbar 1834-1840 errichtet, können aber hier aus thematischen Gründen nicht berücksichtigt werden.
339. Zum Wohngebäude der Fasanerie: Hoffmann S. 75 (mit weiterführenden Literaturangb.).
340. So kennzeichnet z. B. das außerhalb des Parks Sanssouci gelegene, aus einem umgebauten Gutshaus hervorgegangene Schloß Lindstedt, errichtet 1850-1854 nach Plänen Friedrich August Stülers (1800-1865), die nächste Architekturetappe.
341. Zur Villa Clason in Stuttgart (Wagenburgstr. 13): Blank, S. 6, desw. Mann (1999), S. 29 und Breig, S. 502-504.
342. Eine eigene Monographie fehlt bisher, siehe auch Breig, S. 541.
Zu Friedrich August Stüler und seiner Schule: Börsch-Supan (1997).
343. Zitiert nach Krell, S. 111.
344. Wie Anm. 343.
345. Allerdings konnte wegen des unregelmäßigen Gesamtgrundrisses das zentrale Vestibül dann doch nicht ganz mittig angelegt werden, was Carl Walter aber wiederum geschickt kaschierte (TAFEL 254).
346. Z. B. Krell (1875) wie Anm. 343, Rosenberg (1898) S. 386, Blank (1987) S. 6 und Breig (2000) S. 52 und S. 504.
347. Das Vorbild für das Schloß der Großherzöge von Mecklenburg-Schwerin war zweifellos Schloß Chambord an der Loire, 1519-1533 von P. Nepveu genannt Trinqueau für König Franz I. v. Frankreich (reg. 1515-1547) erbaut. Stüler hatte die Bauleitung und damit auch die formale stilistische Festlegung des Schloßbaues von dem, wegen seiner Teilnahme an der 1848/49 stattfindenden Revolution, entlassenen Schweriner Hofbaumeister Georg Adolf Demmler (1804-1886) übernommen. Zur Baugeschichte des Schweriner Schlosses: Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten (Hrg.), Das Schweriner Schloß, o. J., S. 8-11.
348. Gemeint ist das 1910 für den Kommerzienrat Max Speidel im Stil der Stuttgarter Schule unter der veränderten Adresse Am Hohen Gehren 1 vom Architekten Rudolf Schweitzer errichtete Villengebäude. Schweitzer hatte das Grundstück mit der Villa Clason 1908 erworben, die Villa abbrechen lassen und den leeren Bauplatz dann an Speidel verkauft.

349. Es handelte sich dabei um ein mehr lokal in und um Heilbronn tätiges Architektenbüro. Der Teilhaber Walter ist nicht mit dem Architekten der Villa Clason in Stuttgart identisch. Walter & Luckscheiter hatten sich auf den gehobenen Privatbau spezialisiert, u. a. errichteten sie 1896 für die väterliche Villa von Alfred Amann einen einstöckigen Erweiterungsbau. Siehe hierzu Mann (1999), S. 15f. (TAFEL 13, der efeubewachsene Terrassenanbau im Hintergrund).
350. Schloß Vaux-le-Vicomte bei Paris, erbaut 1657-1660 von Louis Le Vau (1612-1670) mit berühmter Gartenanlage von André Le Nôtre (1613-1700) für den steinreichen Finanzminister Nicolas Fouquet. Man sagt, das Schloß von Vaux-le-Vicomte habe in Louis XIV. den Wunsch erweckt Versailles zu erbauen (siehe auch Koch, S. 318ff.).
351. Übrigens kannten sich die beiden Auftraggeber persönlich.
352. Breig, S. 58f.
353. Zum Gedankengut der Aufklärung und ihren Folgen: Schülerduden "Die Literatur", S.42-44.
354. Bedeutende Werke Rousseaus sind die staatsrechtliche und sozialphilosophische Untersuchung "Du contrat social ou principes du droit politique" ("Über den Gesellschaftsvertrag oder die Grundsätze des politischen Rechts") und die Erziehungsutopie "Emile ou de l'éducation" ("Emile oder über die Erziehung"), beide 1762 erschienen.
355. Fekete, S. 144.
356. Birkner, S. 189.
357. Wie Anm. 355.
358. Franz, S. 12, zur Gesamtanlage des Landschlusses Hohenheim insbesondere S. 7-20.
359. Boelcke, S. 657f. 1818 gründete er im ehemaligen Landschloß Hohenheim die erste landwirtschaftliche Lehr- und Musteranstalt Deutschlands von Bedeutung, die 1967 zur landwirtschaftlichen Universität erhoben wurde.
360. Zu G. B. Saluccis Leben und Werk siehe die bis heute grundlegende Biographie: Spiedel, Wilhelm, Giovanni Salucci, der erste Hofbaumeister König Wilhelms I. v. Württemberg. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Schwaben (1936) und Harling, Rotraud, bes. S. 28-37.
361. Der Freund des Architekten Salucci, Giovanni Ponsi überliefert in der Lebensbeschreibung Saluccis (Memorie della vita e delle opere di Giovanni Salucci Fiorentino ..., Florence 1850), daß dieser die Muse in den Jahren zwischen dem Zusammenbruch Napoleons und seinem Auftrag in Genf mit Studien der schweizerischen Baukunst ausgefüllt habe (s. hierzu Gubler, Anm. 7, S. 394).

362. Gubler, S. 382, desw. Fekete, S. 144f.
363. Nach Gubler, S. 383 wiesen die königlichen Wohnräume fein profilierte Täfer auf, wie sie Salucci auch in dem für den selben Auftraggeber 1818-1820 errichteten klassizistischen Landschloß Weil bei Esslingen verwendet hatte. Leider sind weder Bauakten noch Innenaufnahmen des Berner Hauses auffindbar.
364. Das Berner Bauernhaus auf Klein-Hohenheim wurde 1944 im II. Weltkrieg zerstört. Ein zweiter, bis ins Detail verwandter Bau wurde kurze Zeit später (um 1825) auf dem königlichen Gut Manzell am Bodensee errichtet und 1980 einer Neubebauung des Geländes geopfert.
365. Germann, S. 126f., desw. Gubler, S. 386f. und Fekete, S. 144.
366. Germann, S. 126, zu den Reisetagebüchern Schinkels: Karl Friedrich Schinkel, Reisen in Italien, der Schweiz, Frankreich und England. Aus Tagebüchern und Briefen, Auswahl und Nachwort von Hans Schuhmacher, Privatdruck Aarau 1968, bes. S. 64ff.
367. Gubler, S. 387, desw. Fekete, S. 144. Die von Schinkel veröffentlichten Aufrißzeichnungen gibt TAFEL 263 wieder.
368. Wiener Allgemeine Bauzeitung, Jahrgang 1842, S. 15ff. Siehe hierzu Fekete, S. 145.
Zum Schweizer Haus in der preußischen Baukunst: Architektonisches Skizzenbuch Bd. I.-V., desw. Börsch-Supan (1977), Tafel 347-355, desw. Brönnert, Tafel 196-198, desw. Börsch-Supan (1997), S. 947f. Zu Prinzessin Marie v. Preußen (spätere Königin v. Bayern): Schad, S. 89-116.
369. In diesem Zusammenhang sei auch ausdrücklich auf das Aussägewerk unterhalb der Giebel an der Villa Böhringer hingewiesen (TAFEL 11 / TAFEL 250 / TAFEL 251).
Zur Schweizerhausarchitektur auf dem Schloßgut Serach: Fekete, bes. S. 141-147; zur Villa Marienschloß in Berchtesgaden: Kratzsch, S. 119-154; zum Königshaus auf dem Schachen: Misniks, S. 65-70.
370. Gubler, S. 387ff. Robinsons architekturtheoretische Schriften waren: Rural Architecture, London 1822 und Designs for Ornamental Villas, London 1827. In gleicher Richtung auch Thomas Frederick Hunt (1791-1831): Designs for Parsonayl Houses, Almhouses, (...), London 1827.
371. Das Zitat bei Robinson (1827), S. 1. Siehe Anm. 370.
372. "Style Helvétique. Il faut le chercher non dans les Villes, mais au-delà des Monts, mais dans les hautes Alpes. Chalet: Son fronton qui rappelle le fronton du temple grec, sans l'avoir copié. Vrai Style. Style complet, construction et decoration." Vgl. dazu: Gubler, Jacques, Nationalisme et internationalisme dan l'architecture moderne de la Suisse, Lausanne 1975, und die entsprechende zeitgenössische Bildreihe, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, Histoire de l'art ..., Paris 1823, IV., Tafel 46.

373. Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, Paris 1875, S. 360f.
(Neudruck Liège/Paris 1978).
374. Gubler, Jacques, S. 404ff. Viollet-Le-Duc war seit 1873 mit der Leitung der Restaurierungsarbeiten an der Kathedrale von Lausanne beauftragt, die als schönstes gotisches Bauwerk der Schweiz gilt. "La Vedette", das er zusammen mit seiner Freundin Alexandrine Sureda bewohnte, wurde 1879 zu seinem Sterbehaus.
375. Gubler, Jacques, S. 401ff.
376. Blaser, S. 22.
377. Nievergelt (1979), S. 414.
378. Einen guten Überblick bietet Harenberg (1984), S. 1153f.
379. Genf, Neuenburg (Neuchâtel) und Wallis. Heute besteht der föderative Bundesstaat aus 20 Kantonen und 6 Halbkantonen.
380. Zu Pfyffer und seinem Werk: Wyr, Beat, Louis Pfyffer von Wyher Architekt, 1783-1845, Luzern 1976.
381. Zitiert nach: Graffenried, Stürler: *Architecture suisse, ou choix des maisons rustiques des Alpes du Canton de Berne*, Berne 1844. Die Autoren betonen, daß – sollte ihr Versuch positiv aufgenommen werden – sie auch " von den übrigen Theilen der Schweiz eine Auswahl ländlicher Gebäude als Fortsetzung" herausgeben würden, " woran wir bereits interessante Zeichnungen besitzen." Vorausschauend erschien das Werk zweisprachig, um den Nationalcharakter zu betonen.
382. Siehe Abschnitt I.1.4., desw. Anm. 68 und Anm. 69, sowie Gubler, S. 393, Blaser(1987), S. 26ff., Blaser (1983), S. 20 und Fekete, S. 146.
383. Die wichtigsten Veröffentlichungen und das Jahr ihrer Neuausgaben im 20. Jahrhundert, siehe Capol, S. 223.
384. Hunziker, Jakob, *Das Schweizerhaus nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung*, erschienen 1900-1914, überschätzte den Einfluß der völkischen Herkunft von Bauformen. Siehe hierzu Blaser (1983), S. 20.
385. Blaser (1987), S. 13.
386. Zitiert bei Blaser (1987), S. 10, nach Scully, Vincent: *The Shingle Style and the Stick Style*, New Haven 1971, S. 24.
387. A. & D. Mc Ardle, *Carpenter Gothic*, New York 1978.
388. Birkner, S. 189.
389. Cereghetti, S. 327, zu den Hotelprojekten in Maloja ausführlicher: Metz, S. 68-72 (dort Abbildung des Hotels Kurhaus-Palace Maloja, S. 70.

Zu diesem größten und modernsten Grand-Hotelpalast der Alpen umfassend: Böckli, bes. S. 42-65.

390. Zitiert bei Birkner, S. 189 nach: Schweizer Bauzeitung, Nr. 29, 1897, S. 156.

391. Siehe hierzu Abschnitt II.2.3.3.

392. Erste kurzbiographische, kritische Würdigung bei Nievergelt (1979), S. 414f., korrigierte und erweiterte Fassung bei Nievergelt (1998), S. 231f. Der nur unvollständig erhaltene Nachlaß des Architekten (rund 5 große Mappen mit Skizzen, Zeichnungen, Plänen u. a.) befindet sich im baugeschichtlichen Archiv der städtischen Denkmalpflege Zürich (Pläne Villa Amann nicht darunter). Anhand dieses Nachlasses bisher zwei Veröffentlichungen, ebenfalls durch D. Nievergelt: Der Historismus-Architekt Jacques Gros und seine Hauptwerke in Zürich, in: Züricher Denkmalpflege 10/2 (1986), S. 86-95, desw. Erbauliche Visionen vom Lande und von alter Zeit – Kunstvolle Entwürfe im Nachlaß des Architekten Jacques Gros, in: Turicum 19 (Frühjahr 1988), S. 42-52.

393. Nievergelt (1998), S. 231, desw. Nievergelt (1979), S. 413.

394. "Programm zur zürcherischen Gewerbeausstellung 1894", S. 1.

395. Nievergelt (1979), S. 413. Die Architekten Caspar Conrad Ulrich-Näf (1846-1899) und Alfred Weber (1846-1899) gaben angeschlagene Gesundheit als Vorwand für ihren Rücktritt an.

396. Die "Illustrierte Ausstellungs-Zeitung" Nr. 13, vom 14. August 1894, S. 136 bezeichnet Gros als "Meister der klassischen Holzbaukunst und vaterländischen Bauart."

397. Neue Züricher Zeitung (NZZ) Nr. 183, zweites Abendblatt, 4. Juli 1894, Titelseite.

398. Schweizerische Bauzeitung, Bd. XXIV. Nr. 12, S. 86.

399. Nievergelt (1979), S. 421.

400. Zur Kritik am Schweizer Chaletstil: Meili, David, Der Geist ist's der lebendig macht – Zur Ethnoarchitektur des beginnenden 20. Jahrhunderts, in: Unsere Kunstdenkmäler, Jhg.

1979, Bd. 4, S. 428-438 (mit weiterführenden Literaturangaben).

401. Siehe auch Abschnitt I.1.4. und Anm. 57. Eine der baugeschichtlichen Bedeutung der Villa Planta angemessene wissenschaftliche Bearbeitung fehlt noch. Vgl.: Inventarisatio

Via San Gian 12 (Villa Planta), S. 46-48, desw. Martellini, S. 146-154.

402. Siehe Anm. 401.

403. Auch die tief in den Mauerverband rückversetzten Trichterfenster verstärken den altertümlichen Eindruck.

404. Zur Entwicklung des Bauernhauses in den einzelnen Kantonen: Blaser, Werner (1983) als Standardwerk mit weiterführenden Literaturangaben.

405. Dies ist aus Projektpublikationen von Jacques Gros ersichtlich.
406. Unschwer ist an der Turmfassade der Villa Planta die künstlerische Herkunft Hartmanns und Kuonis aus dem Steinbau der Neorenaissance und ihre erst späte Annahme des Chaletstils für größere Bauwerke feststellbar. Hartmann (sen.) blieb auch bei seinen späteren Hotelbauten der Neorenaissance verpflichtet und reicherte diese lediglich mit hölzernen Elementen des Chaletstils an.
407. Breig, S.48.
408. Zum Vergleich der Innenraumgestaltungen der Villen Planta und Amann, siehe Abschnitt II.2.4.
409. Der Beginn der Projekte erklärt sich aus dem Eröffnungsjahr seines eigenen Architekturbüros in Zürich bis zur Veröffentlichung der ersten Projektauswahl 1897. Dieser Publikation sind die Villenprojekte entnommen.
410. Zitiert nach Gros (1897), Baubeschreibung zu Tafel 2.
411. Zur Villa Ulrich Wille: Gros (1897), Baubeschreibungen zu Tafel 14 und Tafel 21 (beinhaltet Keller- und Dachgeschoßgrundriß und Aufrisse der Hinter- und seitlichen Eingangsfassade), desw. Nievergelt (1998), S. 232.
412. Durch das Weglassen eines massiv ausgeführten Turmes und die Beschränkung auf nur wenige gemauerte Bauteile, verringerten sich auch die Baukosten. Der Preis des Hauses U. Wille betrug 65000 Franken, der des Hauses Vogel-Fierz 75000 Franken (Angaben nach Gros 1897).
413. Zur Villa des Fräulein Booth: Gros (1897), Baubeschreibung zu Tafel 11.
414. Dadurch verringerten sich die Baukosten auf 36000 Franken, siehe auch Anm. 412.
415. Es finden sich mehrere solcher Objekte ohne Auftrag, aber mit ausführlicher Beschreibung und Preisvorstellung in den Publikationen von Gros. Die Baukosten dieses Gebäudes sollten 38000 Franken betragen.
416. Zum Projekt "Neues Chalet" in St. Moritz: Gros (1897), Baubeschreibung zu Tafel 23.
417. Gros könnte als gebürtiger Pfälzer bzw. bei seiner Weiterbildung in Deutschland zwischen 1880 und 1884 das Markgräfliche Palais gesehen haben, bzw. könnte ihm danach durch seine Tätigkeit im Baubüro von Nikolaus Hartmann (sen.) dieses durch dessen engen Mitarbeiter Alexander Kuoni, der bekanntlich in Karlsruhe ausgebildet worden war, bekannt geworden sein.
418. Die 1899-1900 erstellte Villa Amann wurde nicht aufgenommen. Zu bedenken ist jedoch, daß zwischenzeitlich (1901) eine weitere Veröffentlichung seiner Werke (Holzbauten, Chalets und verschiedene Schweizerhausarchitekturen, 100 Tafeln, bei C. Wittwer in Stuttgart) durch Jacques Gros erfolgt war. Leider konnte der Verfasser trotz

- unermüdlicher Bemühungen diese Publikation bisher nicht auffinden.
419. Das Projekt Tafel 12 der II. Serie datiert zwar schon 1891, wurde aber von Gros wegen seiner charakteristischen Merkmale, die er als Grundkonzeption inzwischen fast immer anwandte, in die II. Serie aufgenommen.
420. Zur "malerischen" Bauweise, siehe Abschnitt II.1.2.
421. Die Wahl eines Berner Hauses als vorbildliches Vergleichsobjekt durch den Verfasser ist nicht willkürlich, gilt doch gerade diese kantonale Hausform als Orientierungsvorbild der Schweizerhausarchitektur in seiner ersten, zweiten und dritten Phase. Siehe hierzu: Fekete, S. 144ff., Gubler (Hans Martin), S. 380ff. und die Ausführungen von Blaser (1983).
422. Siehe ausführlich Abschnitt II.2.2.
423. Untersuchungen zur Thematik erstmals bei Blaser (1987), S. 7ff.
424. Siehe ausführlich Abschnitt II.3.1.
425. Zitiert bei Blaser (1987), S. 8 nach Scully (siehe Anm. 386), Einleitung.
426. Zum norwegischen Profanbau: Blaser, S. 14f., zur Stabkirche: Koch, S. 56, S. 138, S. 483, desw. Bugge, G., Norberg-Schulz, C., Stav og Laft, Early Wooden Architecture in Norway, Oslo 1969.
427. Zur Landesgeschichte Norwegens: Harenberg (1984), S. 1140 als guter Überblick.
428. Zitiert bei Blaser (1987), S. 16.
429. Auch hier fällt der zur Schweiz gleichartige Umstand auf, daß sich bevorzugt ausländische Architekten zunächst des einheimischen Holzbaues annahmen und diesen popularisierten.
430. Der Name stammt von der an altnorwegischen Stabkirchen vorhandenen Giebeldekoration mit aus Holz gefertigten Drachenhalsmotiv, das seinerseits ein von altnordischen Königshallen der Wikingerzeit übernommenes Relikt darstellen soll (siehe auch Koch, S. 483).
431. Leider existieren bis heute weder über den Drachenstil Norwegens im allgemeinen, noch über das Jagdschloß Rominten wissenschaftliche Untersuchungen. Das Standardwerk bildet immer noch die zeitgenössische Monographie: Die Holzbaukunst Norwegens (Berlin 1893), in dem Holm Munthes Werk der größte Teil der Abschnitte über " Die Holzbaukunst der Gegenwart" gewidmet ist.
432. Blaser (1987), S. 18.
433. Zur amerikanischen Variante des "Internationalen Schweizerstils": Scully (1971), siehe Anm. 386 und Mc Ardle (1978), siehe Anm. 387.
434. Zitiert nach Blaser (1987), S. 18.

435. U. a.: S. H. Brooks, *Design for Cottage and Villa Architecture*, um 1839 erschienen als eines der frühesten Propagandabücher für den Schweizer Stil in Nordamerika.
436. Siehe Anm. 423.
437. Vgl. Bauform TAFEL 270 und Bauform TAFEL 39 als malerische Grundkonzeption. Siehe hierzu Abschnitt II.1.2.
438. Blaser (1987): Bulgarien, Holland, Frankreich (S. 62-91); Spanien, England (S. 108-135) und Rußland, Finnland, Schweden (S. 136-176).
439. Ein Grund hierfür mag sicherlich die seit den 1920-er Jahren geringe Wertschätzung für die Architektur des Schweizer Stils sein. Erst mit der Anerkennung der späthistoristischen Architektur seitens der Kunst- und Baugeschichte in den letzten Jahren scheint hier ein Wandel eingetreten zu sein (Siehe hierzu auch Blaser, S. 18-20).
440. Siehe hierzu ausführlich Abschnitt I.2.2., bes. I.2.2.2. (Das Erdgeschoß) und I.2.2.3. (Das Obergeschoß).
441. Die Enkelin des Bauherren, Fr. Inge Cadle glaubt sich eher an rustikales und schweres Mobilar zu erinnern, doch könnte dieses auch einer späteren Ausstattungphase entstammen, da der Bauherr bekanntlich immer wieder Modernisierungen und Neuausstattungen in seinem Wohnhaus vornehmen ließ.
442. Zur Innenraumgestaltung der Villa Planta: Inventarisierung Via San Gian 12, S. 47, desw. Martellini, S. 146-154.
443. Martellini, S. 148.
444. Martellini, S. 154, desw. Inventarisierung Via San Gian 12, S. 47.
445. Misniks, S. 66.
446. Folgerichtung setzt die wirkliche moderne Architektur erst mit der Entwicklung des funktionellen Bauens ein, das die alleinige Dominanz der Funktion propagierte. Die Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 markiert hier eine Art Meilenstein (siehe hierzu Koch, S. 382ff.).
447. Zum "Jagdschloß" Heinrichshorst, heute im Besitz der Gesellschaft für europäischen Denkmal-, Natur- und Landschaftsschutz, siehe ausführlich deren Homepage <http://www.heinrichshorst.de>, desw. Gros (1903), Tafel 3 und Tafel 9, desw. Deutsche Bauhütte 4 (1900).
448. Die Wertschätzung Giovanni Segantinis wird auch daraus ersichtlich, daß man bereits 10 Jahre nach seinem Tode 1909 ein eigenes Museumsgebäude in St. Moritz Bad für seine Werke erstellte. Bereits um die Jahrhundertwende war dem 1899 verstorbenen Maler dort ein imposantes Denkmal gesetzt worden.
449. Frdl. Hinweis von Frau Inge Cadle geb. Pielenz, Enkelin des Bauherren und Frau Agnes

Mann geb. Ziegler, Großmutter des Verfassers, die Alfred Amann als zeitlebens sehr wirtschaftlich denkenden und sparsamen Hauswalter schildern, dessen einziges finanzielles "Großprojekt" sein Wohngebäude war.

450. So wurde die 1873 vollendete Villa Hügel der Familie Krupp in Essen, bei deren Bau aus
ästhetischen und brandtechnischen Gründen auf jegliche hölzerne Innenraumdekoration verzichtet worden war, 1913 durch den Einbau umfangreicher Holzdekorationen im Inneren fast vollkommen verändert (Siehe hierzu Wilmowsky, S. 10).
451. Zur Villa Hermann Leins, Herdweg 102, Stuttgart: Breig, S. 292ff.
452. Zum Landhaus Heidehof (Villa Robert Bosch), Heidehofstr. 31, Stuttgart: Müller, Rainer, das Robert Bosch Haus, Stuttgart 1988.
453. Zur Architektengemeinschaft Eisenlohr & Weigle: Breig, S. 519ff und S. 541ff.
454. Die baugeschichtlichen Daten bestanden quasi aus den durch die Enkelin des Bauherren mitgeteilten mündlichen Überlieferungen, daß das vom Großvater so bewunderte Vorbild
des Baues in St. Moritz stehen würde (welches Gebäude genau war nicht mehr bekannt) und daß der Architekt aus der Schweiz gekommen wäre (ohne weitere Angaben zu seiner Person). Fernerhin ist das Vollendungsjahr des Hauses (1900) am Kamin in der Halle angebracht.
455. Zipperlen (1982), Tafel 16: "Schweizer Stil"; Stadt Bönningheim (1984), S. 170: "Schweizer Villa"; Mann (1987), S. 65: "Schweizer Jagdhausstil"; zuletzt Denkmalstiftung Baden-Württemberg, Heft 3/2002, Förderbericht 2001, S. 9: "Schweizer Stil (um 1900)".
456. Man denke für das Deutsche Reich etwa an die Propagierung des "Altdeutschen Stils" Ende des 19. Jahrhunderts, in dem man eine Art "Dürer Renaissance" des 16. Jahrhunderts als deutschen Einheitsstil ansah.
457. Nicht mehr klärbar ist die Frage, ob Alfred Amann wirklich zufällig auf dieses Gebäude stieß oder konsequent auf die Villa Planta, als Ideal seiner Wohnvorstellung, von dritter Seite aufmerksam gemacht worden war.
458. Unter den Entwurf gebliebenen Architekturen ist der öffentliche Monumentalbau am häufigsten vertreten (z. B. Projekte Hauptbahnhof Zürich 1895, Kunsthaus und Stadthalle Zürich 1897, Universität Zürich 1908 u. v. a.).
459. Der gesamte äußere Aufbau der Villa Amann entspricht, angefangen von der "Cyklopmauer" des Sockelgeschosses bis zur Eindeckung des Daches mit Schiefer, genau dem

üblichen Schema seiner Villengebäude im Chaletstil. Dazu zählen auch die typischen gestalterischen Elemente, wobei neben dem Dreieckserker ("Spion") auch die übereinstimmende Lage und Anordnung der Terrassen und Balkone auffällt.

460. Analog ist in der mündlichen Überlieferung in der Familie festgehalten, daß der (unbekannte) schweizerische Architekt auch seine Bauhandwerker mitgebracht hatte.
461. So sind die anderen vorgestellten Projekte (TAFEL 291, TAFEL 292, TAFEL 294, TAFEL 295, TAFEL 297, TAFEL 298, TAFEL 300) im Gegensatz zur Villa Amann im Obergeschoß durchgehend als Blockbaukonstruktion konzipiert. Zu berücksichtigen ist, daß diese allesamt für die Schweiz gedacht waren. Auch in Heinrichshorst verzichtete Gros auf eine durchgehende Blockholzausführung im Obergeschoß, während er jene in Johannesburg (Südafrika) angewandt hat (TAFEL 322, TAFEL 246).
462. Hier ist auch zu berücksichtigen, daß es in der näheren und weiteren Umgebung viele zeitgenössische "malerische" Villen, entweder im neoromanischen und neogotischen Stil oder im Gewande der deutschen Renaissance ("Altdeutscher Stil") gab und nach teils gravierenden Einzelverlusten auch noch gibt, daß aber der reine Chalet-Stil nur singulär durch die Villa Amann vertreten ist. Anders verhält es sich mit Bauten der zweiten, der sog. klassizistischen Schweizerhausphase, die durch zahlreiche Gebäude einheimischer deutscher Architekten vertreten war bzw. noch ist.

Literaturverzeichnis

- Amann, Alfred:
Vortrag, gehalten im "Rotary" am 4. Januar 1933 (unveröffentlichtes Redemanuskript).
- Amann, Emil:
1854-1904. Zum 50-jährigen Geschäftsjubiläum der Firma Amann & Söhne, Bönningheim, am 1. November 1904 (gedrucktes Redemanuskript).
- Amann & Söhne:
Der seidene Faden. Zum 100-jährigen Bestehen der Nähseidenfabriken Amann & Söhne, Bönningheim 1954.
- Architektonisches Skizzenbuch:
Architektonisches Skizzenbuch, Bd. I.- Bd. V., Berlin 1852-1886.
- Bauakten:
 - betreff Baugesuch und Baugenehmigung Haus Freudentaler Straße 2 (Villa Böhringer), Bestand in der Stadtverwaltung Bönningheim, Hauptamt.
 - betreff Baugesuch und Baugenehmigung Haus Poststraße 6, Bestand in der Stadtverwaltung Bönningheim, Hauptamt.
 - betreff Baugesuch und Baugenehmigung der Gebäude Kirchheimer Straße 13, 15, 19, 21, Bestand in der Stadtverwaltung Bönningheim, Hauptamt.
 - betreff Baugesuch und Baugenehmigung der Gebäude Olgastraße 17 und 31, Bestand in der Stadtverwaltung Bönningheim, Hauptamt.
 - betreff Umbaugesuch der Jagdhütte im Bönningheimer Stadtwald, Bestand in der Stadtverwaltung Bönningheim, Hauptamt.
- Birkner, Othmar:
Bauen + Wohnen in der Schweiz 1850-1920, Zürich 1975.
- Blank, Gebhard:
Stuttgarter Villen im 19. Jahrhundert. Eine Begleitschrift zur Ausstellung im Wilhelms-Palais vom 18. März bis 16. August 1987, Stuttgart 1987.
- Blaser, Werner:
 - Bauernhaus in der Schweiz, Basel 1983.
 - Fantasie in Holz, Elemente des Baustils um 1900, Basel · Boston · Stuttgart 1987.
- Böckli, Peter:
Bis zum Tod der Gräfin. Das Drama um den Hotelpalast des Grafen Renesse in Maloja, Zürich 2001.

- Boelke, Willi A.:
Das Haus Württemberg und die Wirtschaftsentwicklung des Landes, in: 900 Jahre Haus Württemberg, Leben und Leistung für ein Volk, Stuttgart 1984, S. 636-662.
- Börsch-Supan, Eva:
 - Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870, München 1977.
 - Friedrich August Stüler 1800-1865, Berlin 1997.
- Bossert, Klaus:
Der Marmorsaal im Weissenburgpark Stuttgart. Eine Veröffentlichung des Vereins zur Förderung und Erhaltung historischer Bauten e. V., Stuttgart 1985.
- Breig, Christine:
Der Villen- und Landhausbau in Stuttgart 1830-1930. Ein Überblick über die unterschiedlichen Umsetzungen und Veränderungen des Bautypus Villa in Stuttgart. (= Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Bd. 84) Stuttgart 2000.
- Brönnner, Wolfgang:
Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890 unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes, in: Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 29, 1987.
- Capol, Jan:
Gladbach, Ernst Georg, in: Rucki, Isabelle und Huber, Dorothee, Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Basel 1998, S. 222-223.
- Cereghetti, Albina:
Kuoni, Alexander, in: Rucki, Isabelle und Huber, Dorothee, Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Basel 1998, S. 327.
- Daly, César:
L'Architecture Privée au XIX. siècle (Deuxième Série), Second Volume, Villas-Chalets-Jardins, Paris 1872.
- Fekete, Julius:
Das Seracher Schloß in Esslingen. Ein Beitrag zur Architektur des adeligen Landsitzes im 19. Jahrhundert, in: Esslinger Studien, Zeitschrift 27/1988, S. 135-168.
- Feldhahn, Ulrich:
Märchen- und Sagenhaftes aus dem Land: Auf den Spuren von Wilhelm Hauff zu seinem 200. Geburtstag, in: Schwäbische Heimat 2002/3, S. 276-283.
- Franz, Günther:
Hohenheim, Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 1979.

- Germann, Georg:
Schinkels Ausstrahlung in die Schweiz, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Sonderheft zum Schinkel-Jahr. Bd. 35, 1981, S. 126-137.
- Gräf, Friedrich:
Genealogie und Geschichte der Familie Hauck. Verfasst von Major A. D. Friedrich Gräf in München unter Verwendung von Beiträgen einzelner Familienmitglieder. München 1927.
- Gros, Jacques:
Skizzen für Wohn- und Landhäuser, Villen, etc. Hauptsächlich Holzarchitekturen, herausgegeben von Jacq. Gros, Architekt in Zürich. 1. Serie Ravensburg 1897, 2. Serie Ravensburg 1903.
- Gubler, Hans Martin:
Ein Berner Bauernhaus für den König von Württemberg. Eine Miscelle zum Schweizerhaus und seiner Entwicklung 1780-1850, in: Unsere Kunstdenkmäler, Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Jahrgang 1979, Bd. 4, S. 380-395.
- Gubler, Jacques:
Viollet-le-Duc et l'architecture rurale, in: Unsere Kunstdenkmäler, Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Jahrgang 1979, Bd. 4, S. 396-410.
- Hansmann, Wilfried:
Baukunst des Barock. Form · Funktion · Sinngehalt, Köln 1978.
- Harenberg, Bodo:
 - Chronik der Deutschen, Dortmund¹ 1983.
 - Chronik der Menschheit, Dortmund¹ 1984.
- Harling, Rotraud:
Ein König und sein Baumeister. Wilhelm I. von Württemberg und Giovanni Salucci, Heimsheim 1995.
- Hergemöller, Bernd-Ulrich:
Mann für Mann. Ein biographisches Lexikon, Hamburg¹ 2001.
- Hoffmann, Hans:
Schloß Charlottenhof und die Römischen Bäder, Potsdam-Sanssouci² 1985.
- Inventarisierungsblatt:
Inventarisierungsblatt Via San Gian 12 (Villa Planta), Reihung in der historischen Dokumentation der Bibliothek St. Moritz, o. J., S. 46-48.
- Inventur:

Inventur der neuen Schweizer Architektur (= INSA) 1850-1920, Bd. 3 (Biel, La Chaux de Fonds, Chur, Davos), Bern 1982.

- Kenter, Wolfgang:

Haus Kirchstraße 22 in Bönningheim, in: Ganerbenblätter der Historischen Gesellschaft Bönningheim, 11 Jg. 1988, S. 18-32.

- Klinkott, Manfred:

- Die Baukunst der Romantik als Ausdruck eines Staates im Zwiespalt, in: *Architektura*, Zeitschrift für die Geschichte der Baukunst, Bd. 14, I./ 1984, S. 41-66.

- Die Backsteinkunst der Berliner Schule. Von Karl Friedrich Schinkel bis zum Ausgang des Jahrhunderts, Berlin 1988.

- Koch, Wilfried:

Baustilkunde. Das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, München¹¹ 1991.

- Kohnle, Wolfgang:

Die Amannschule – ein Stück Bönningheimer Schulgeschichte, in: *Ganerbenblätter der Historischen Gesellschaft Bönningheim*, 13 Jg. 1990, S. 4-28.

- Kratsch, Klaus:

Villen und Landhäuser des 19. Jahrhunderts in Berchtesgaden, in: Brugger, Walter u. a., *Geschichte von Berchtesgaden, Stift · Markt · Land*, Bd. III./1, Berchtesgaden 1998.

- Krell, P. F.:

Stuttgarts neue Bautätigkeit; in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 10 (1875), S. 44-53 und S. 107-116.

- Leins, Christian Friedrich:

Die Hofhaltungen und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889.

- Mann, Alexander Jörg:

- Wie die Karl- und Olgastraße zu ihrem Namen kamen, in: *Ganerbenblätter der Historischen Gesellschaft Bönningheim*, 10 Jg. 1987, S. 59-66.

- Die ehemalige Villa des Kommerzienrats Alois Amann in Bönningheim. Ein Dokumentationsversuch über das repräsentativste Privatgebäude der Stadt. Magisterarbeit an der Universität Karlsruhe 1999.

- Martellini, Giorgio:

Mille lune di miele al castello d'Engadina. Domina Saint-Moritz l'albergo degli innamorati, in: *Architectural Digest (= AD). Le piu belle case del mondo*, o. O., 1986, S. 146-154.

- Mäule, Bernd und Krusch, Holger:

Villa Amann, Kirchheimer Str. 15, 74357 Bönningheim. Restauratorische Untersuchung

Innenraum, Ludwigsburg 2000 (unveröffentlicht).

- Michaelsberger Warte:

Michaelsberger Warte, Amts- und Anzeigebblatt der Stadt Bönningheim und Umgebung,
Dienstag den 19. September 1933.

- Metz, Peter:

Gedenkblatt für die Baumeisterfamilie Kuoni, in: Bündner Jahrbuch, Bd. 30, Chur 1988,
S. 63-76.

- Minzenmay, Albert:

Schloß Lichtenstein, Württemberg. Tübingen o. J.

- Misniks, Christian:

Romantische Bauwerke des Märchenkönigs Ludwig II., seine Schlösser, seine Gärten.
Oberammergau 2000.

- Nievergelt, Dieter:

- Kantonale Gewerbeausstellung Zürich 1894, in: Unsere Kunstdenkmäler, Mitteilungsblatt
für die Mitglieder der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Jahrgang 1979,
Bd. 4, S. 411-421.

- Gros, Jacques (Gross, Friedrich Jakob), in: Rucki, Isabelle und Huber, Dorothee,
Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Basel 1998, S. 231-232.

- Pielenz geb. Amann, Ilse:

Chronik der Familie Amann, unveröffentlichte Tagebuchaufzeichnungen, Bönningheim o. J.

- Rosenberg, Adolf:

Geschichte der modernen Baukunst², Bd. III., o. O. (1894), S. 383-386.

- Rucki, Isabelle:

Hartmann (sen.), Nikolaus, in: Rucki, Isabelle und Huber, Dorothee, Architektenlexikon der
Schweiz 19./20. Jahrhundert, Basel 1998, S. 253-254.

- Sauer, Paul:

Reformer auf dem Königsthron. Wilhelm I. von Württemberg, Stuttgart 1997.

- Schad, Martha:

Bayerns Königshaus, Regensburg 1994.

- Schempp, Manfred:

Wohnen in Stuttgart, in: Stuttgart-Handbuch, Stuttgart 1985, S. 391-407.

- Schnerb, Robert:

Europa im 19. Jahrhundert. Europa als Weltmacht (1815-1914),
(= Kindlers Kulturgeschichte Europas, Bd. 18) München 1983.

- Schülerduden:

Schülerduden "Die Literatur", hrsg. v. d. Red. für Literatur d. Bibliograph. Inst. unter d. Leitung von Gerhard Kwiatkowski. Mannheim, Wien, Zürich 1980.

- Schuster, Felix:

Erziehung zur Einfachheit, in: Schwäbisches Heimatbuch 1920, hrsg. v. Bund für Heimatschutz in Württemberg und Hohenzollern, Bd. 8, Stuttgart 1920, S. 32-40.

- Schweizer Bauzeitung:

Schweizer Bauzeitung (= SB), XLII. Band, Zürich 1903, S. 52 (Nekrolog).

- Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Hrg.):

Potsdamer Schlösser in Geschichte und Gegenwart, Leipzig⁴ 1984.

- Stadt Bönningheim (Hrg.):

Die wechselvolle Geschichte einer Ganerbenstadt. Bönningheim · Hohenstein · Hofen. Heimatbuch der Stadt Bönningheim, Bönningheim 1984.

- Uttenrodt, Michael:

Befunduntersuchung der hölzernen Ausstattung in der Villa Amann in Bönningheim vom 24. August 2000, Freiberg am Neckar 2000 (unveröffentlicht).

- Wais, Gustav:

Alt-Stuttgarts Bauten im Bild, Stuttgart 1951.

- Wilmowsky, Tilo Freiherr von:

Der Hügel, Essen¹¹ 1982.

- Woischnik, Bernhard:

Alfred Krupp, Meister des Stahls, Bad Godesberg 1964.

- Wolf, Reinhard:

Altertum, Stutendenkmal, Fürstensitz und Kibannele – Kleindenkmale in den Strombergwäldern, in: Schwäbische Heimat, 2000/2, S. 133-134.

- Ziegler, Hermann:

Stuttgart – Landeshauptstadt und Stadtkreis, in: Stuttgart-Handbuch, Stuttgart 1985, S. 221-326.

- Zipperlen, Elisabeth:

Bönningheim in alten Ansichten, Zaltbommel (Niederlande) 1982.

Danksagungen

Besonderer Dank für die Zulassung des Dissertationsthemas und die Betreuung der Arbeit gilt:

Herrn Prof. Dr. Manfred Klinkott (Universität Karlsruhe, Institut für Baugeschichte).

Fernerhin bin ich auch meiner Großmutter Frau Agnes Mann (Bönningheim) für die aufopfernde Mitarbeit und für ihre große Geduld zu besonderem Dank verpflichtet.

Folgenden Personen und Institutionen gilt fernerhin mein Dank:

Frau Ingeborg Cadle geb. Pielenz (Princetown, New Jersey, USA).

Herrn Dipl. Ing. Bernhard Reichl (Bönningheim).

Herrn Albrecht Pielenz (Brackenheim).

Herrn Dr. phil. Julius Fekete (Landesdenkmalamt Stuttgart).

Herrn Richard Scheffler (Freier Architekt, Heilbronn).

Stadtverwaltung Bönningheim (Hauptamt):

Herrn Claus Walz

Frau Gudrun Haffner

Frau Edeltraud Hoffmann

Frau Gisela Riecker

Herrn Günther Essig (Freier Architekt, Murr)

Herrn Walter Unger (Schloßverwaltung Solitude, Stuttgart).

Herrn Walter Payer (Max-Planck-Institut, Stuttgart).

Herrn Ulrich Commerell (Stuttgart)

Die Villa des Fabrikanten Alfred Amann in Bönningheim

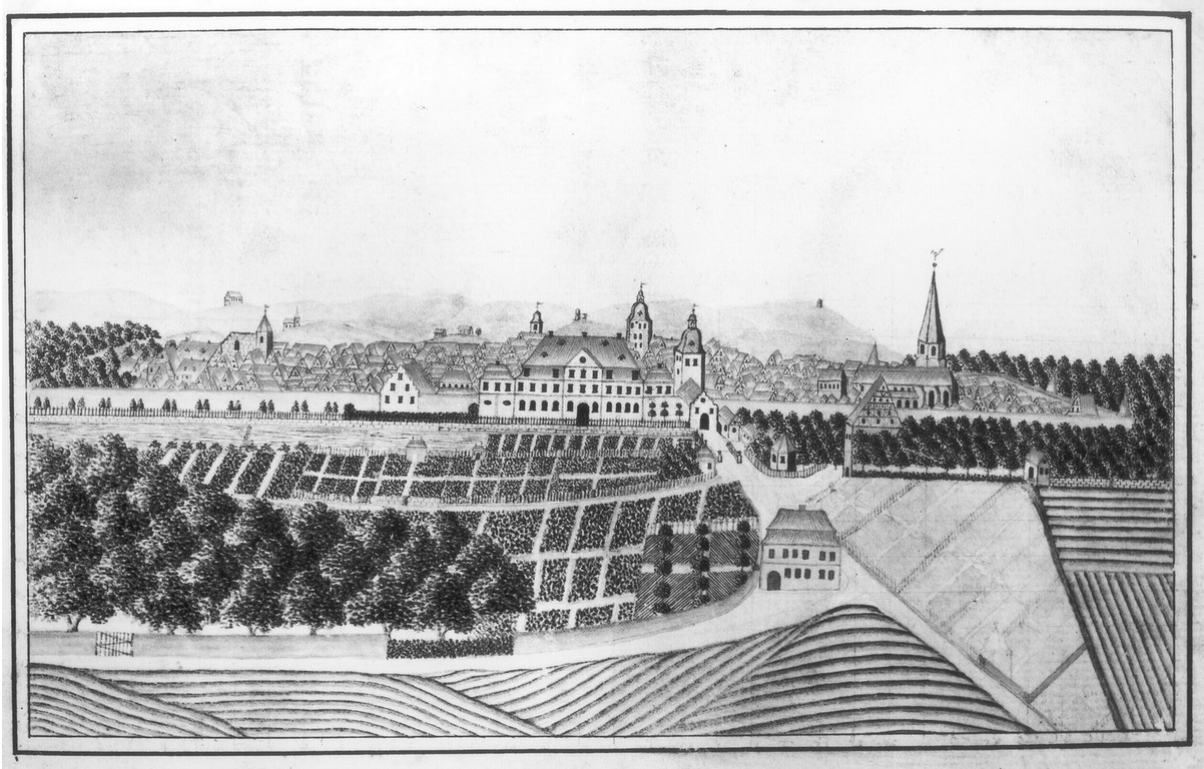
Ein Landhaus im Chalet-Stil als Beispiel
der malerischen Architektur in Württemberg
an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

Dissertation zur Erlangung des Grades des
Doktor-Ingenieur (Dr.-Ing.)
an der Fakultät für Architektur
der Universität Fridericana zu Karlsruhe

— Abbildungsteil —

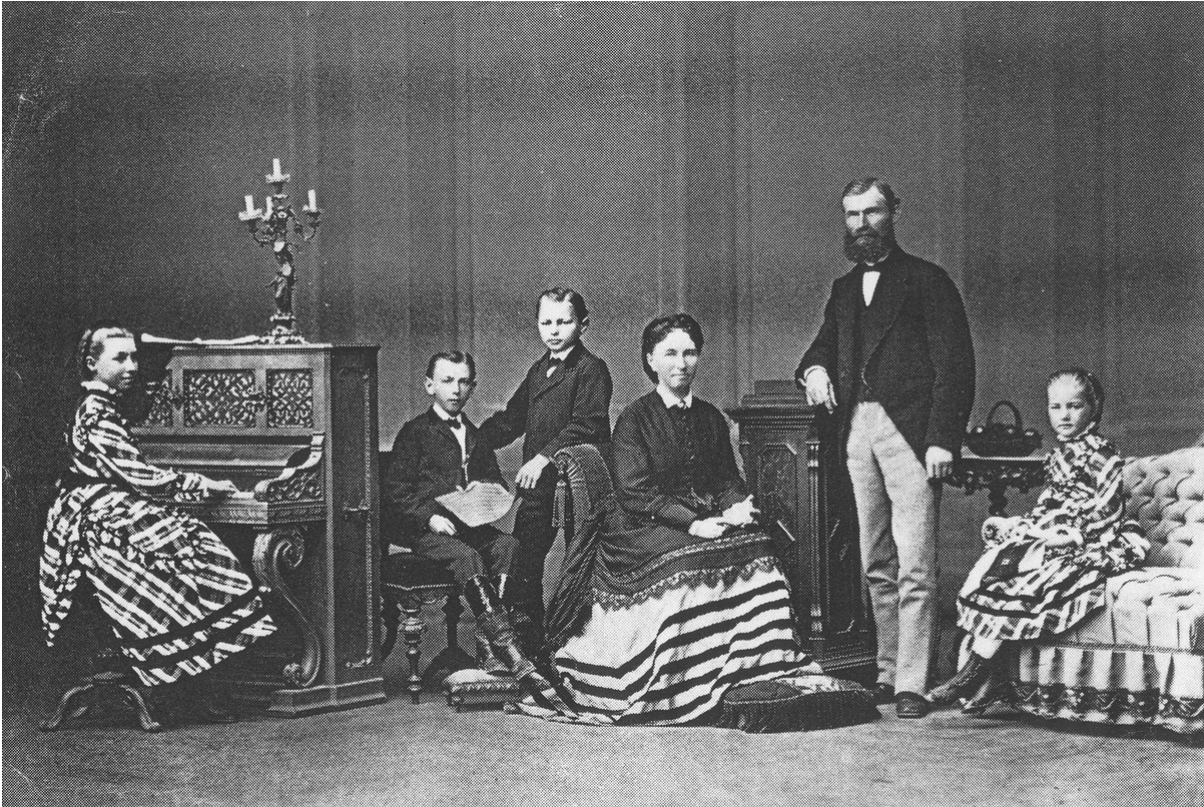
vorgelegt
von
Jörg Alexander Mann
aus
Bönningheim

Verzeichnis der Bildtafeln



1: Bönningheim um 1800, Blick nach Norden.

Das Gebäude im Vordergrund war eine um 1790 errichtete Gerberei und diente nach einer baulichen Erweiterung 1834-1853 als Knabenerziehungsanstalt. 1854 wurde es zum Stammhaus der neu gegründeten Nähseidenfabrik Amann & Böhringer (seit 1882 Amann & Söhne) bestimmt. Im Hintergrund das noch vollständig ummauerte Städtchen mit spätgotischer Stadtkirche, Stadttoren, Rokokoschloß und Ruine der Stadtburg (links).



2: Die Familie des Firmengründers Alois Amann 1874.

Von links nach rechts: Bertha (1860-1927), Emil (1862-1935), Alfred (1863-1942), die Eltern Julie Pauline Amann geb. Dittmar (1833-1913) und Alois Amann (1824-1892), sowie Lina (1867-1918). Ein dritter Sohn Gustav war 1865 zwei Monate alt verstorben.



KÖNIGL. WÜRTEMB.  HOF-PHOTOGRAPH.
F. Brandes  36. Marienstrasse 36.
STUTTGART.

3: Alfred Amann als "Einjähriger" im Ulanen-Regiment König Karl (1. württembergisches) Nr. 19 in Stuttgart 1883.



J. Schiffer

Dr.
CREFELD.

4: Alfred Amann in der Färberei E. F. Kress in Krefeld am Ende seiner Ausbildung 1888.



Geh. Kommerzienrat Gustav von Hauck
1837—1911

5: Geheimer Kommerzienrat Gustav von Hauck (1837-1911), Schwiegervater von Alfred Amann. Gemälde aus der Zeit der Erhebung in den persönlichen Adelstand 1906.



6: Alfred Immanuel Amann und seine Ehefrau Julie geb. Hauck an seinem 70. Geb. 1933.



7: Ilse Helene Agnes Amann (1908-1977) 1910, im Jahre ihrer Adoption durch das Ehepaar Alfred und Julie Amann.



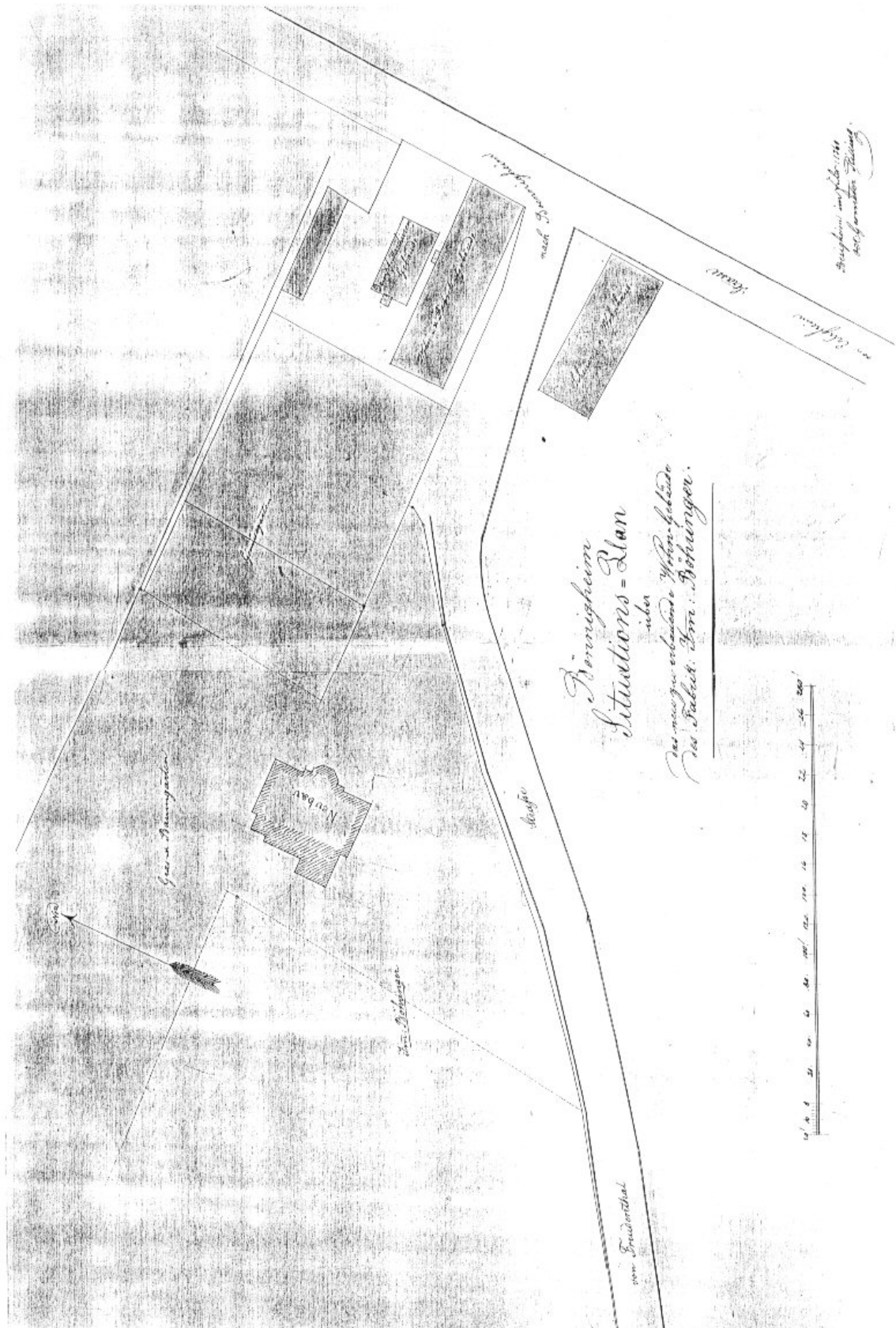
Hochzeit Ilse Amann und Alfred Pielenz
MAI 1930

8: Hochzeit von Ilse Amann (1908-1977) und Alfred Pielenz (1898-1989) im Mai 1930 in Heilbronn. Rechts neben dem Bräutigam der Brautvater Alfred Amann, vor dem Bräutigam sitzend die Brautmutter Julie Amann. Der Herr im Frack links neben der Braut ist Emil Amann, vor ihm sitzend seine Gattin Clara Amann geb. Fuchs (1862-1932).

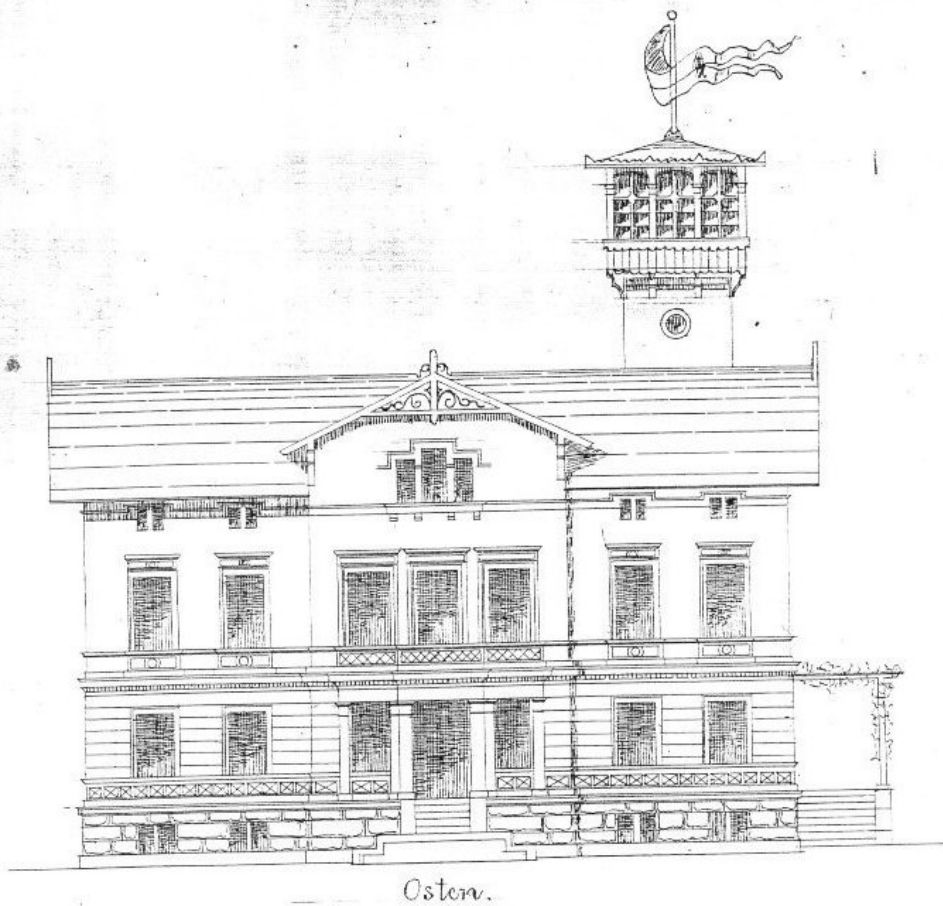


9: Bönningheim, Kirchstr., Blick nach Westen zum Marktplatz mit Rathaus um 1907. Das zweite Haus von links (Kirchstr. 22) war 1854-1870 der erste Wohnsitz von Alois Amann in Bönningheim. 1900 wurde auf die seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts verputzte Nord-

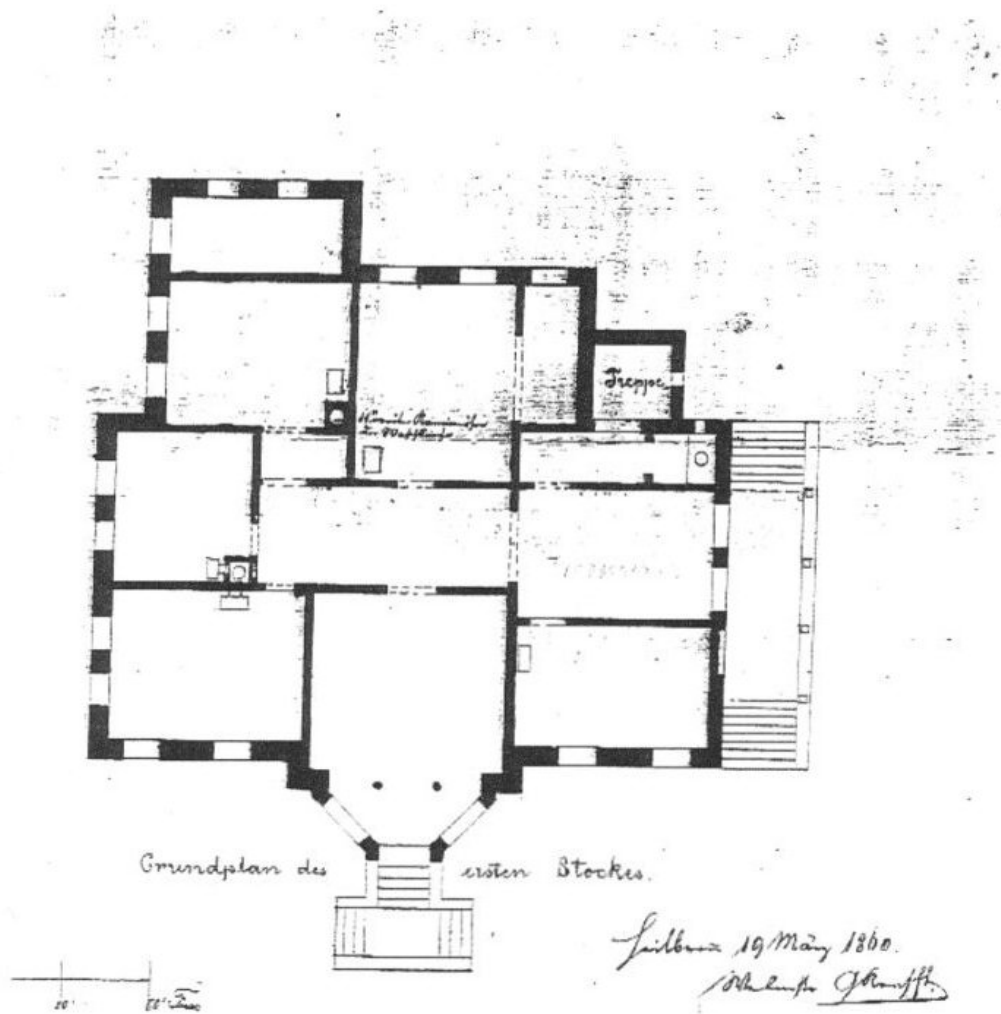
fassade eine Fachwerkimitation aufgemalt, unter der Putzschicht blieb jedoch die originale Sichtfachwerkkonstruktion aus der Renaissance erhalten.



10: Lage- und Situationsplan des neu zu errichtenden Villenanwesen Böhringer in Bönningheim, aus dem Baugesuch von 1860.



11: Ansicht der östlichen Hauptfassade der neu zu errichtenden Villa Böhringer in Bönningheim, aus dem Baugesuch von 1860.



12: Grundriß des ersten Stockes (= Erdgeschoß) der neu zu errichtenden Villa Böhringer, 1860.



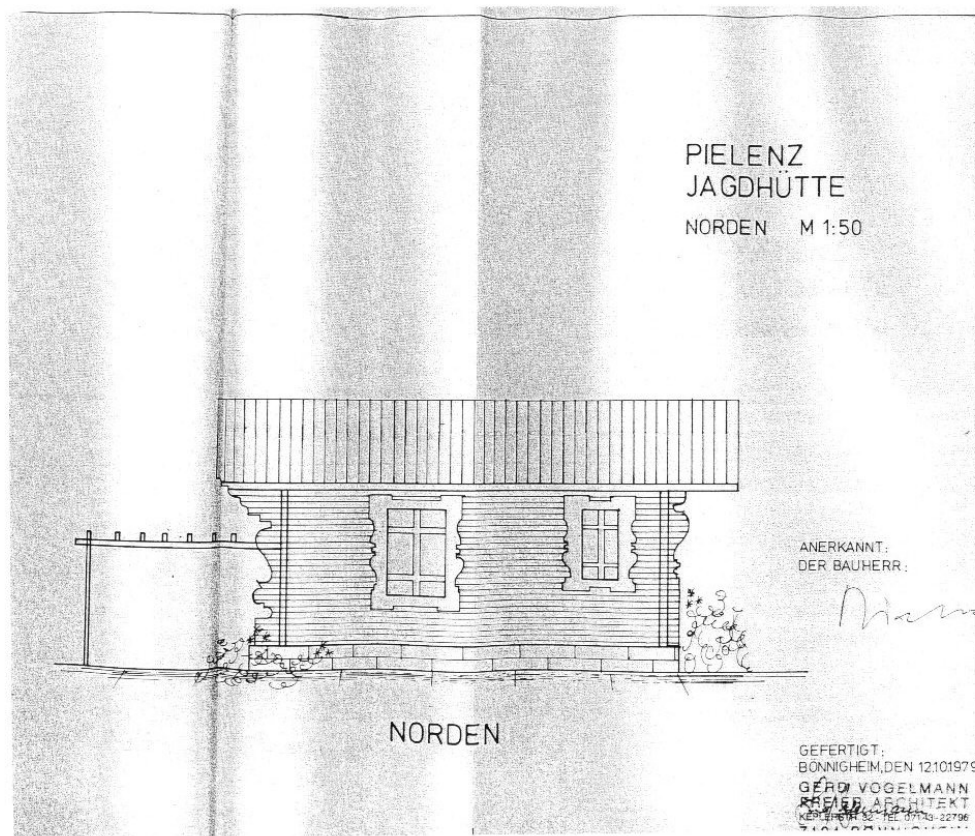
13: Villa Alois Amann, erbaut 1870 durch Robert (von) Reinhardt, Foto um 1930.



14: Bönningheim, Blick auf die Kirchheimer Straße um 1930. Von links nach rechts: Villa Alois Amann (erbaut 1870), Neues Ökonomiegebäude der Villa (erbaut 1886), zwei ehemalige Privathäuser (die in den Besitz der Firma Amann & Söhne übergegangen waren) und die im Chaletstil 1899-1900 erbaute Villa Alfred Amann. Die Parkanlagen beider Villen wurden untereinander verbunden.



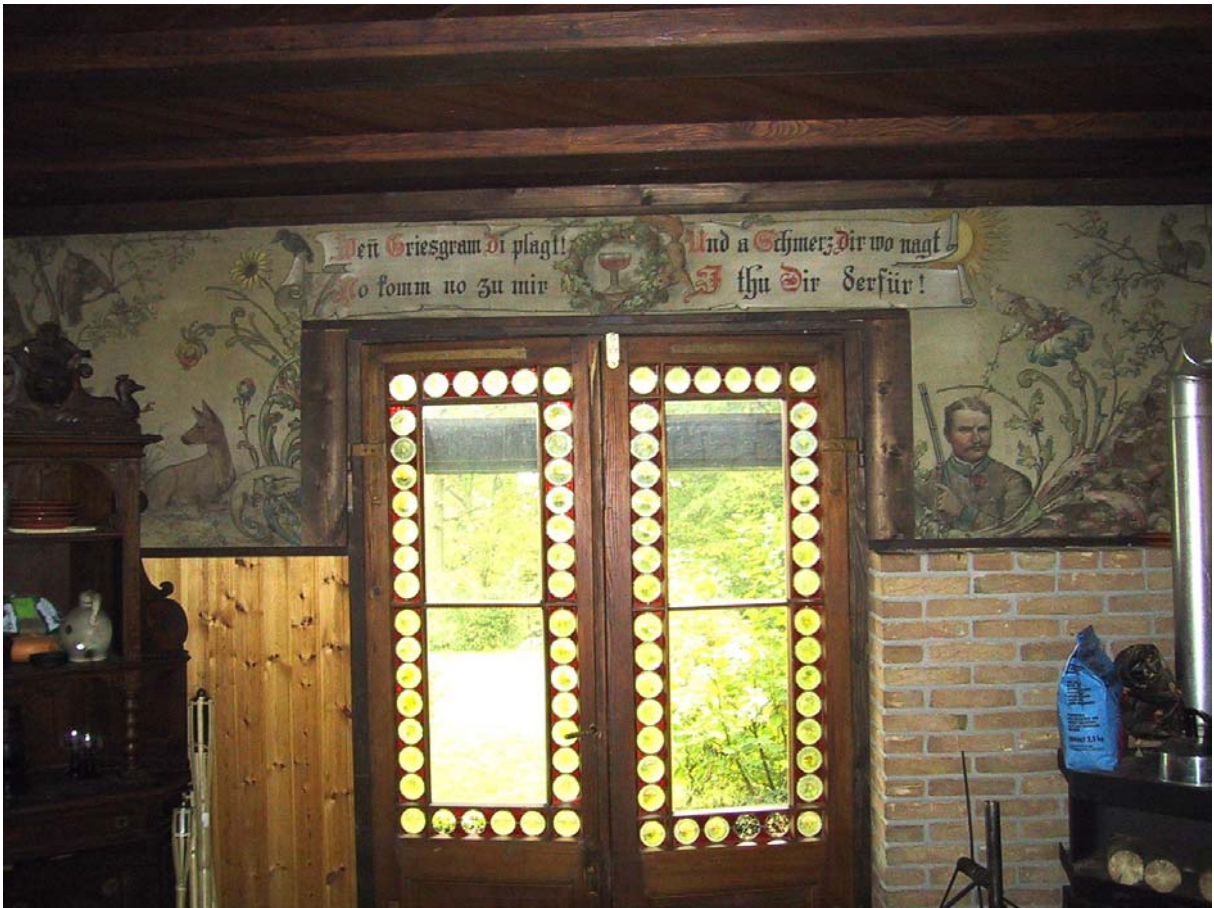
15: Bönningheim, Poststr. 6, erstes Wohnhaus von Alfred Amann um 1904. Das 1890 von Steinhauermeister und Bauunternehmer Christian Etzel zum Zweck des Verkaufs erbaute zweistöckige Gebäude wurde von Alfred Amann erworben und durch die große Veranda, den Fenstererker und einen Balkon zum Garten hin "malerisch" umgestaltet .



16: Bönningheim, Jagdhütte von Alfred Amann, ca. 4 km. westlich der Stadt gelegen.
Nordseite, ursprünglicher Zustand vor der Renovierung 1979/80. Aus dem Baugesuch
anlässlich der Renovierung der seit Beginn des II. Weltkrieges verfallenden Jagdhütte.



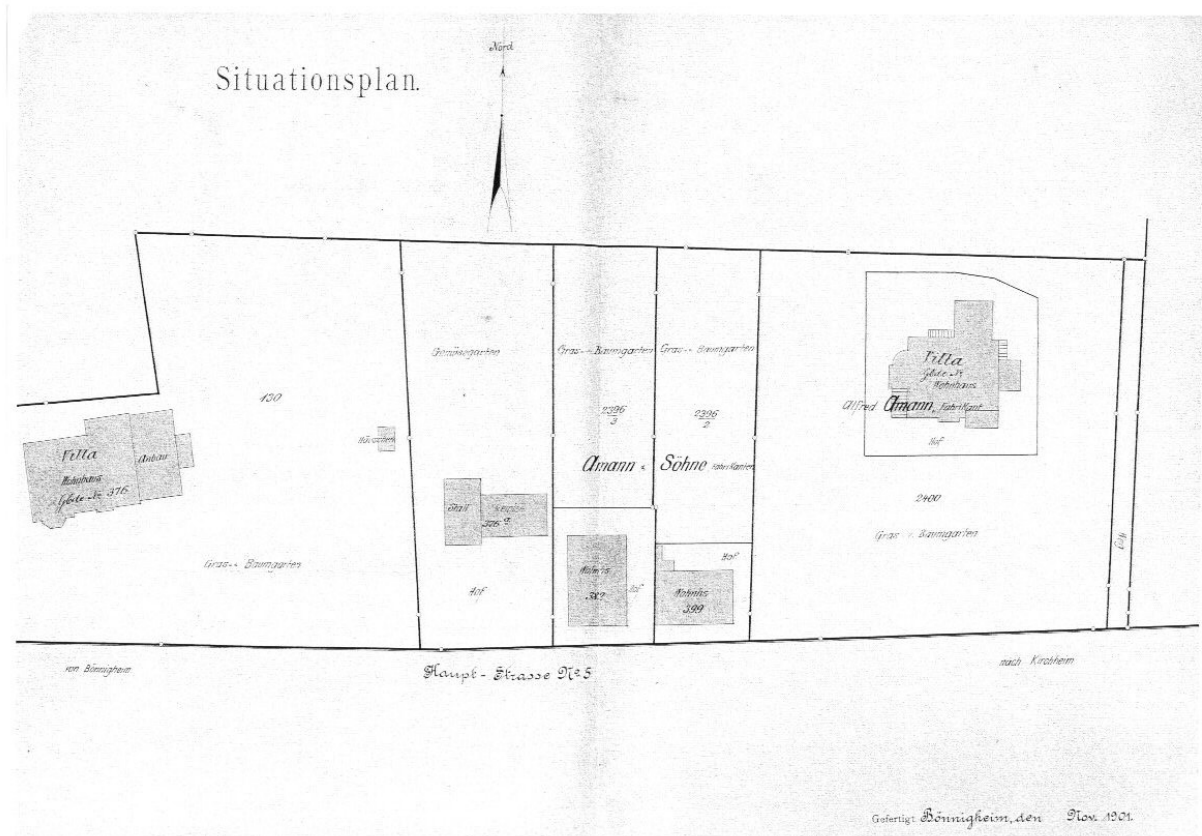
17: Jagdhütte, Foto des Innenraumes nach Westen von 2000. Tanzendes Bauernpaar und Trophäe eines Gemsbockes, bezeichnet "geschossen Brenta alta westlich 25. Juli 1905".



18: Jagdhütte, Foto des Innenraumes nach Osten von 2000. Über der Türe schwäbischer Sinnspruch.



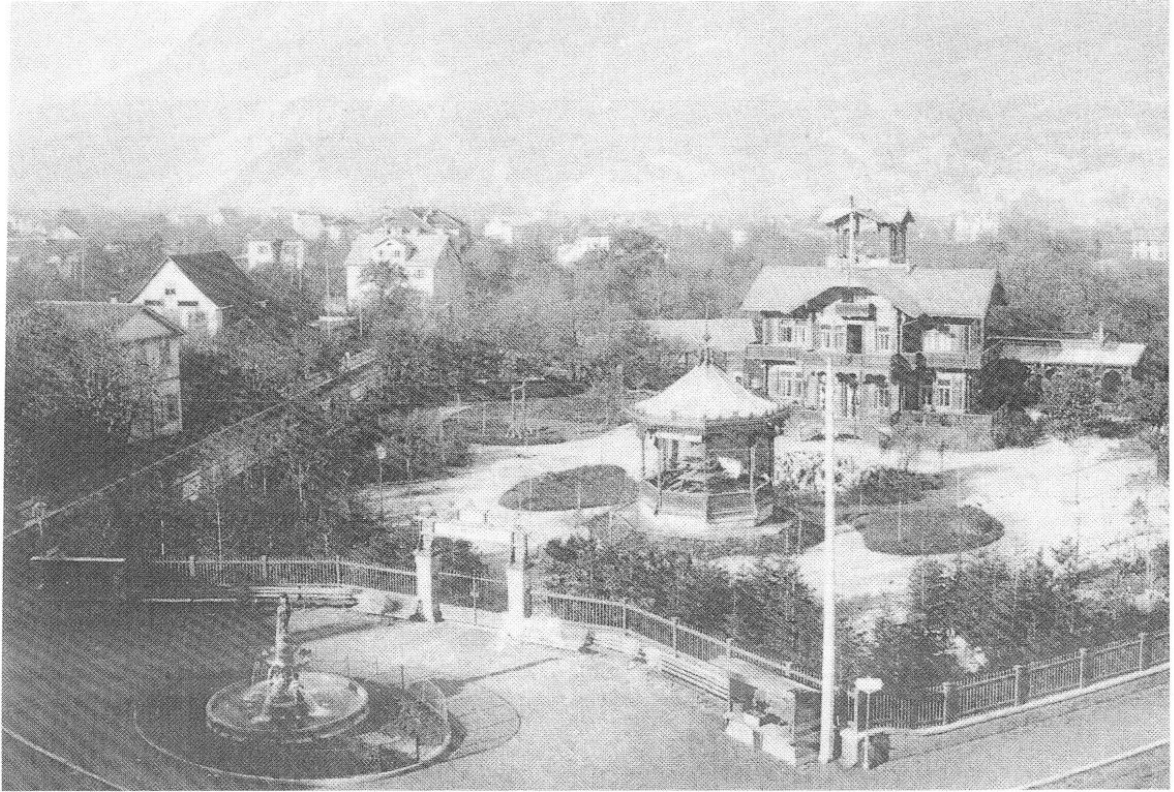
19: Jagdhütte, Ostwand des Innenraumes, Foto von 2000. Ein Zwerg warnt das Wild vor den aufziehenden Jägern.



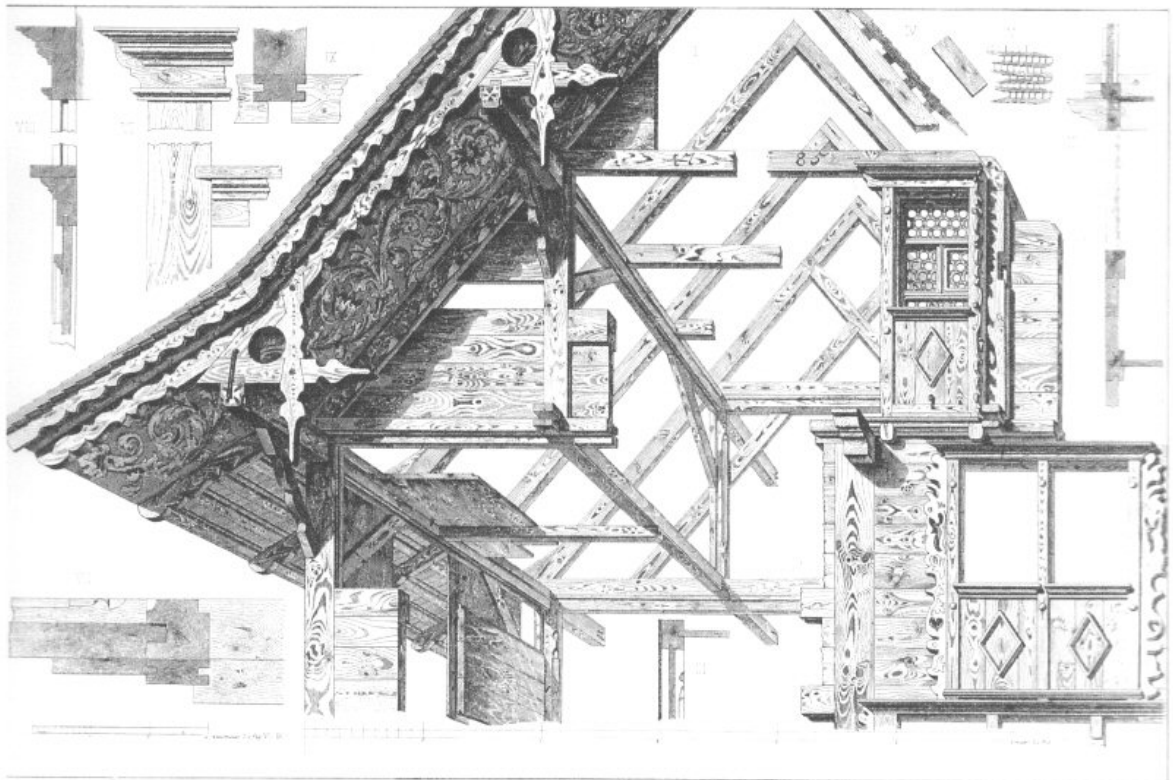
20: Lage- und Situationsplan für das Baugesuch des Fabrikanten Alfred Amann betreffs Errichtung einer Villa von 1899, neu gefertigt (nach Vollendung der Villa) im Nov. 1901.



21: Sankt Moritz Bad, Villa Planta, Blick vom Inn auf das in einer Waldlichtung über dem Fluß errichtete Gebäude, Foto um 1900.



22: Chur, Postplatz, Chalet Planta im sog. Chaletgarten, erbaut 1875 als private Stiftung des Jakob Ambrosius von Planta-Samaden durch Alexander Kuoni. Der Bau diente im Sommer als öffentliches Cafe-Restaurant, im Vordergrund der Musikpavillon. Das Ensemble wurde 1914 abgebrochen, Foto ca. 1900.



23: Ernst Georg Gladbach, Detailzeichnung der Hausfassade des Bauerngutes Rosswiesli bei Fischenthal, vgl. Gesamtaufnahme TAFEL 276. Bildtafel aus dem Buch Gladbachs: Der Schweizer Holzstil, 2. Teil, Zürich 1883.

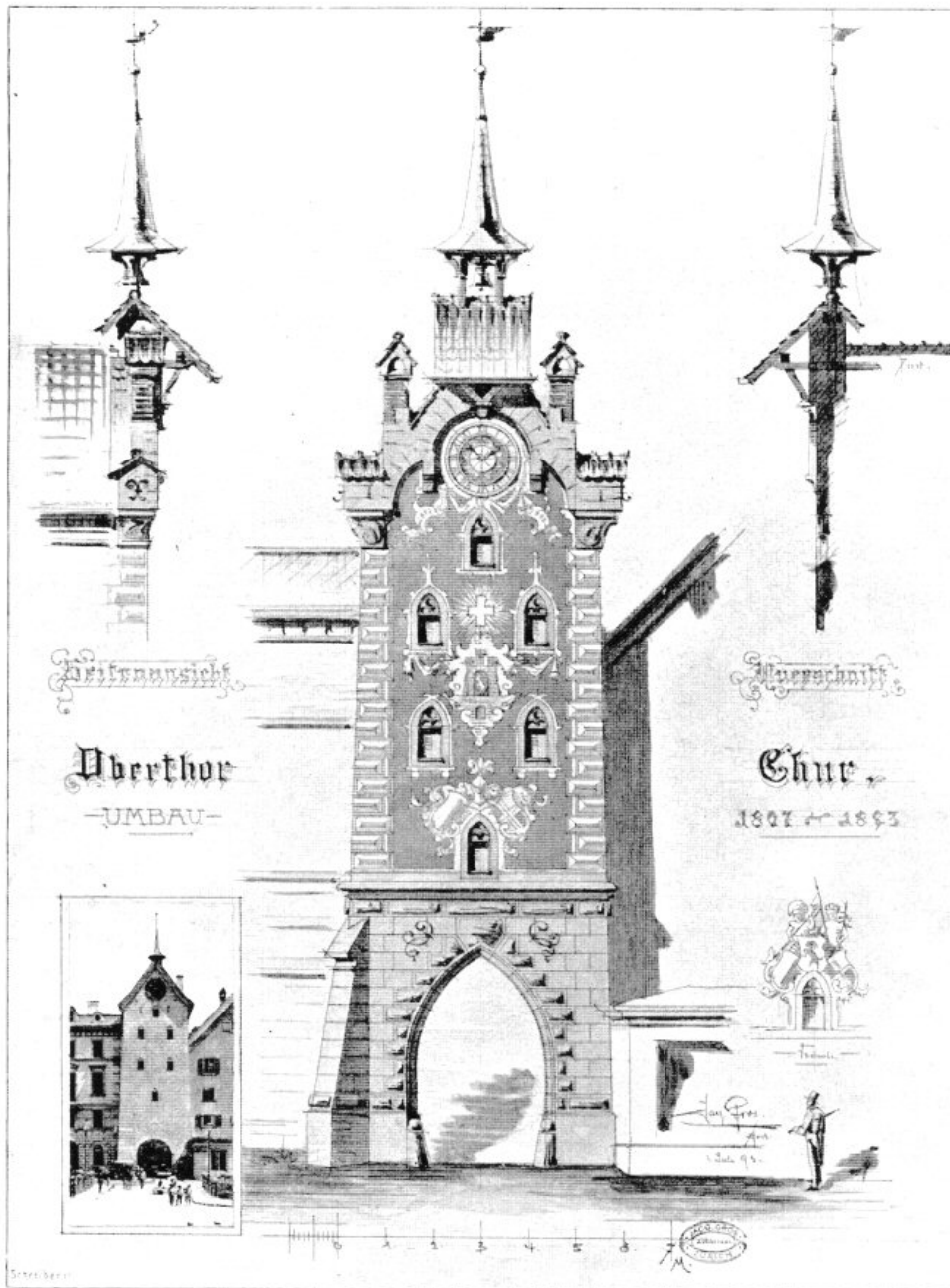


32919 Zürich. Grand Hotel Dolder

24: Jacques Gros, Hotel Dolder am Zürichberg, erbaut 1897-1899. Bildtafel aus seinem Buch: Skizzen für Wohn- und Landhäuser, Villen etc.,..., Zweite Serie, Ravensburg 1903.



25: Jacques Gros, Sommersitz und Jagdschloß Heinrichshorst, erbaut 1899-1900. Zweiter (ausgeführter) Entwurf. Bildtafel aus der Fachzeitschrift Deutsche Bauhütte 4 (1900).

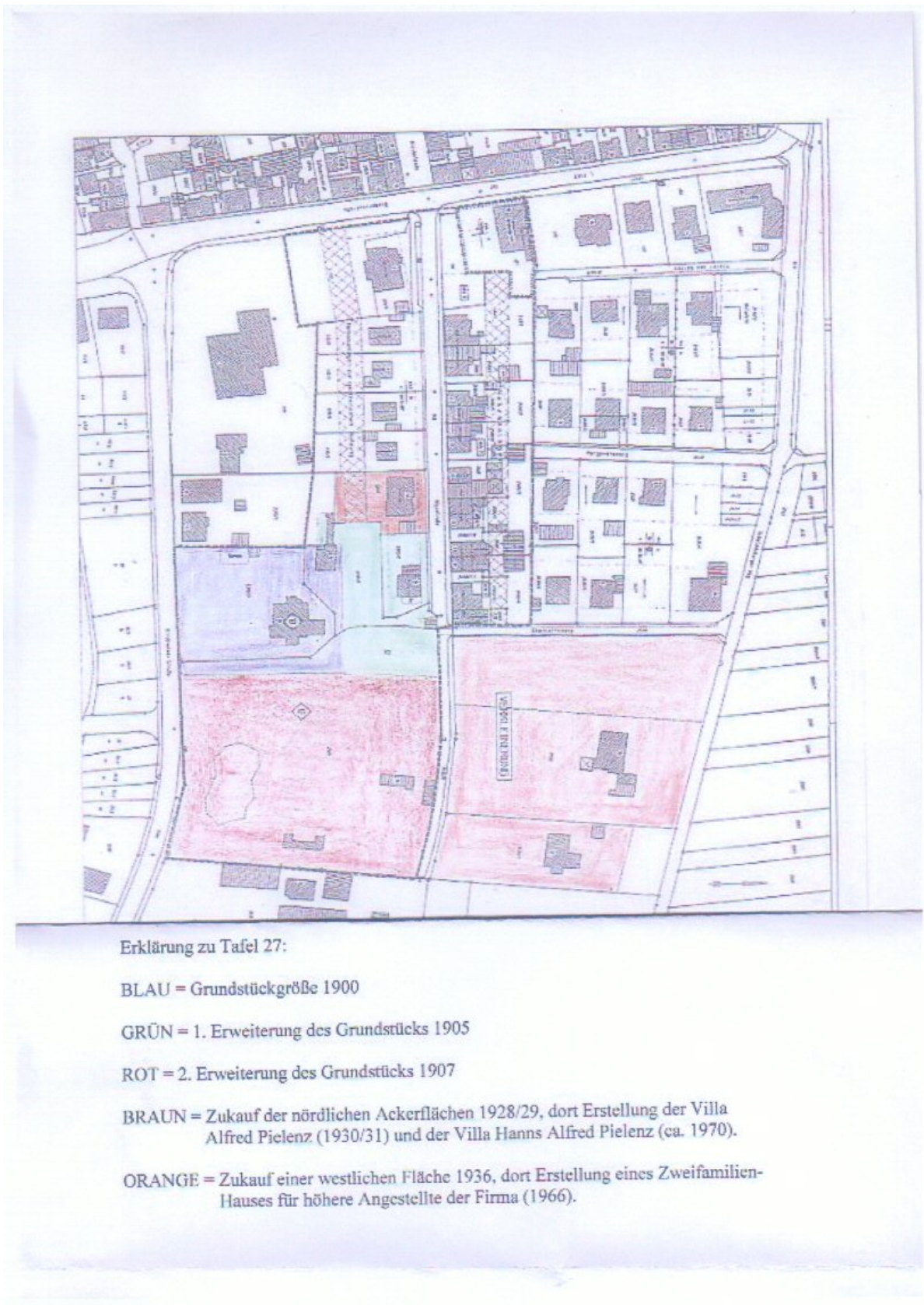


Jacq. Gros in Zürich, Skizzen.

Gesetzlich geschützt. Déposé.

Verlag von Otto Maier in Ravensburg.

26: Jacques Gros, Umgestaltungsentwurf von 1893 für das mittelalterliche Obertor in Chur, Bildtafel aus seinem Buch: Skizzen für Wohn- und Landhäuser,..., Erste Serie, Rav. 1897.



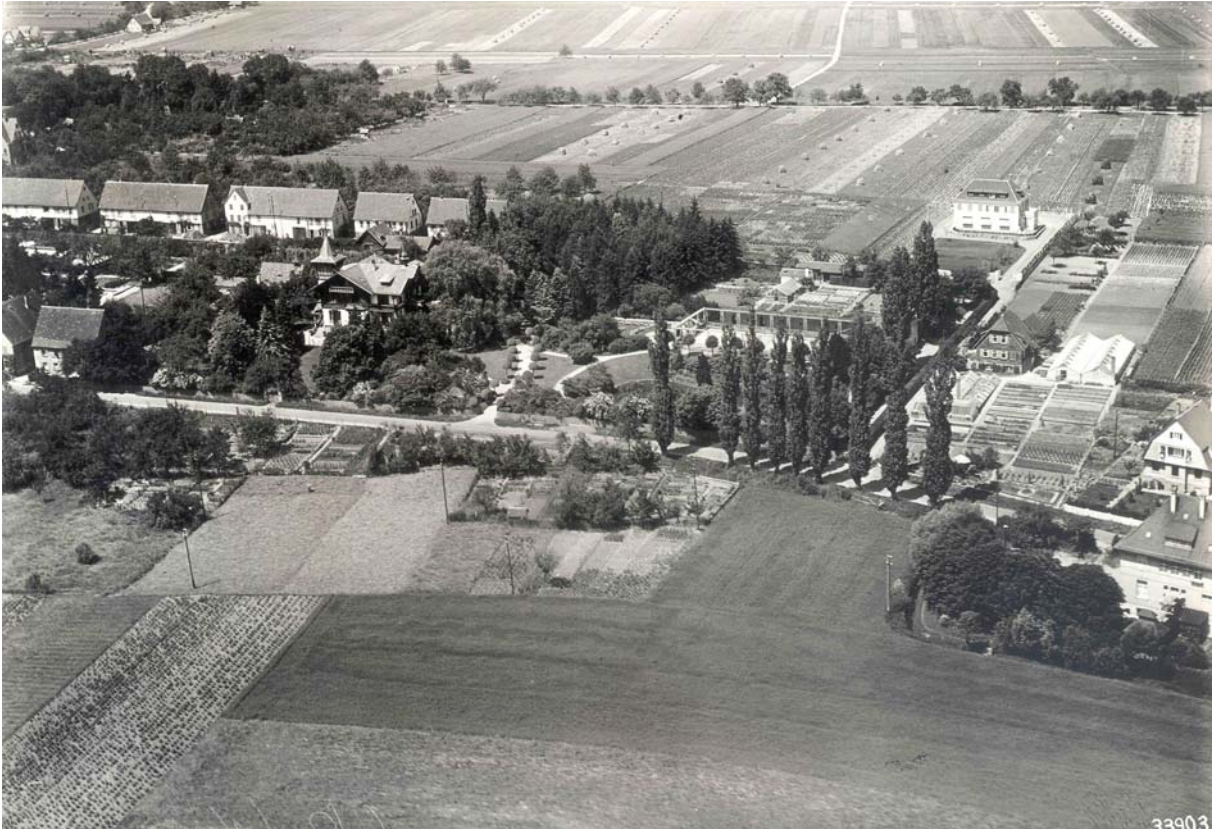
27: Bönningheim, Ausschnitt aus dem Katasterplan, Fassung von 2001.

Wiedergabe der heutigen Größe des Grundstückes Kirchheimer Straße 13-21. Größtes Gebäude ist die Herrschaftsvilla (Nr. 15), westlich versetzt vom Hauptgebäude befindet

sich die Kegelbahn (Nr. 13), an der nördlichen Grundstücksgrenze oberhalb der Villa liegt das Chauffeurhaus (Nr. 17). In östlicher Richtung von diesem folgt das Gewächshaus (Nr. 19) und schließlich vor der östlichen Einfriedung der Gartenpavillon (Nr. 21).

Oberhalb der nordöstlichen Grundstücksgrenze befindet sich die Villa Alfred Pielenz (Olgastraße 31) und westlich davon die Villa Hanns Pielenz (Olgastraße 29).

Die farbigen Schraffierungen geben die Grundstückserweiterungen von 1905 bis 1930 an.



28: Villenanwesen Alfred Amann von Süden gesehen, Foto um 1935.

Links vom Turm der Villa ist das Dach der Kegelbahn zu erkennen, hinter der Villa der Zweiflügelbau des Chauffeurhauses. Gut zu erkennen ist im östlichen Parkteil das Gewächshaus, während der Gartenpavillon in Höhe der beiden freistehenden östlichen Pappeln, durch diese verdeckt ist. Rechts oberhalb des Gewächshauses ist die freistehende Villa des Schwiegersohnes Alfred Pielenz zu erkennen.



29: Villa Amann von Südwest im Jahre ihrer Fertigstellung 1900. Im Vordergrund der wohl nur als Provisorium gedachte Holzzaun.



30: Villa Amann von Süden, Foto um 1935. Unten links an der Kirchheimer Straße ist die ursprüngliche Zugangspforte von 1900 zu sehen, rechts die 1907 neu geschaffene Einfahrt.



31: Villa Amann von Südwest, Foto um 1902.



32: Villa Amann, Blick auf Sockel- und Erdgeschoß des südlichen Giebelrisaliten. Gut zu erkennen ist das polygonale Bossenmauerwerk des Sockelgeschosses.



33: Villa Amann, Südfassade, Detail der Erdgeschoßbossierung.



34: Villa Amann, Südfassade mit Blick auf Giebelrisalit und Rücklage.



35: Villa Amann, Südfassade.



36: Alfred und Julie Amann am Tage ihrer Goldenen Hochzeit, dem 21. Mai 1941 vor dem Haupteingang zur Villa. Im Hintergrund der Strebepfeiler an der südwestlichen Hausecke.



37: Villa Amann, Blick auf die Südwestecke der Dachgeschoßblockwand vom Balkon aus.



38: Villa Amann, Detail der Zwillingsfenster (links Fenstertür) des Dachgeschosses.



39: Villa Amann, Hausinschrift an der linken Obergeschoßseite des südl. Giebelrisaliten.



40: Villa Amann, Südseite, Detail der Brüstung vom Fenstererker am EG des Giebelrisaliten.



41: Villa Amann, Südfassade, Vorbau-Befensterung des Erdgeschosses.



42: Villa Amann, Terrakottafußboden der südlichen Erdgeschoßterrasse, Zustand 2000.



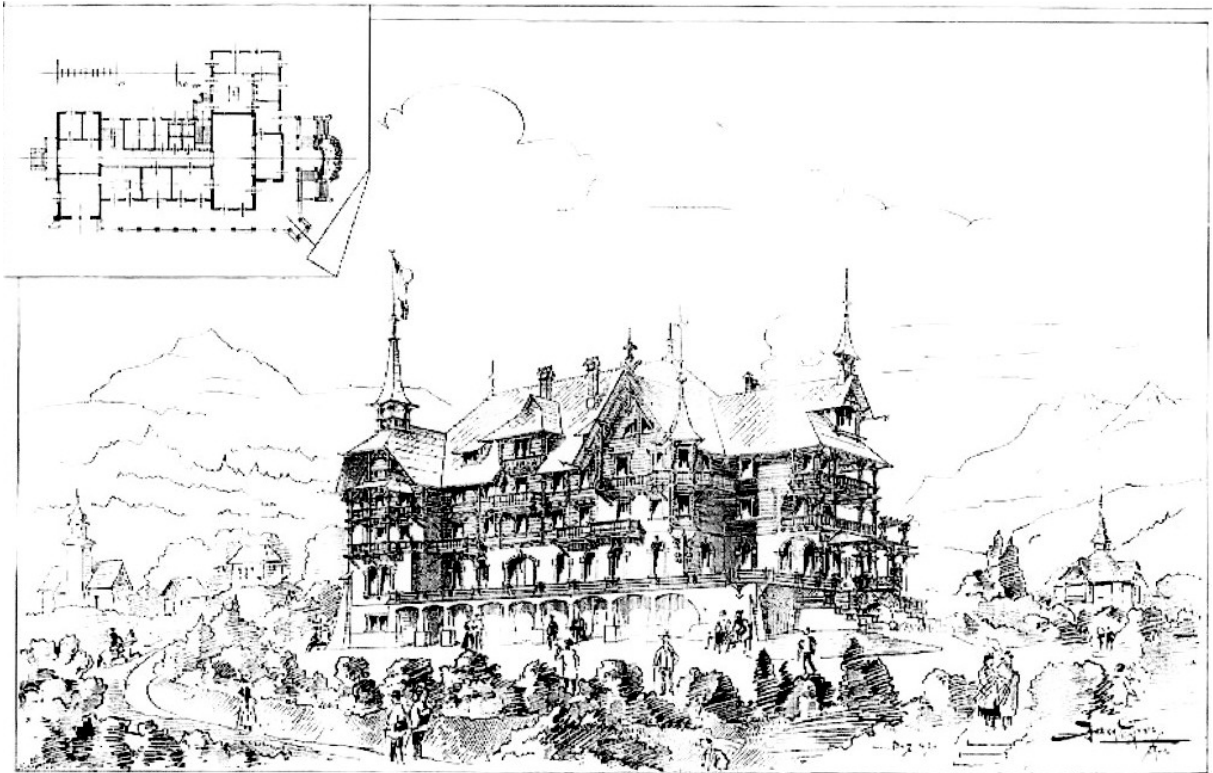
43: Villa Amann, Blick von Südost, Foto von 1954. Man beachte rechts den im Vgl. zu TAFEL 36 zwischenzeitlich um ein Stockwerk erhöhten Küchenanbau.



44: Villa Amann, Blick von Osten auf den Küchentrakt und den anschließenden östlichen Giebelrisalit. Die Nahtstelle dazwischen bildet eine zweigeschossige Rücklage, die bis zur Erhöhung des Küchentraktes durch eine dritte Abtreppung des östlichen Dachwalmes geschickt kaschiert war.



45: Villa Amann, Blick auf die in abwechslungsreicher Holz- und Putzgestaltung ausgeführte Ostfassade, Foto um 1956.



46: Jacques Gros, Entwurf zum Kurhaus von Arosa in Graubünden 1897. Ansicht und Grundriß des Erdgeschosses.



47: Villa Amann, Dachreiter, sog. Glockentürmchen. Es ist ein reines Zierstück ohne jegliche Funktion, das nie eine Glocke besaß. Zustand vor der Restaurierung 2001.



48: Villa Amann, Blick auf den Mittelteil der Ostseite mit Wintergartenanbau am Erdgeschoß.



49: Villa Amann, Nordseite, bestehend aus der Rückfront des südlichen Giebelrisalits und dem ursprünglich eingeschossigen, um 1910 um ein Stockwerk erhöhten Küchentrakt.



50: Villa Amann, Nordseite, Blick von der Galerie des Küchentraktes auf das fast verdeckte Obergeschoßfenster des Dienerschaftstreppehauses.



51: Villa Amann, Ostseite, Balkon am Obergeschoß mit Holzbrüstung.



52: Villa Amann, Westseite, Detail des Erdgeschoßfensters am Gelenkvorbau.



53: Villa Amann, Blick auf Sockel-, Erd- und Obergeschoß der westlichen Turmfassade.



54: Villa Amann, Detail des Vordaches und Erdgeschoßfensters an der Westfront des Turmes.



55: Villa Amann, 2. Obergeschoß des Turmvorbaues von Nordwesten.



56: Villa Amann, blecherner Wasserspeier in Form eines Drachens am Turm.



57: Villa Amann, Blick auf den Haupteingang zur Villa von Westen.



58: Villa Amann, Hauptzugangstreppe von Süden.



59: Villa Amann, Blick von Norden auf das Vordach des Haupteinganges und dessen Giebel.



60: Villa Amann, Blick von Süden auf den Giebel des Vordaches am Haupteingang.

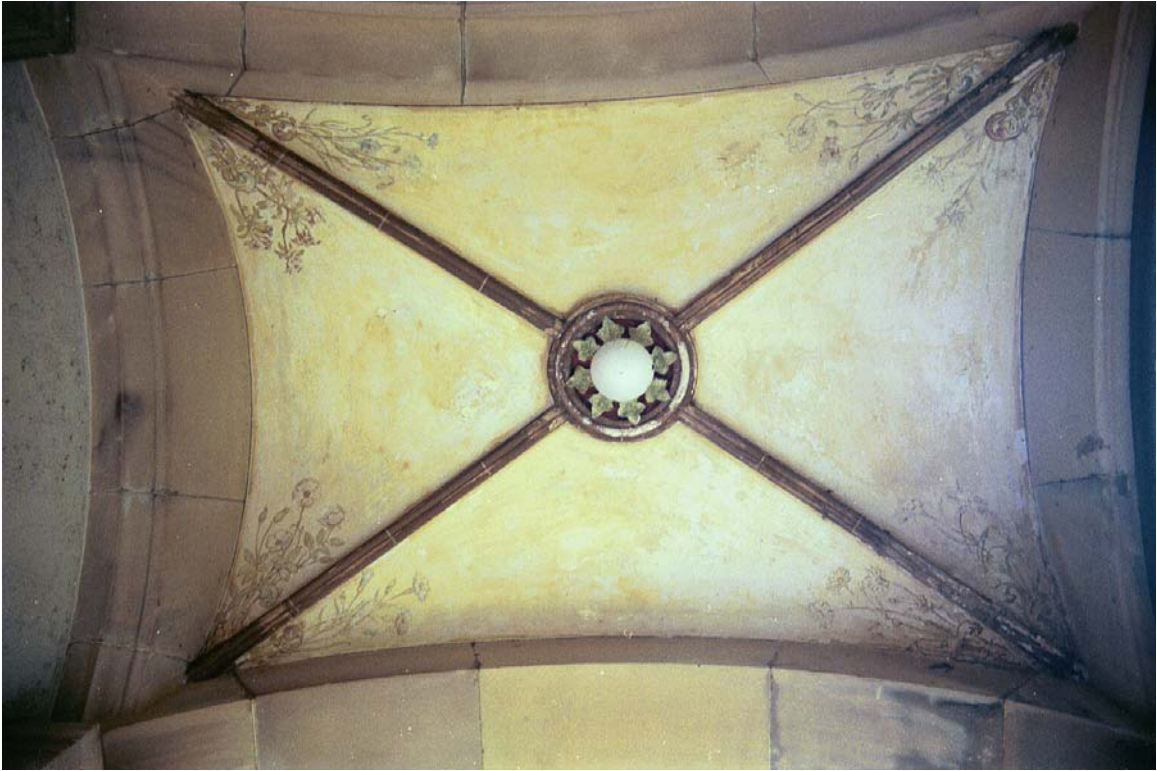


61: Bönningheim, Blick vom Schloßvorplatz auf die Hauptstraße, um 1905. Im Vordergrund der St. Georgs-Brunnen mit Brunnensäule und Georgsdarstellung von 1594. Der Brunnen-trog aus Gußeisen von 1816. Im Hintergrund das im II. Weltkrieg zerstörte spätbarocke

Rathaus von 1765/66.



62: Villa Amann, Vorbereich des Herrschaftseinganges mit Hauptzugangstüre.



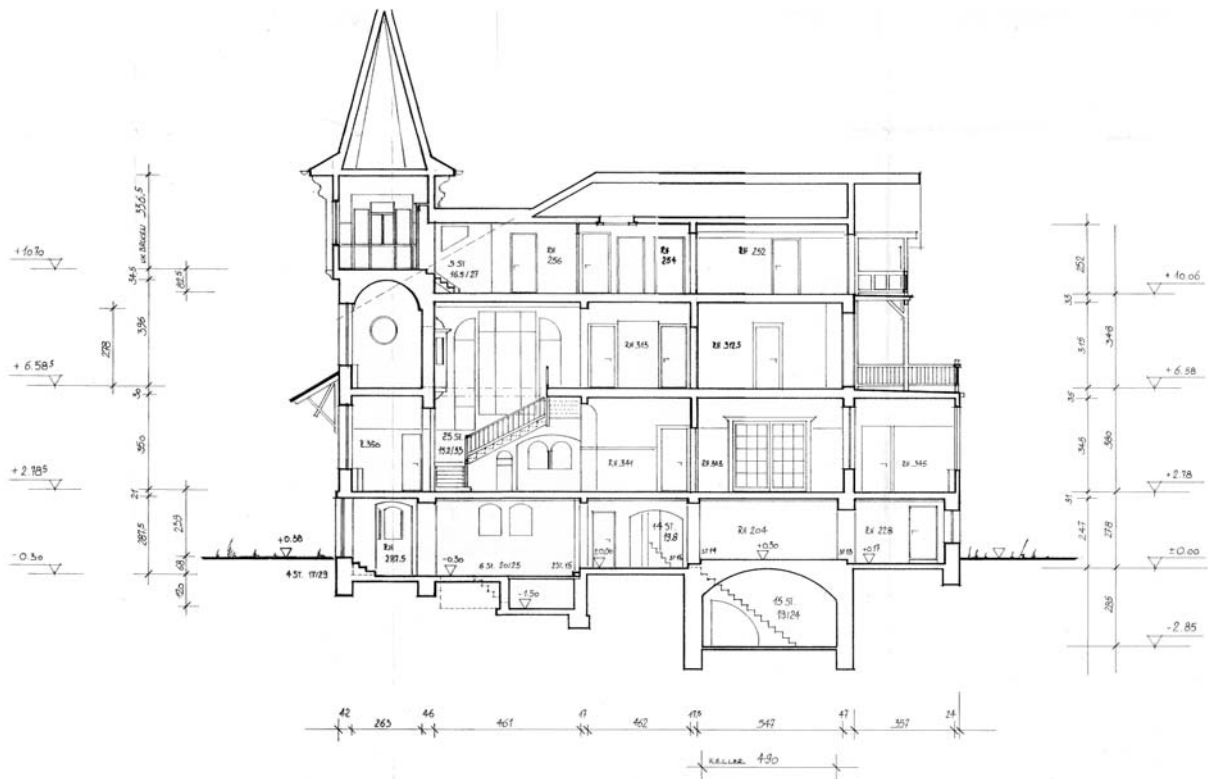
63: Villa Amann, vierteiliges Kreuzrippengewölbe im Deckenteil des Vorbereiches.



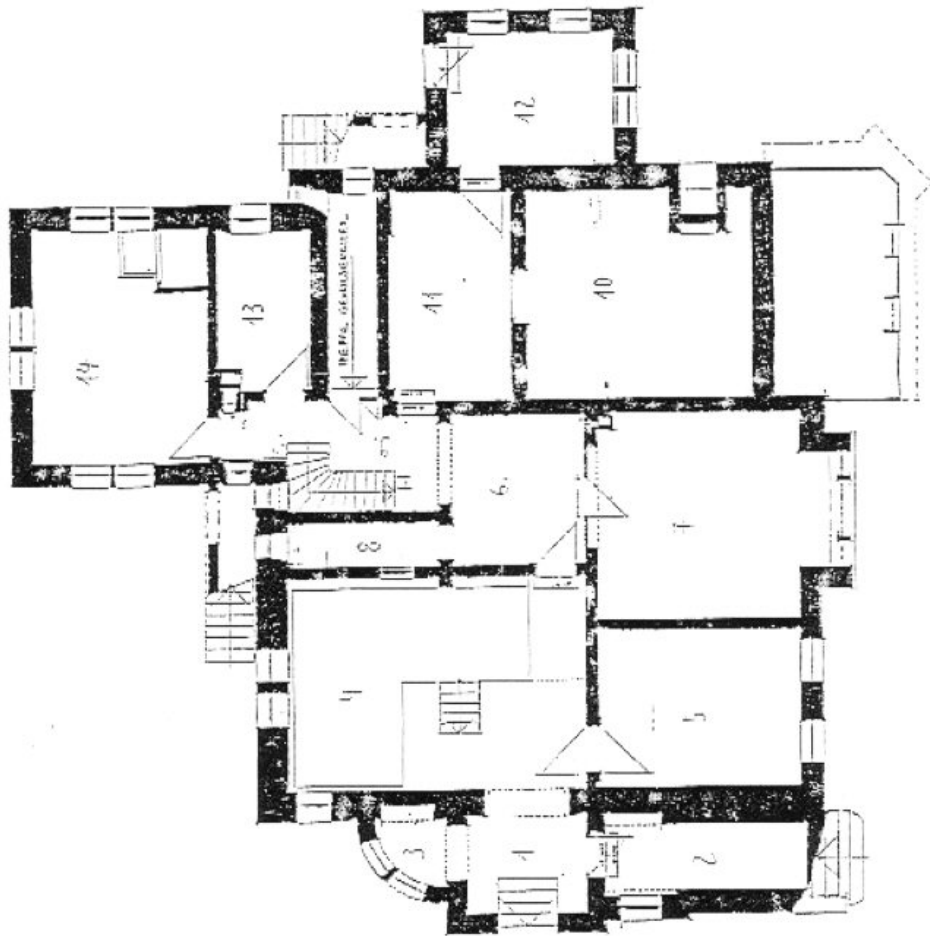
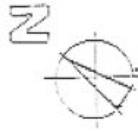
64: Villa Amann, sog. Ritterschildtafel an der Westwand im Vorbereich des Haupteinganges.



65: Villa Amann, Terrakottaboden im Vorbereich des Haupteinganges.



66: Villa Amann, Längsschnitt durch das Gebäude, Maßstab 1:100, Zeichnung Architekturbüro Günther Essig, Murr 1996.



Tafel 67

67: Villa Amann, Grundriß des Untergeschosses, Zeichnung Architekturbüro Essig, 1996.



68: Villa Amann, Vorraum im Sockelgeschoß (R1), Blick vom Haupteingang zu den Räumen des Untergeschosses.



69: Villa Amann, zentraler Durchgangsraum im Sockelgeschoß (R6) mit Blick in das Bügelzimmer (R7) und Tür zum Heizraum (R4).



70: Villa Amann, Blick vom zentralen Durchgangsraum (R6) auf die Personaltreppe ins Erdgeschoß und den davor liegenden Flurbereich (R9).



71: Villa Amann, Gärtnerzimmer im Sockelgeschoß (R12), Befensterung nach Süden.



72: Villa Amann, Gärtnerzimmer im Sockelgeschoß (R12), Verbindungstüre zur Parkanlage.

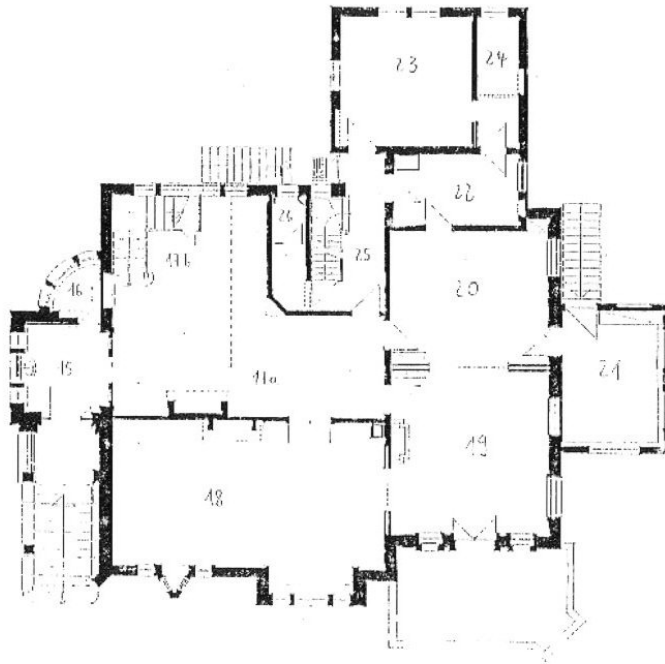


73: Villa Amann, Gewölbekeller nach Süden, unter dem Sockelgeschoß (R10+R11) gelegen.



74: Villa Amann, Waschküche im Sockelgeschoß (R14), Blick auf den Standort des ehemaligen Kupferkessels zum Waschen, davor der Abflußschacht.

Tafel 75



75: Villa Amann, Grundriß des Erdgeschosses, Zeichnung Architekturbüro G. Essig, 1996.



76: Villa Amann, Windfang bzw. Vorraum im Erdgeschoß (R15), Blick auf die nordseitige mit integrierter Spiegeltür zur Gästetoilette.



77: Villa Amann, Windfang (R15), dreiteiliges Fensterelement an der westlichen Wand.



78: Villa Amann, Blick vom Windfang in die Gästetoilette (R16).



79: Villa Amann, Eingangstür vom Windfang in die Diele der Halle (R17a), von dieser aus.



80: Villa Amann, Blick von der Hallendiele (R17a) nach Westen zur Haupteingangstür, dahinter Windfang (R15).



81: Villa Amann, Blick in die Hallendiele (R17a) nach Osten.



82: Villa Amann, Blick vom Hallenflur (R17a) auf die Sitznische unterhalb des Treppenlaufes.



83: Villa Amann, Zugangstür von der Hallendiele (R17a) in den Empfangssalon (R18).



84: Villa Amann, Detail der nur fragmentarisch erhaltenen floralen Malerei im Flur der Hallendiele (R17a).



85: Villa Amann, Kamin in der Hallendiele (R17a).



86: Villa Amann, Blick vom Hallenflur (R17a) in den Treppenaufgangsbereich der Halle (R17b). Am Beginn der Hallengalerie der Sinnspruch "B'hüt Di Gott". Darunter die "spätgotische Hausecke".



87: Villa Amann, ursprünglich in der Befensterung unterhalb der Hallenstiege (R17b) angebrachte Glasgemälde. Später ausgebaut und an a. O. übertragen.



88: Villa Amann, Gemälde im rechten Bogenfeld der Lesenische unterhalb der Hallenstiege.



89: Villa Amann, Gemälde im linken Bogenfeld der Lesenische unterhalb der Hallenstiege.



90: "Kinderhochzeit" mit Neffen und Nichten des Bauherren Alfred Amann, Foto um 1905.



91: Villa Amann, Blick auf Decke und Panoramafenster in der Treppenhalle (R17b).



92: Villa Amann, Detail der Hallendecke.



93: Villa Amann, Detail vom Dekorfrises unterhalb der Hallendecke.



94: Villa Amann, Blick auf den ersten Lauf der Haupttreppe.



95: Villa Amann, Treppenhalle, Detail der Galeriewange.



96: Villa Amann, Panoramafenster im Treppenhaus der Halle (R17b).



97: Villa Amann, Oberlichtbereich im Mittelteil des Panoramafensters der Treppenhalle.



98: Villa Amann, Unterfenster des linken Fensterteils am Panoramafenster der Treppenhalle.



99: Villa Amann, Detail vom Mittelteil des Panoramafensters mit Künstlerinschrift.



100: Villa Amann, Figuredarstellung im Mittelteil des Panoramafensters.



101: Villa Amann, Nordseite (Ausschnitt) mit Blick auf das beleuchtete Panoramafenster.



102: Villa Amann, achteckiger Leuchter in der Treppenhalle.



103: Villa Amann, präparierter Steinadler an der Westwand der Halle.



104: Villa Amann, Salon (R18), die heutige monochrome weiße Deckenfassung erzielt eine der Bauform nicht angemessene klassizistische Kühle im Raum, die in großem Kontrast zu den Fensterformen steht.



105: Villa Amann, Salon (R18), Stuckkamin an der Nordwand.



106: Villa Amann, Salon (R18), dreiteiliges Fensterelement mit "Spion". Links ist die nachträglich eingezogene Trennwand sichtbar.



107: Fragment der ursprünglichen roten Dekorbespannung des Salons (R18) von 1900. In den 1920-er Jahren wurden darauf im unteren Teil Lamberien angebracht, darunter blieben Reste erhalten, die bei der Restaurierung 2001 wieder zum Vorschein kamen.



108: Villa Amann, Südwand des Salons (R18) .



109: Villa Amann, Wohnzimmer (R19), Blick durch die geöffnete Schiebetüre des Speisezimmers (R20) auf die halboffene Türe zum Salon (R18).



110: Villa Amann, Wohnzimmer (R19), Riemendecke mit aufgesetzter Profilgliederung.



111: Villa Amann, Wohnzimmer (R19), Blick durch die Schiebetüre ins Speisezimmer (R20).
Links Einbauvitrine in Originalfassung.



112: Villa Amann, Speisezimmer (R20), Blick auf die Schiebetüre zum Wohnzimmer (R19).
Links ein Stück originaler Wand- und Heizungsverkleidung.



113: Villa Amann, Speisezimmer (R20) nach Nordosten. Rechts geschlossene Türe zu R21.



114: Villa Amann, Speisezimmer (R20), ehemaliger Speiseaufzug ins Obergeschoß integriert in die Wandvertäfelung.



115: Villa Amann, Wintergarten (R21) nach Südosten.



116: Villa Amann, Wintergarten (R21), Blick auf die Nordwand mit nachträglich eingebautem

Vitrinenschrank.



117: Villa Amann, Terrakottafliessenboden des Wintergartens (R21).



118: Villa Amann, Anrichtezimmer (R22) nach Osten. Links Zugangstüre zur Küche (R23).



119: Villa Amann, Fliesenboden der Speisekammer (R24).



120: Villa Amann, Nebentreppe vom Erdgeschoß ins Obergeschoß als Verbindung von R25 zu R34.



121: Villa Amann, Teilstück des Nebentreppenflures (R25) zur Toilette (R26) als Wendung im stumpfen Winkel.



122: Villa Amann, Blick vom Nebenflur (R25) in die Toilette (R26).

Tafel 123



123: Villa Amann, Grundriß des Obergeschosses, Zeichnung Architekturbüro Günther Essig, Murr 1996.



124: Villa Amann, Blick vom Flurbereich in die Hallengalerie nach Westen.



125: Villa Amann, Detail von der in der Hallengalerie und im Hallenflur des Obergeschosses (R17c) aufgemalten Lambris (Maserierung).



126: Villa Amann, oberer Flurbereich der Halle (R17c), Nordwand mit Wandschrank und Zugänge zur oberen Toilette (R35) und rechts zum oberen Nebenflur (R34).



127: Villa Amann, Treppenhalle (R17b) mit Blick nach Südwesten zum hölzernen Erker.



128: Villa Amann, Detail des Erkers an der Westwand der Halle.



129: Villa Amann, Gästebad (R27), Detail einer Blattkonsole des Stuckgewölbes.



130: Villa Amann, Gästebad (R27), freigelegte Sondagen an der Decke und Wandgemälde.



131: Villa Amann, Wandbild im Gästebad (R27) mit Darstellung der "Sieben Zwerge".



132: Villa Amann, Gästebad (R27), Wandgemälde der Nordwand mit geflügeltem Amor oder Bacchus und anderen Motivfragmenten.



133: Villa Amann, Buntglasbild mit stilisiertem Sonnenaufgang aus den 1920-er Jahren in der Nordwand des Gästebades (R27).



134: Villa Amann, Fensterelement des Gästebades (R27).



135: Villa Amann, Malereifragmente an der Südwand des Gästebades (R27).



136: Villa Amann, Erstes Gästezimmer (R28) mit Blick auf das Panoramafenster in der Halle.



137: Villa Amann, Blick in die Nordwestecke des Ersten Gästezimmers (R28). Fenster und Raumteiler, noch zu erkennen am Brüstungsverlauf, wurden um 1910 eingefügt.



138: Villa Amann, Erstes Gästezimmer (R28), Plafond.



139: Villa Amann, Erstes Gästezimmer (R28) nach Süden. Das auf dem Bild sichtbare Heizungsrohr rechts des Fensters wurde nach 1945 eingebaut.



140: Bönningheim, Verwaltungsgebäude der Nähseidenfabrik Amann & Söhne, Zimmer des Direktors, Aufnahme wohl im Jahr der Fertigstellung 1902. Rechts am Schreibtisch sitzt Emil Amann, älterer Bruder Alfred Amanns und kaufmännischer Direktor der Firma.



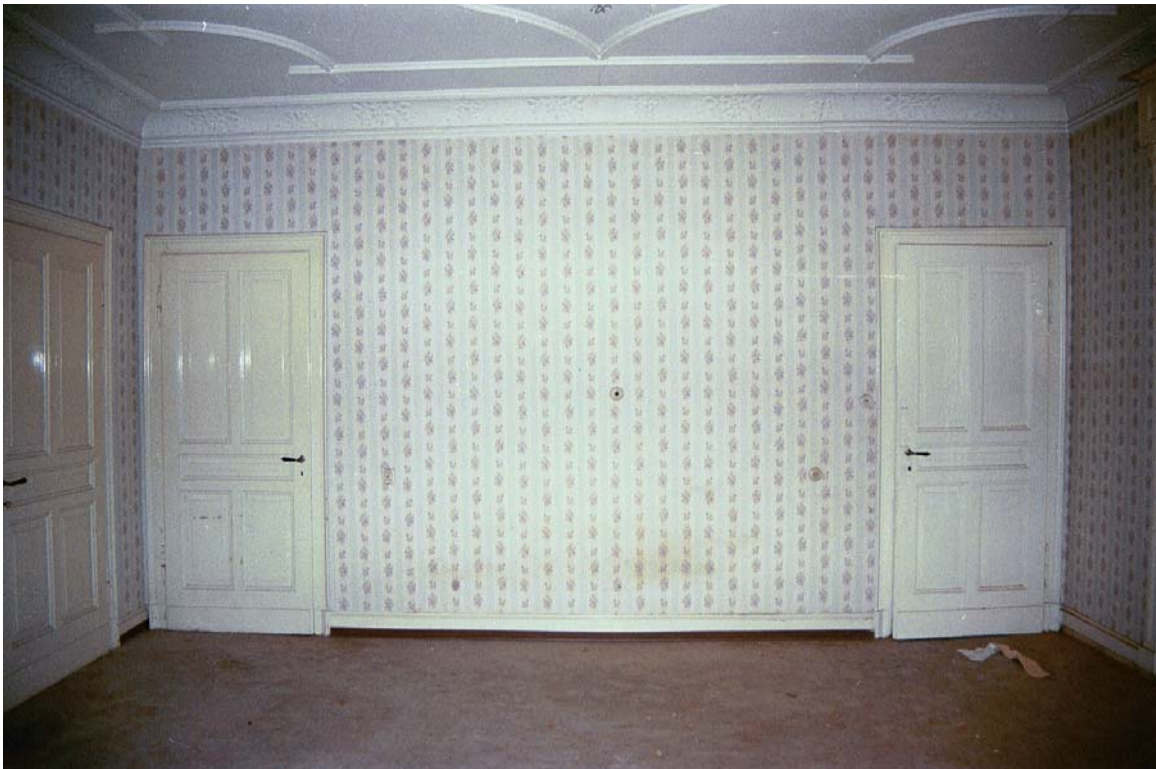
141: Villa Amann, Zweites Gästezimmer (R29) nach Süden.



142: Villa Amann, Zweites Gästezimmer (R29), Plafond.



143: Villa Amann, Schlafzimmer (R30), Blick nach Südosten.



144: Villa Amann, Nordwand des Schlafzimmers (R30) mit Tür zum Ankleidezimmer (R31) rechts und Wandschrantür links.



145: Villa Amann, Schlafzimmer (R30), Plafond.



146: Villa Amann, Ankleidezimmer (R31), Blick auf die Ostwand mit Ausgangstür zur Terrasse des Wintergartenvorbaues.



147: Villa Amann, Ankleidezimmer (R31), Blick zur Westwand mit Tür zum oberen Hallenflur (R17c). Links Eingang in die Schrankwand.



148: Villa Amann, Ankleidezimmer (R31), Plafond mit Detail einer Eckkartusche.



149: Villa Amann, Ankleidezimmer (R31). Dreiteiliger Einbauschränk an der Südwand, dessen einflügelige Tür rechts ein spiegelsymmetrisches Pendant zur Zugangstür zum Schlafzimmer (R30) an der linken Begrenzung darstellt.



150: Villa Amann, Privater Baderaum (R32), Blick auf die Ausgangstür zum Nebenflur (R34) mit Treppenhaus ins Dachgeschoß.



151: Villa Amann, Privater Baderaum (R32), Reste der sechseckigen Terrakottafliesen des Originalfußbodens.



152: Villa Amann, Neues Gästezimmer (R33), Blick nach Südosten.



153: Villa Amann, Neues Gästezimmer (R33), Blick nach Nordosten.



154: Villa Amann, Neues Gästezimmer (R33), Detail der Bemalung an Decke, Deckenkehle und Wänden.



155: Villa Amann, Neues Gästezimmer (R33), Türblatt der Zugangstüre zum Nebenflur (R34) mit Motiv eines Blumenarrangement.



156: Villa Amann, Neues Gästezimmer (R33), Einbauvitrine in der Nordwestecke.

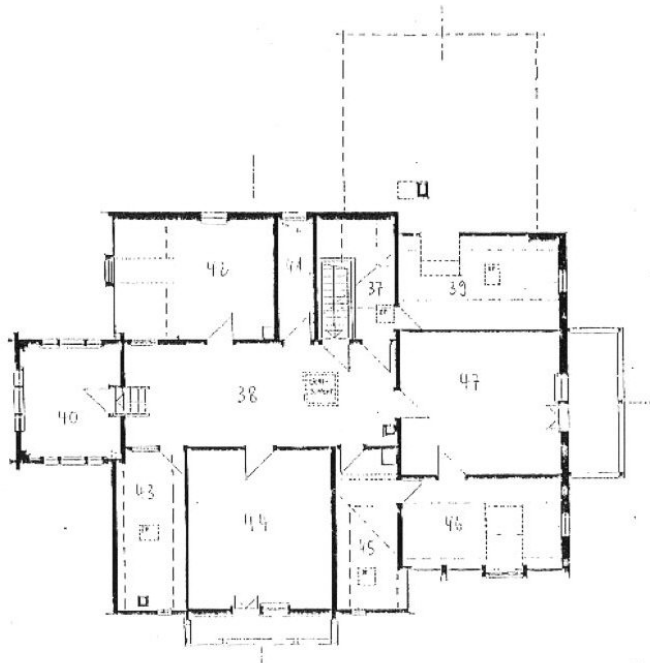


157: Villa Amann, oberer Nebenflur mit Treppe ins Dach- bzw. Erdgeschoß (R34).



158: Villa Amann, obere Toilette (R35).

Tafel 159



159: Villa Amann, Grundriß des Dachgeschosses, Zeichnung Architekturbüro Günther Essig, Murr 1996.



160: Villa Amann, Treppenraum im Dachgeschoß (R37), Blick nach Norden entlang der umlaufenden Galerie (unvermittelt endend bei einem Waschbecken).



161: Villa Amann, nordöstliche Dachkammer im Dachgeschoß (R39) mit Durchgang zur nicht ausgebauten Bühne oberhalb des Küchentraktes (ca. 1910 angefügt, dort abgestellt die originale Badewanne aus dem Gästebad (R27) im Obergeschoß).



162: Villa Amann, östlicher Teil des Zentralflures (R38) im Dachgeschoß mit Aufgang zum Turmzimmer (R40).



163: Villa Amann, abnehmbares Oberlicht im Flurbereich (R38) des Dachgeschosses.



164: Villa Amann, Turmzimmer (R40) nach Südwesten.



165: Villa Amann, Eingangstür in der Ostwand des Turmzimmers (R40).



166: Villa Amann, Personaltoilette im Dachgeschoß (R41).



167: Villa Amann, ehemaliges Zimmer für männliches Dienstpersonal im Dachgeschoß (R42). Nach 1945 durch eine Trennwand (links) geteilt und im vorderen Raumbereich in eine Küche eingerichtet.



168: Villa Amann, Zimmermädchenkammer im Dachgeschoß (R43) nach Norden.



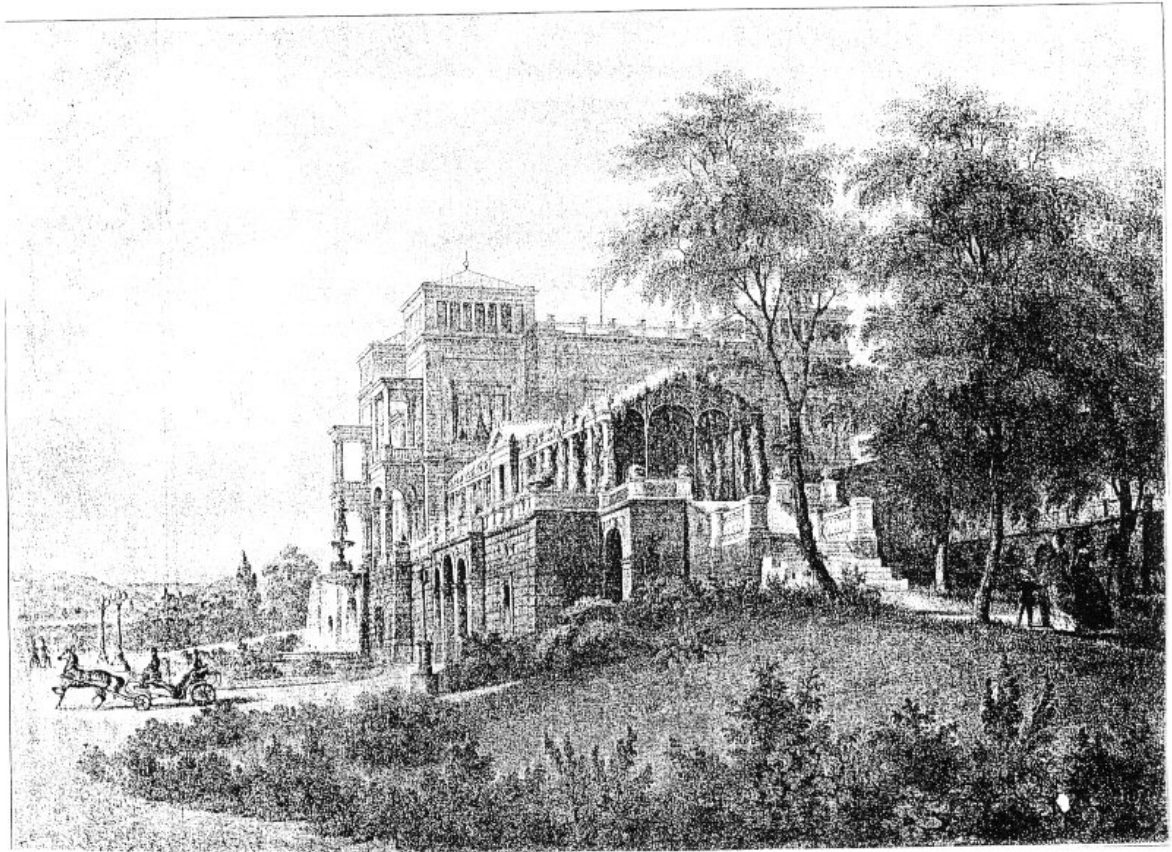
169: Villa Amann, Zimmermädchenkammer im Dachgeschoß (R43) nach Süden.



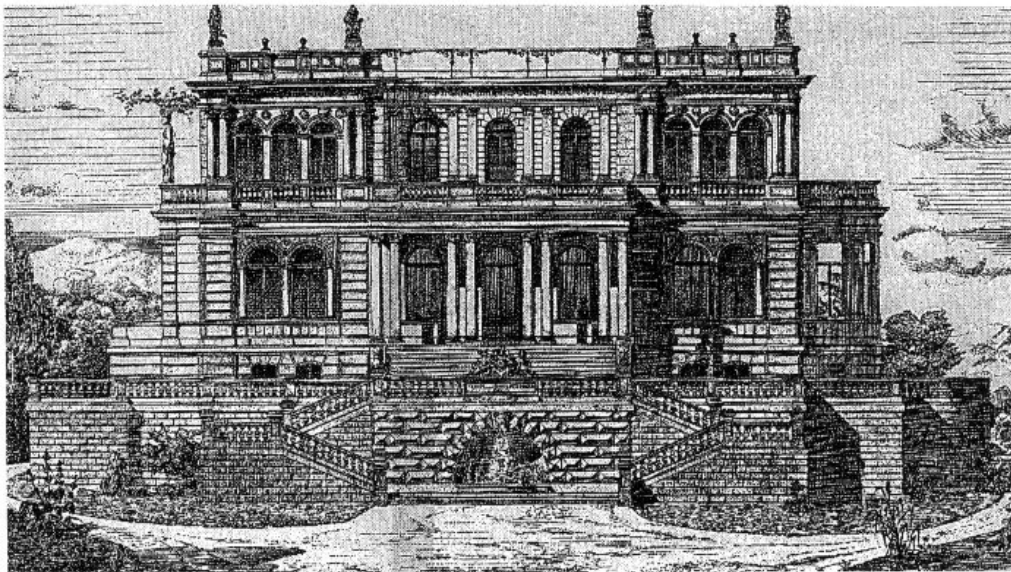
170: Villa Amann, Nähzimmer im Dachgeschoß (R44).



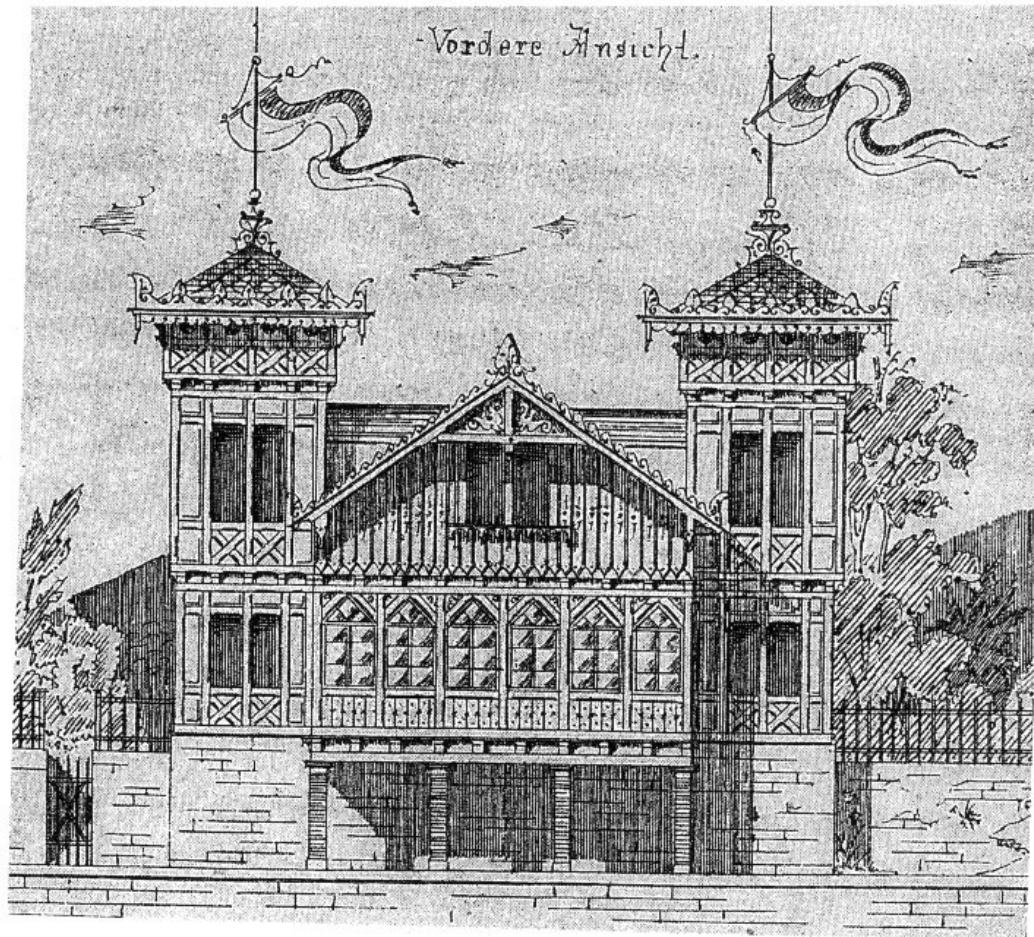
171: Villa Amann, nordöstliche Dachkammer (R39). Konzeption und Rundfenster entsprechen dem südöstlichen Gegenstück (R46).



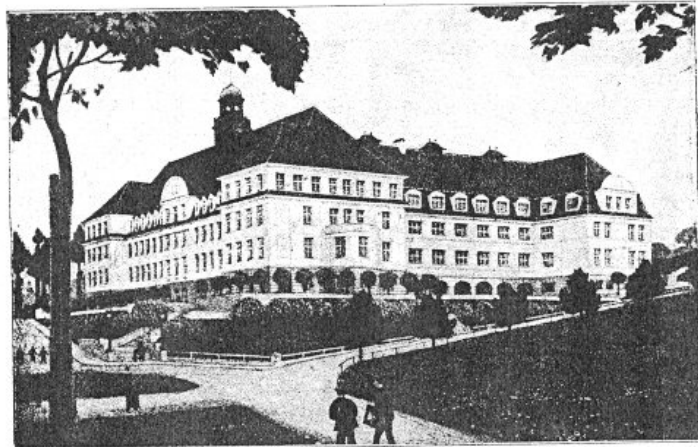
172: Villa Berg bei Stuttgart, Lithographie von 1860.



173: Stuttgart, Villa Moser (Pragstr. 187), erbaut 1872-1875 von J. W. Braunwald, aus:
Architektonische Studien 4 (o. J.) Heft 61, Bl. 2. Das Gebäude wurde 1944 zerstört.

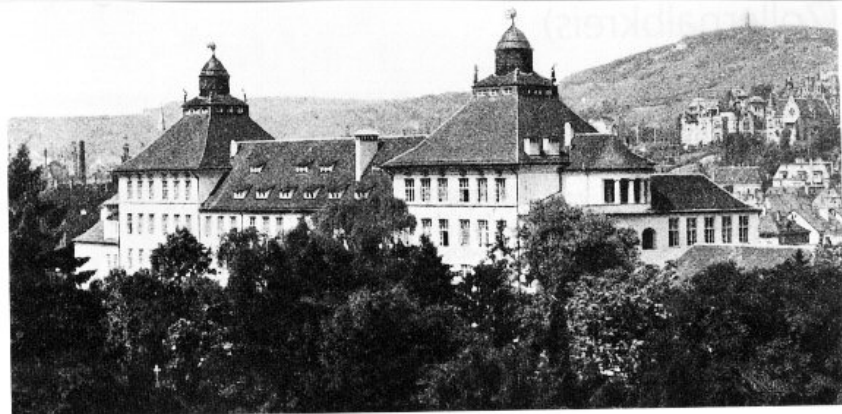


174: Stuttgart, Landhaus Löw (Bopserwaldstr. 52), erbaut 1874 von J. W. Braunwald, aus dem Baugesuch, datiert 27. 5. 1874, Stadtarchiv Stuttgart, Baurechtsakte 1009. Es wurde in den 1920-er Jahren abgebrochen.



Höhere Lehranstalten (Gymnasium und Oberrealschule) in Ravensburg. — Gesamtansicht.
Architekt: A. Braunwald, Heilbronn.

175: Ravensburg, Höhere Lehranstalten (heute Spohn-Gymnasium), erbaut 1913-1914 von A. Braunwald, aus: Das Schulhaus 19, 1917, H. 11, S. 347.

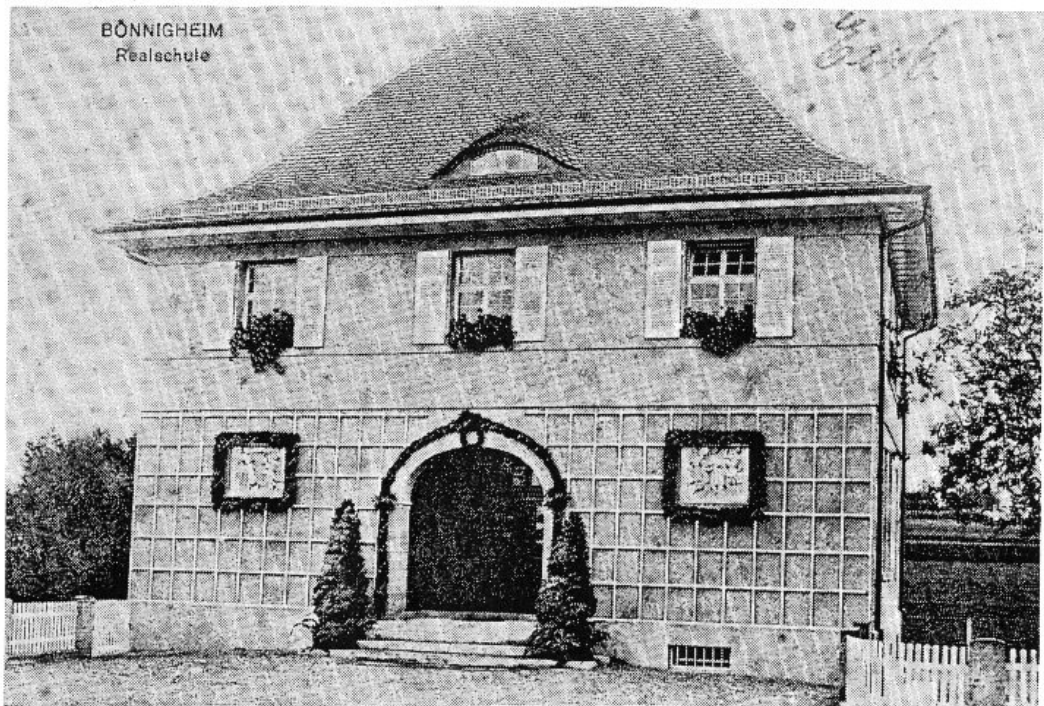


1 Heusteigschule in Stuttgart gegen den Fängelsbachfriedhof 1906. Aus: Bauzeitung für Württemberg, Baden, Hessen, Elsaß-Lothringen 3 (1906), S. 187.

176: Stuttgart, Heusteigschule, erbaut 1905-1906 nach Entwurf von Theodor Fischer durch den städtischen Bauinspektor Albert Pantle, aus: Bauzeitung für Württemberg, Baden, Hessen, Elsaß-Lothringen 3, 1906, S. 187.



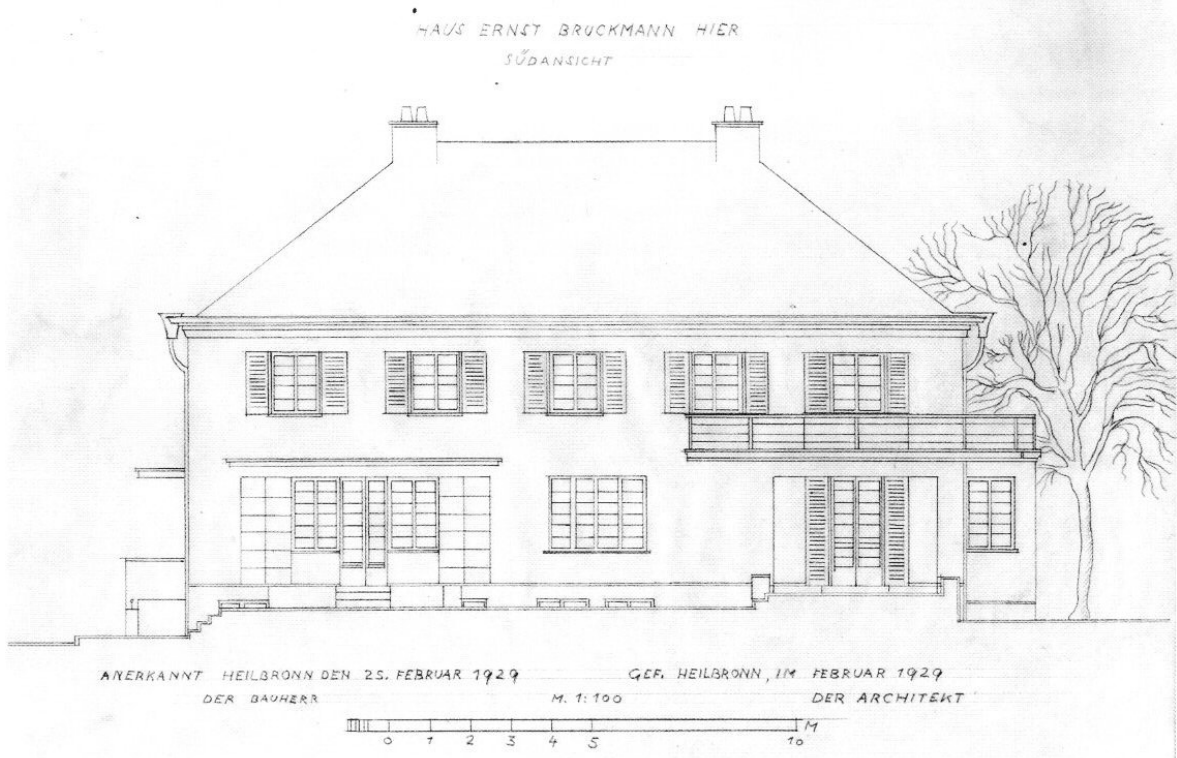
177: Heilbronn, Hotel Kurz (Bahnhofplatz / Ecke Roßkampfsstraße), erbaut 1909-1910 von A. Braunwald, aus: Die Architektur des 20. Jahrhunderts, 11/1911, T. 93. Zerstört 1944.



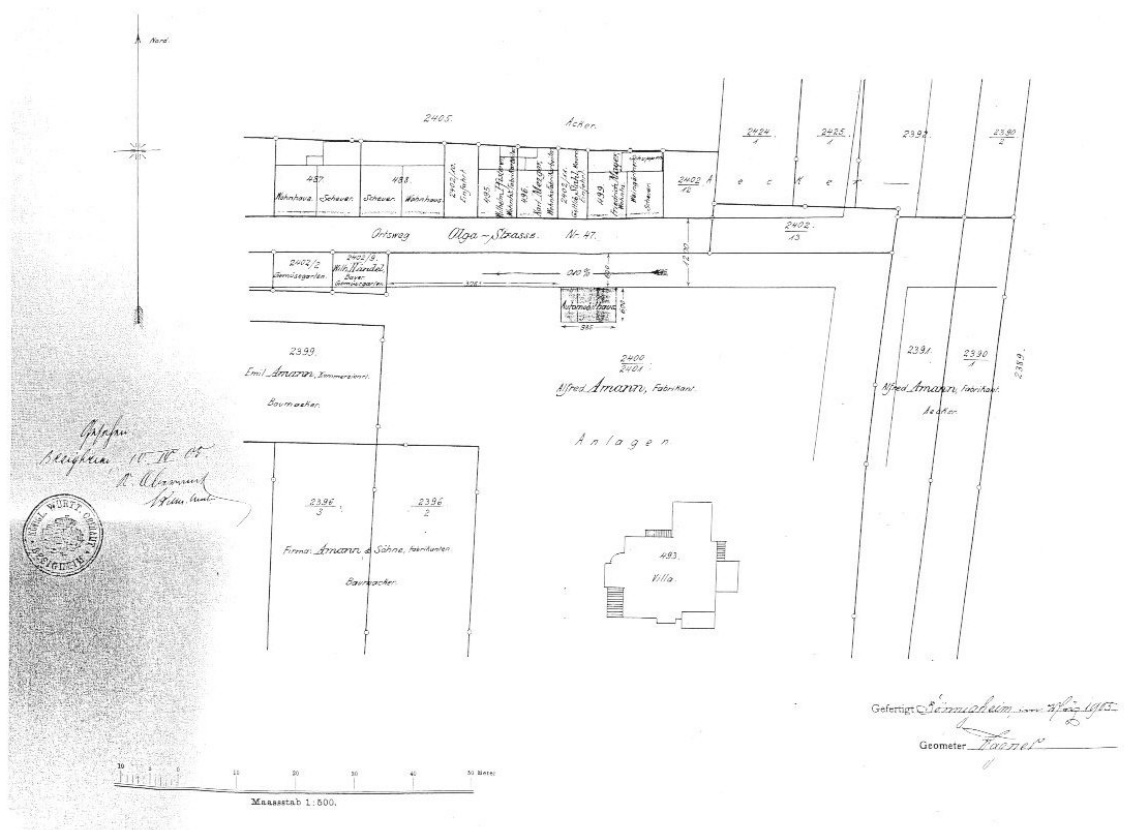
178: Bönningheim, Realschule (Kirchheimer Str. 36), erbaut 1912 von A. Braunwald.
Aufnahme von 1912. Das Gebäude wird heute als Kindergarten genutzt.



179: Bönningheim, Volksschule (Amannstr.) am Tage ihrer Einweihung, dem 29. Juni 1931. Vor dem Hauptportal stehen (von links nach rechts): 1. Architekt Adolf Braunwald (1875-1951), 2. Bürgermeister Hermann Zipperlen (1894-1986), 3. Julie Amann geb. Hauck (1871-1943), 4. Alfred Amann (1863-1942), 5. Ilse Pielenz geb. Amann (1908-1977) und 6. Alfred Pielenz (1898-1989). Die Schule wurde 1987 abgebrochen.

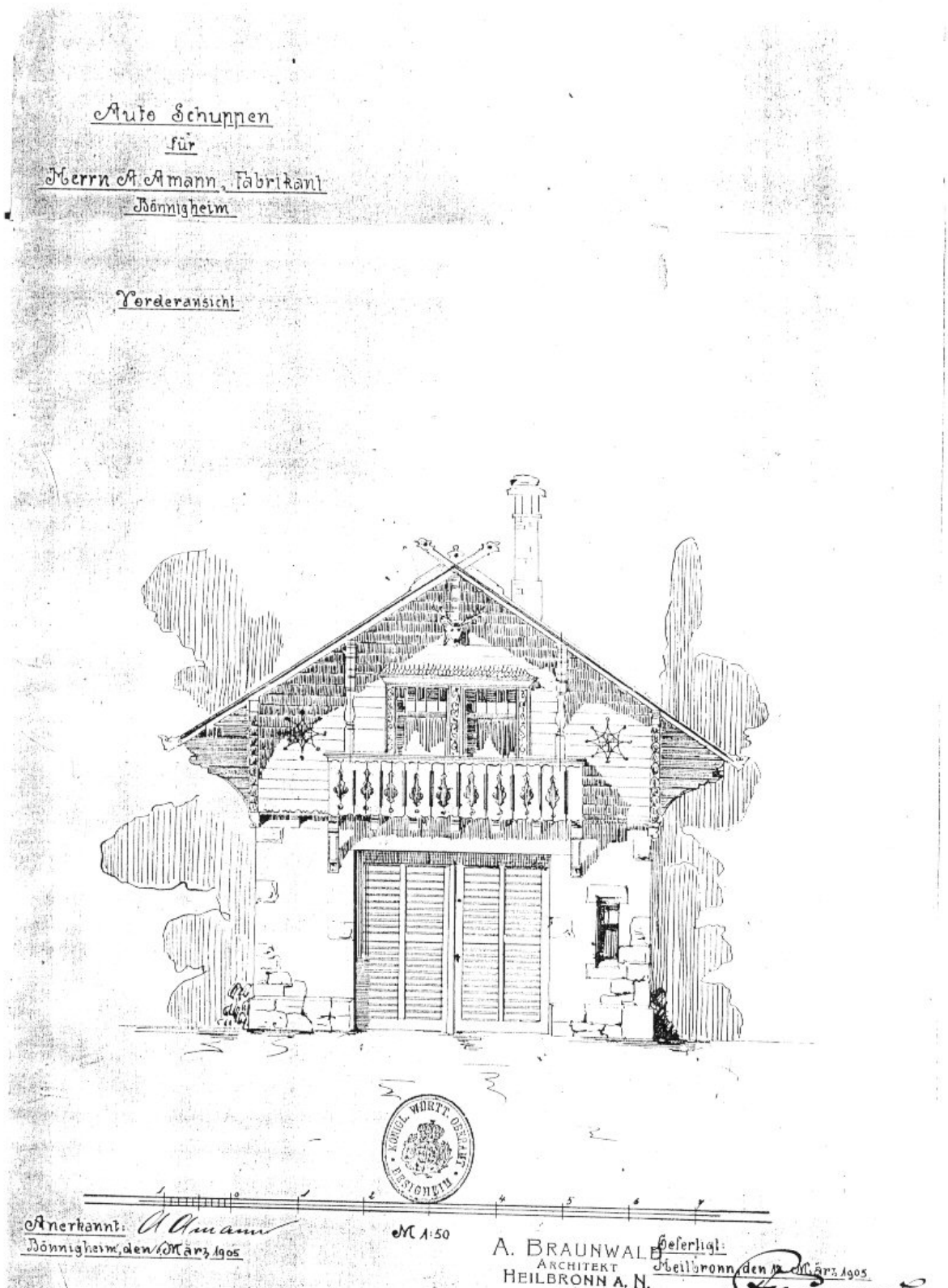


180: Heilbronn, Villa Ernst Bruckmann (Cluss-Straße 5), erbaut 1929 von A. Braunwald und R. Scheffler (sen.). Ausgeführte Entwurfszeichnung der Südfassade (gez. v. Scheffler).

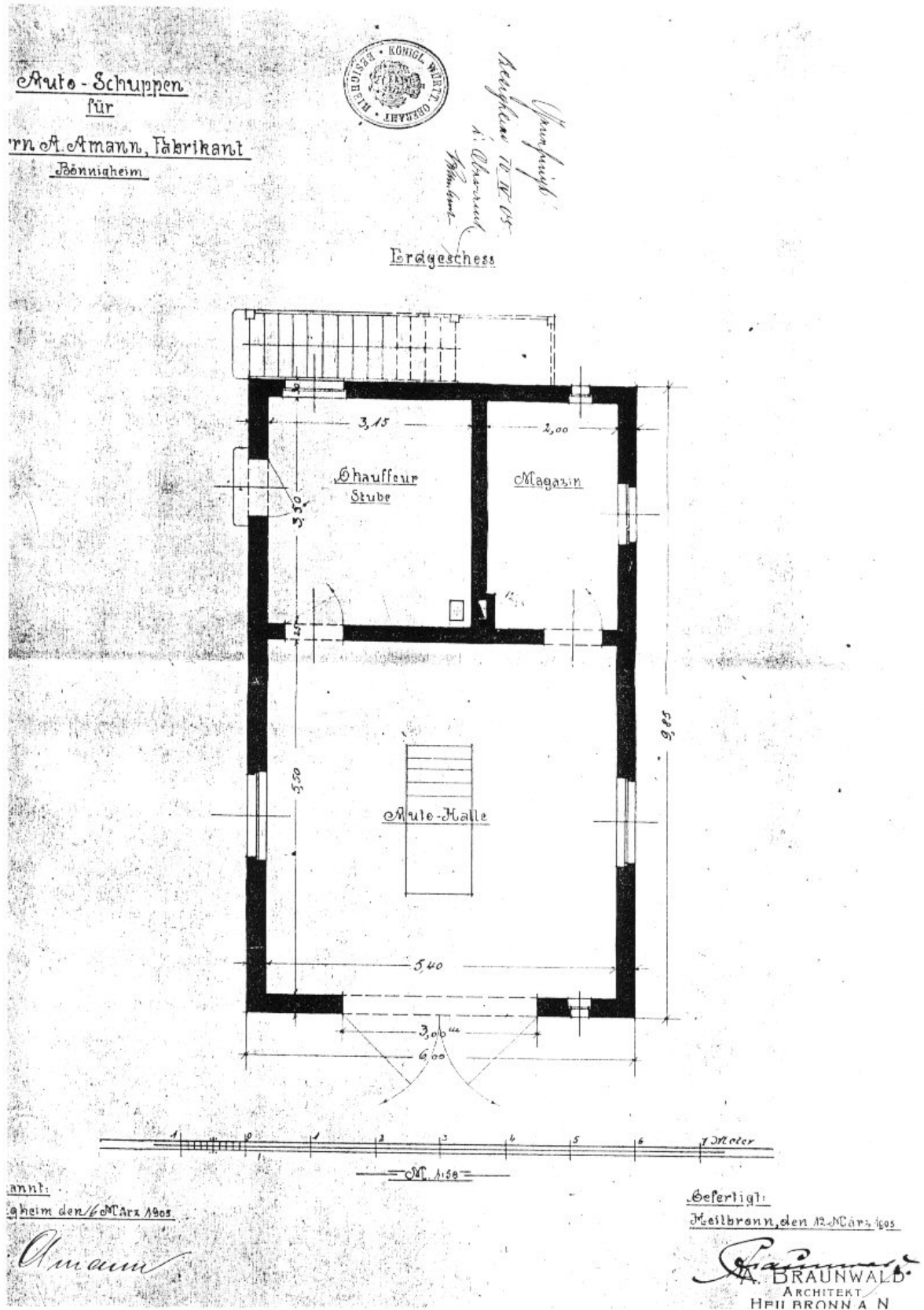


181: Automobilhaus des Villenanwesens Amann, Lage- und Situationsplan aus dem

Baugesuch von 1905. Original im Staatsarchiv Ludwigsburg.



182: Automobilhaus des Villenanwesens Amann, Ansicht der Ostseite aus dem Baugesuch von 1905 (Original STAA LB).

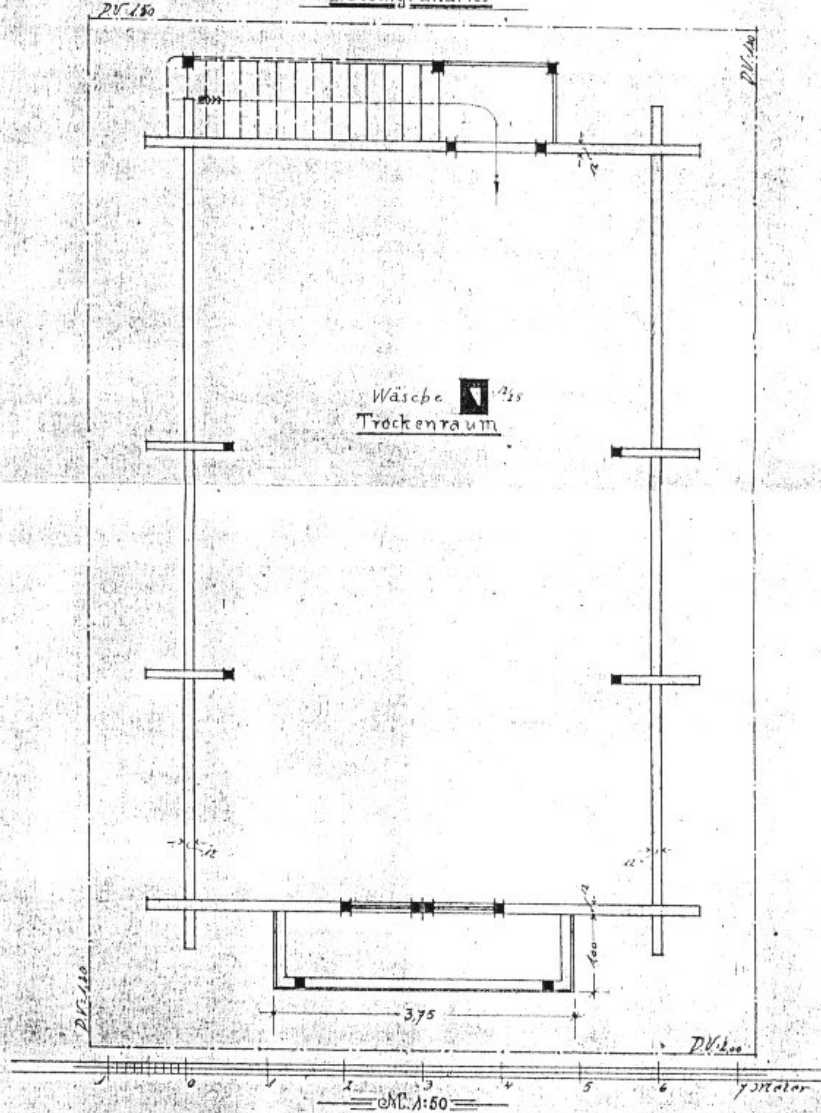


183: Automobilhaus des Villenanwesens Amann, Grundriß des Erdgeschosses aus dem Baugesuch von 1905 (Original STAA LB).

Auto-Schuppen
für
Herrn A. Amann, Fabrikant
Bönningheim



I Stockgrundriss



Verhantelt:
Bönningheim, den 6. März 1905.

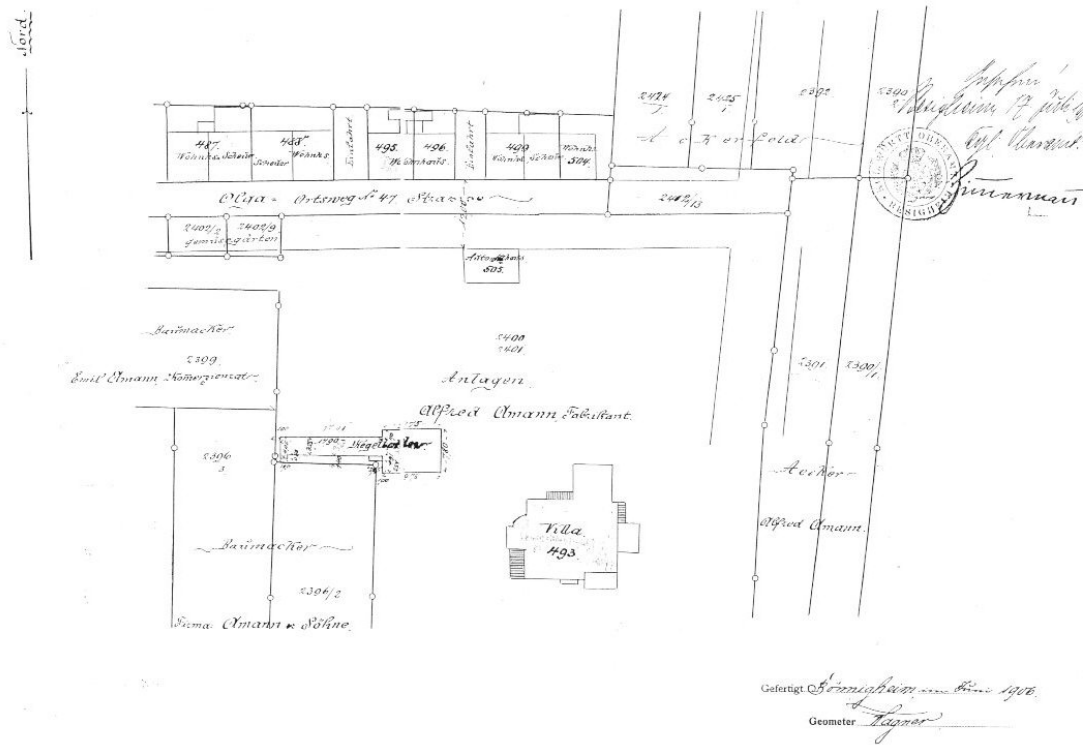
A. Amann

Gefertigt:
Bonn, den 12. März 1905.

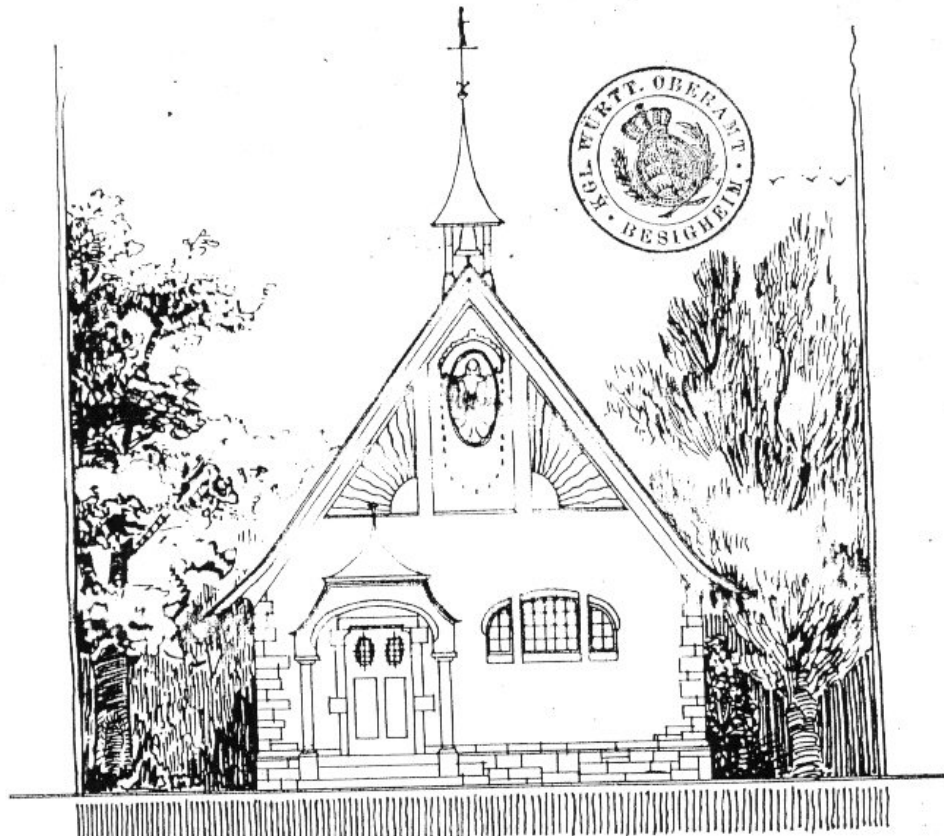
Braunwald
BRÄUNWALD
ARCHITEKT

184: Automobilhaus des Villenanwesens Amann, Grundriß des Obergeschosses aus dem Baugesuch von 1905 (Original STAA LB).

LAGEPLAN.

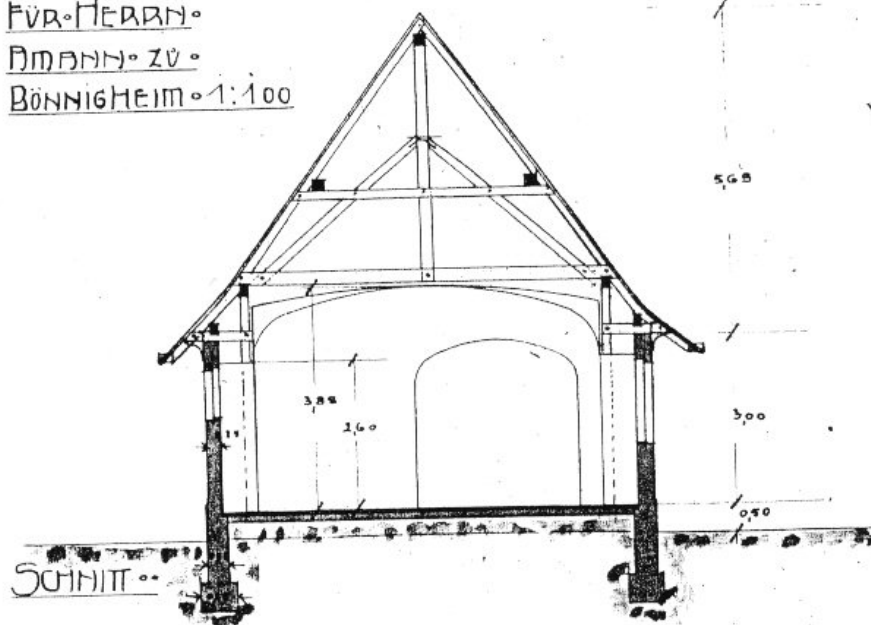


185: Kegelbahngebäude des Villenanwesens Amann, Lage- und Situationsplan aus dem Baugesuch von 1906 (Original STAA LB).



VORDERANSICHT --

KEGELBAHN
FÜR HERRN
AMANN ZU
BÖNNIGHEIM 1:100



ANERKANNT:

HEILBRONN IM JUNI 1906:

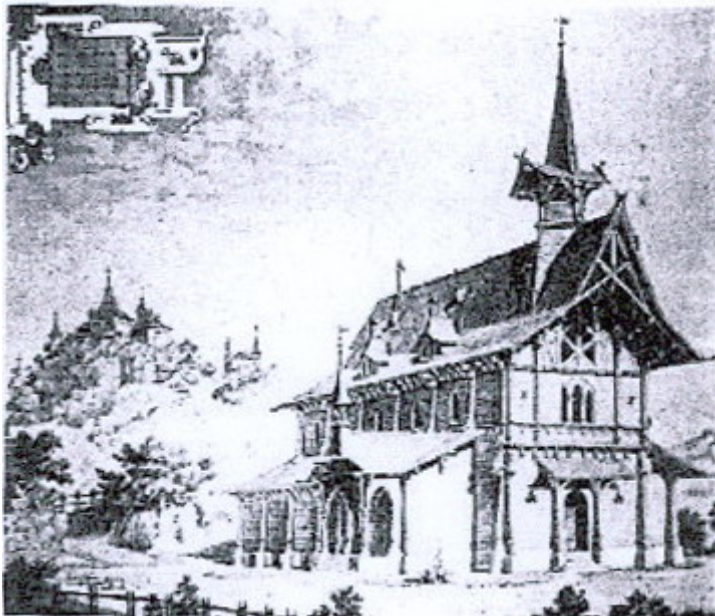
186: Kegelbahngebäude des Villenanwesens Amann, Vorderansicht nach Osten (Ispiz verändert ausgeführt) und Schnitt durch das Gebäude aus dem Baugesuch von 1906 (Original STAA LB).



187: Kegelbahngebäude des Villenanwesens Amann, Hauptschauseite nach Osten mit ausgeführtem Jagdgemälde (vgl. TAFEL 186).



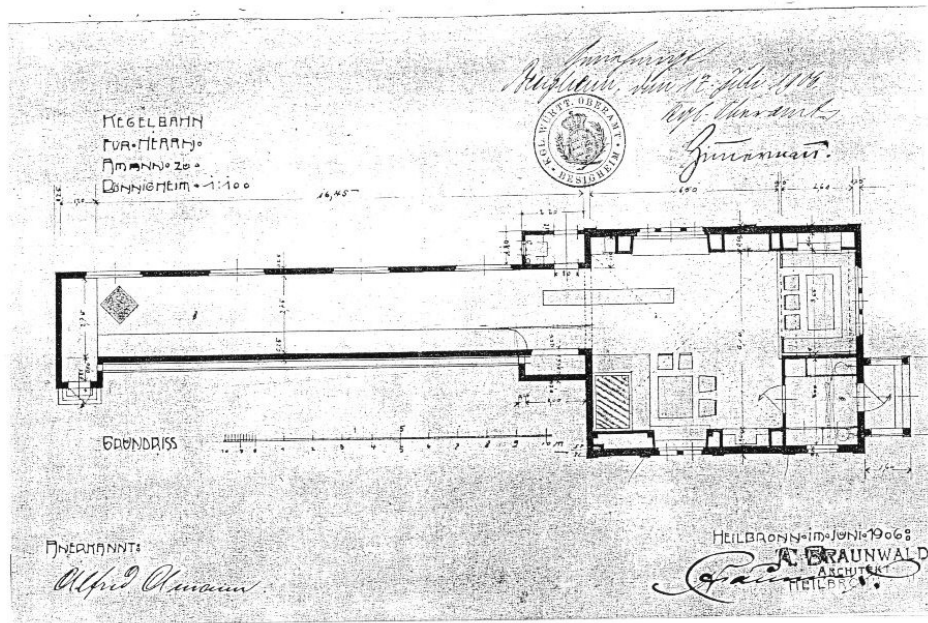
188: Kegelbahngebäude des Villenanwesens Amann, Blick nach Südosten.



189: Jacques Gros, "Village Church", unausgeführter Entwurf um 1893, aus: Academy Architecture and Annual Architectural Review, 1893, S. 149.



190: Kegelbahngebäude des Villenanwesens Amann, Rückflügel von Norden.

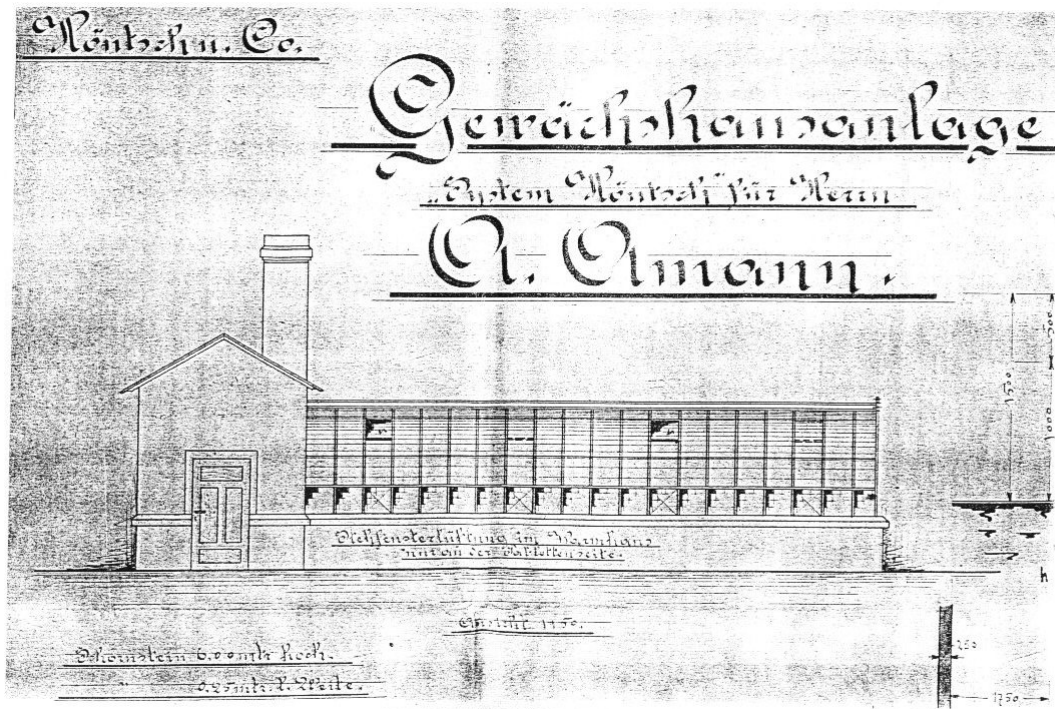


191: Kegelbahngebäude des Villenanwesens Amann, Grundriß aus dem Baugesuch von 1906

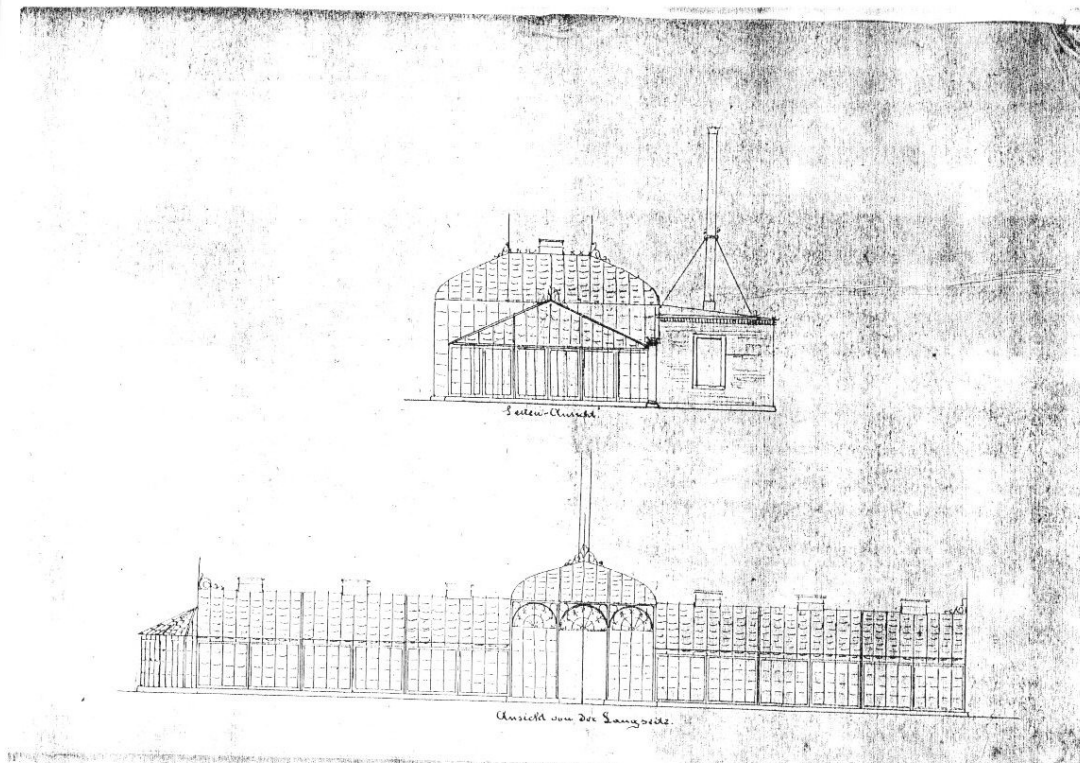
(Original STAA LB).



192: Gewächshaus und Gartenpavillon auf dem erweiterten Villenanwesen Amann, Lage- und Situationsplan aus dem Baugesuch von 1907 (Original STAA LB).



193: Gewächshaus des Villenanwesens Amann, Ansicht von Westen aus dem Baugesuch von 1907 (Original STAA LB).



194: Gewächshaus des Villenanwesens Böhringer, Ansicht der Vorderseite und einer Nebenseite aus dem Baugesuch von 1865, entworfen von Prof. Silber, Stuttgart (Original STAA LB).



195: Gartenpavillon (Tennishaus) des Villenanwesens Amann. Errichtet zur Verdeckung des Gärtnerhauses auf dem östlich angrenzenden Nachbargrundstück (hinter dem Gartenpavillon sichtbar). Der gleichzeitig angelegte Tennisplatz und seine kunstvolle

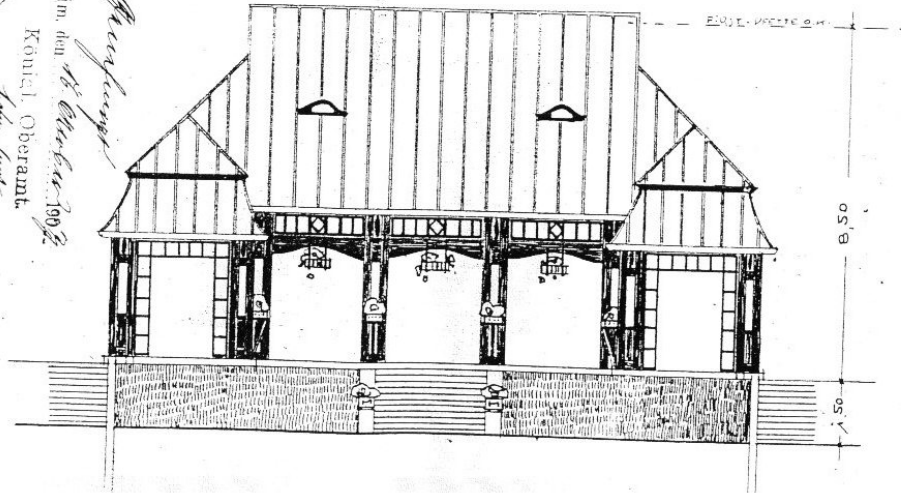
hölzerne Einfriedung waren zum Zeitpunkt dieser Aufnahme (um 1965) bereits beseitigt.

TENNISPLAZ = ANLAGE
FÜR HERRN AMANN
BBNIGHEIM

PAVILLON = ANSICHT



Georg Meißner
Besichtig. von H. Meißner 1907
Königl. Oberamt
Jahn, Amt



196: Gartenpavillon (Tennishaus) des Villenanwesens Amann, Schauseite nach Westen aus dem Baugesuch von 1907 (Original STAA LB).



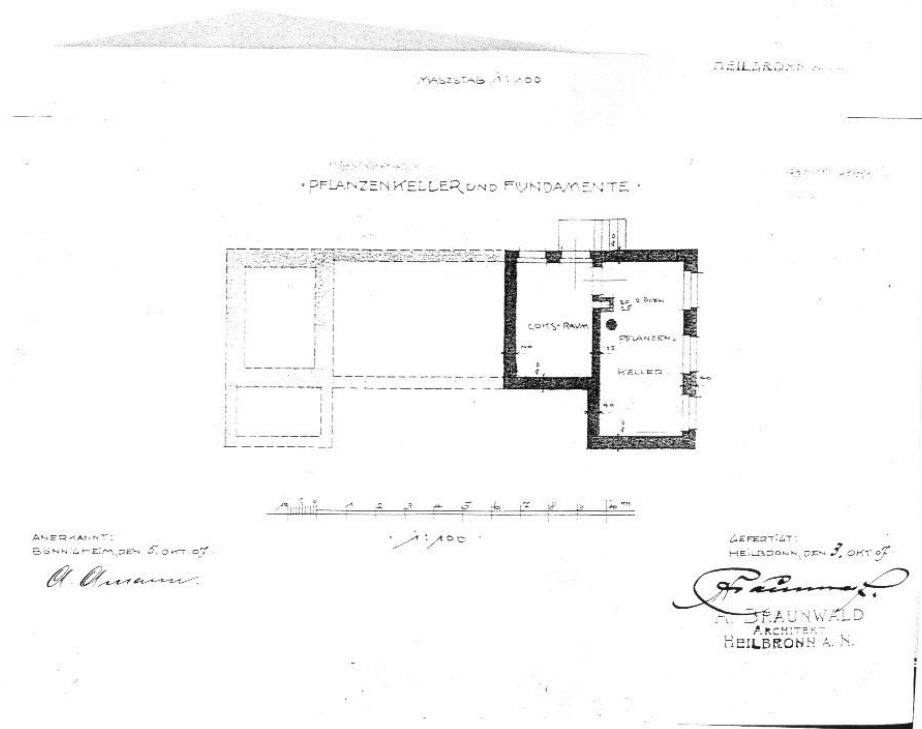
197: Gartenpavillon (Tennishaus) des Villenanwesens Amann von Nordwesten, ca. 1956.



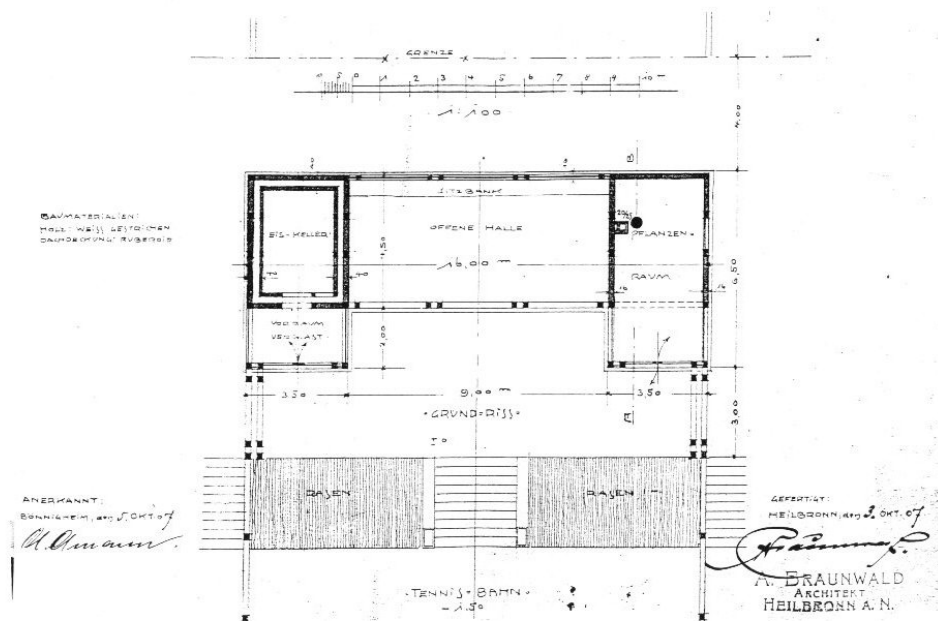
198: Gartenpavillon (Tennishaus) des Villenanwesens Amann, Detailansicht von Westen.



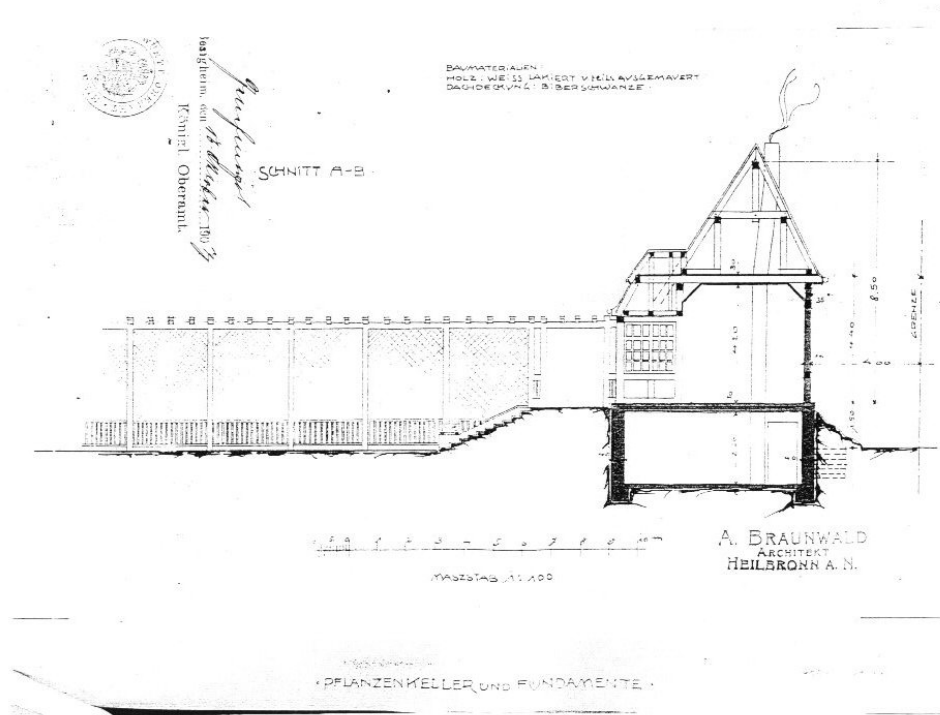
199: Gartenpavillon (Tennishaus) des Villenanwesens Amann, Rückseite.



200: Gartenpavillon (Tennishaus) des Villenanwesens Amann, Grundriß des Kellers aus dem Baugesuch von 1907 (Original STAA LB).



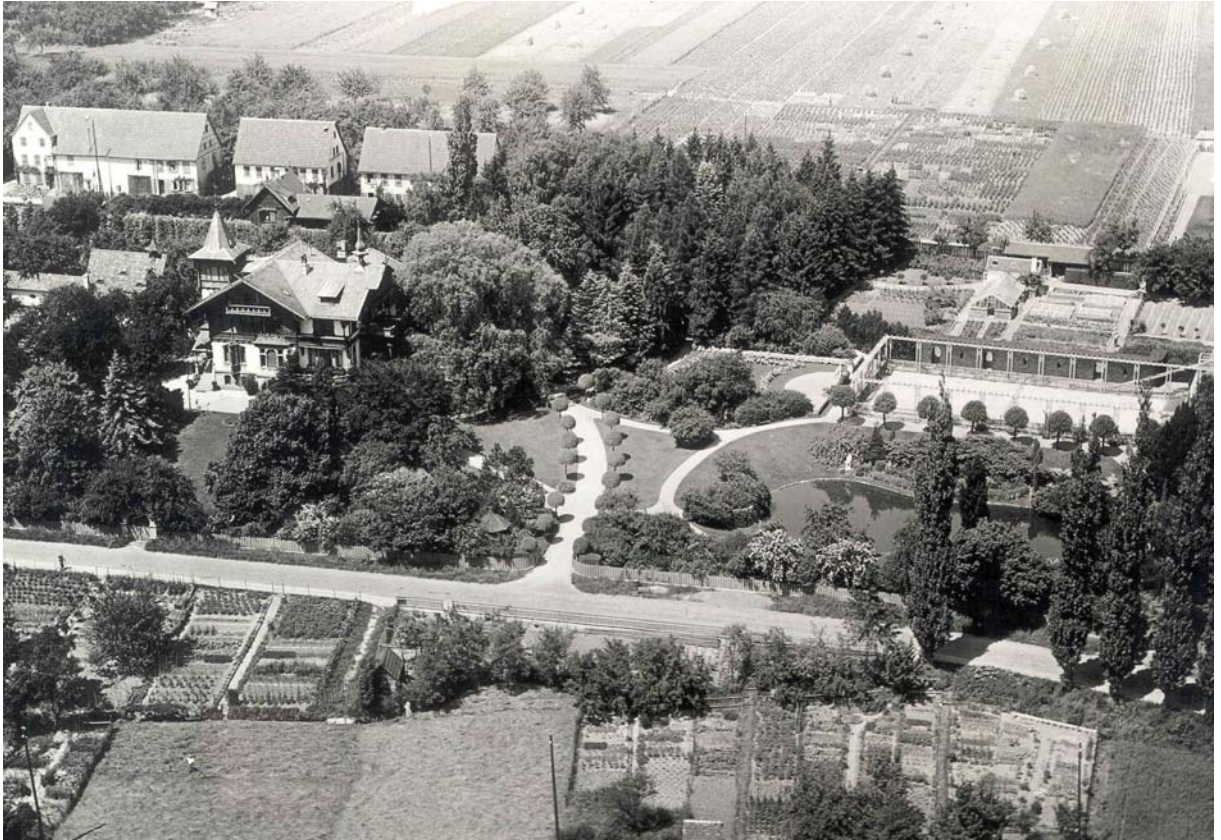
201: Gartenpavillon (Tennishaus) des Villenanwesens Amann, Grundriß des Erdgeschosses aus dem Baugesuch von 1907 (Original STAA LB).



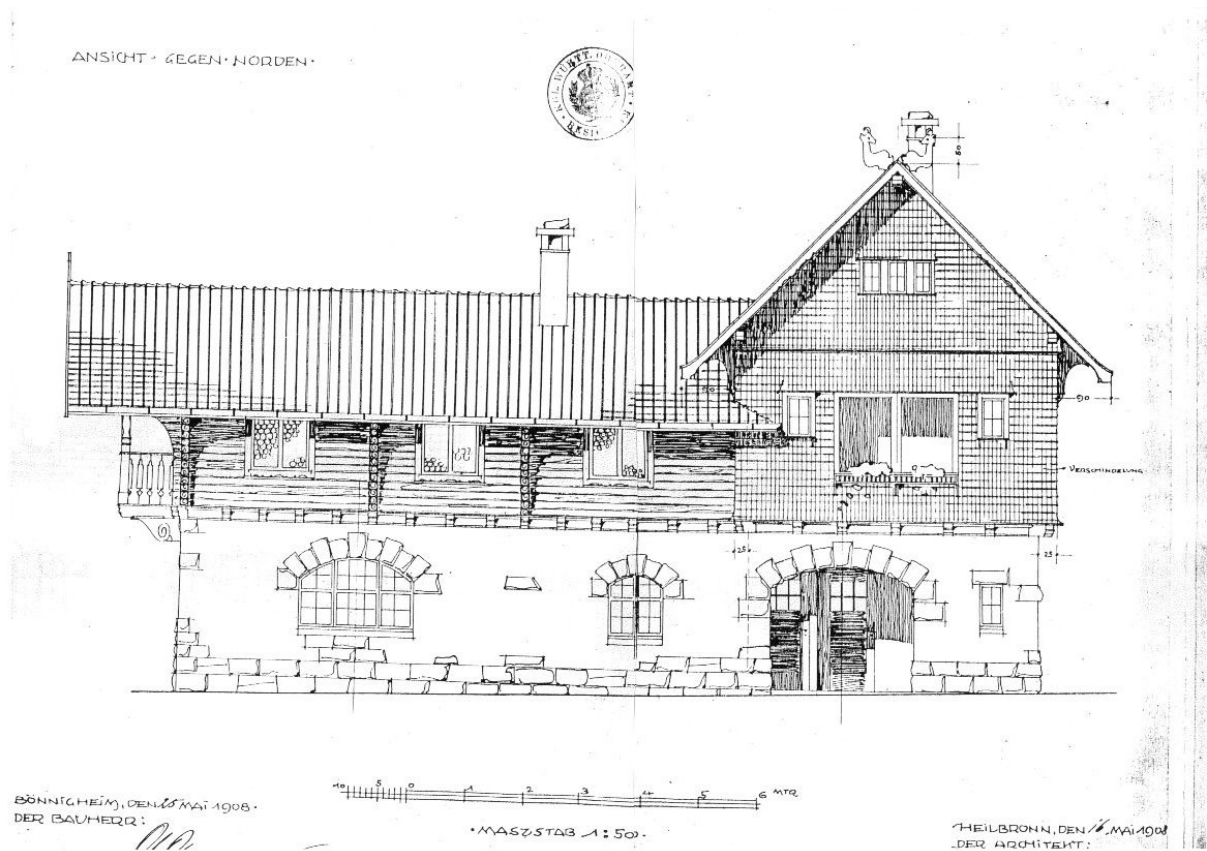
202: Gartenpavillon (Tennishaus) des Villenanwesens Amann, Schnitt durch das Gebäude und Lattenwerk des anschließenden Tennisplatzes aus dem Baugesuch von 1907 (Original STAA LB).



203: Detailansicht der Holzlattenumgrenzung des Tennisplatzes vor dem Gartenpavillon. Im Vordergrund die Rutschbahn, darauf Alfred Amann. Aufnahme von ca. 1937.

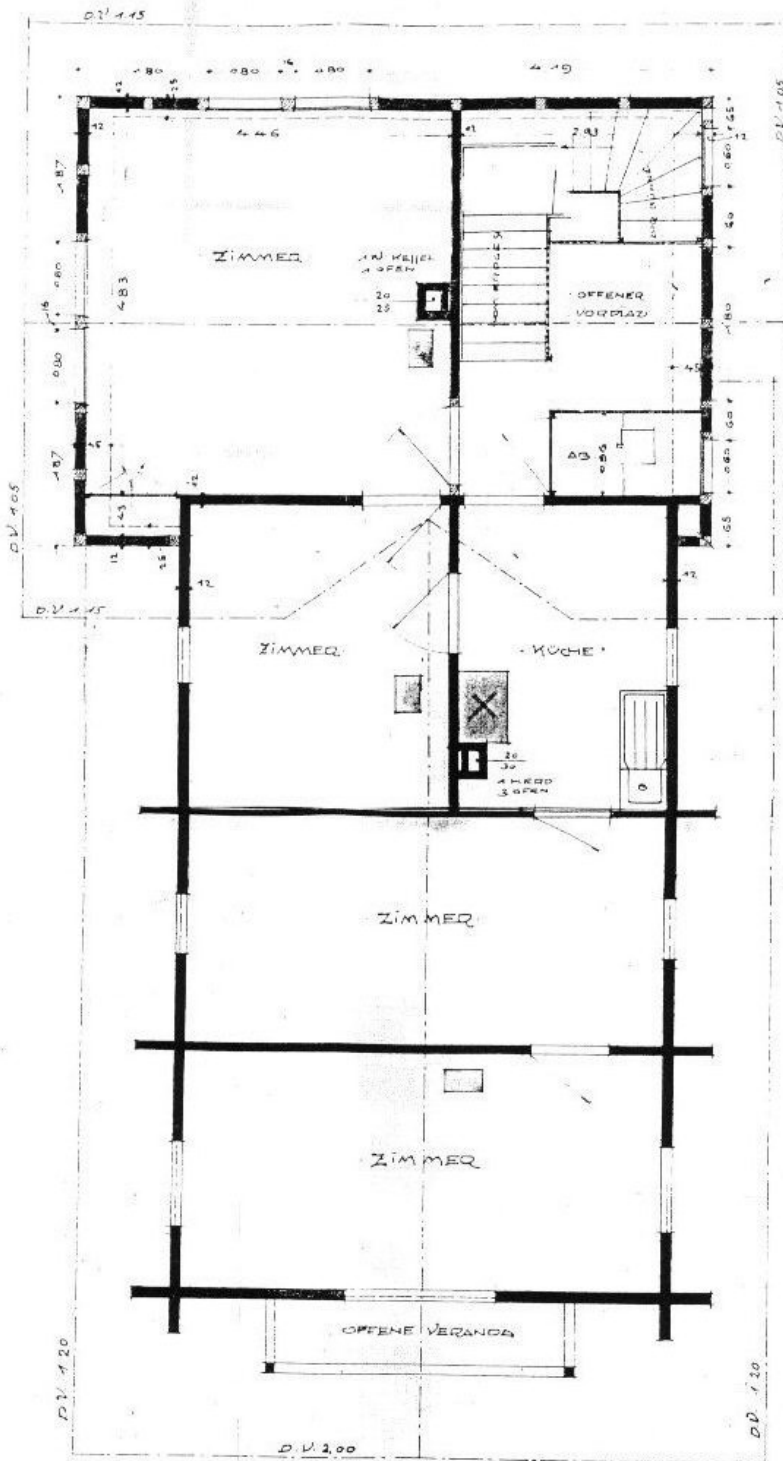


204: Villenanwesen Amann von Süden aus der Vogelschau, Erklärung wie TAFEL 28.



205: Erweitertes Automobilhaus auf dem Villenanwesen Amann, Ansicht von Norden aus dem Baugesuch von 1908 (Original STAA LB).

STOCK-
ANDRISSE



HEIM, DEN 15. MAI 1908.
VHIEDR:

Amann



MASZSTAB 1:50

HEILBRONN, DEN 16. MAI 1908

DER ARCHITEKT:
Amann

206: Erweitertes Automobilhaus auf dem Villenanwesen Amann, Grundriß des Obergeschosses aus dem Baugesuch von 1908 (Original STAA LB).



207: Villa Amann, östliche Giebelfront mit angefügter zweigeteilter Pergola im Sockelgeschoßbereich nach der Sanierung (Bedachung und Füllungen aus Holz bereits entfernt).



208: Villa Amann, südlicher Pergolabereich der Ostseite vor der Sanierung.



209: Villenanwesen Amann, Rasenteil zwischen Seeufer und Tennisplatzanlage um 1911.

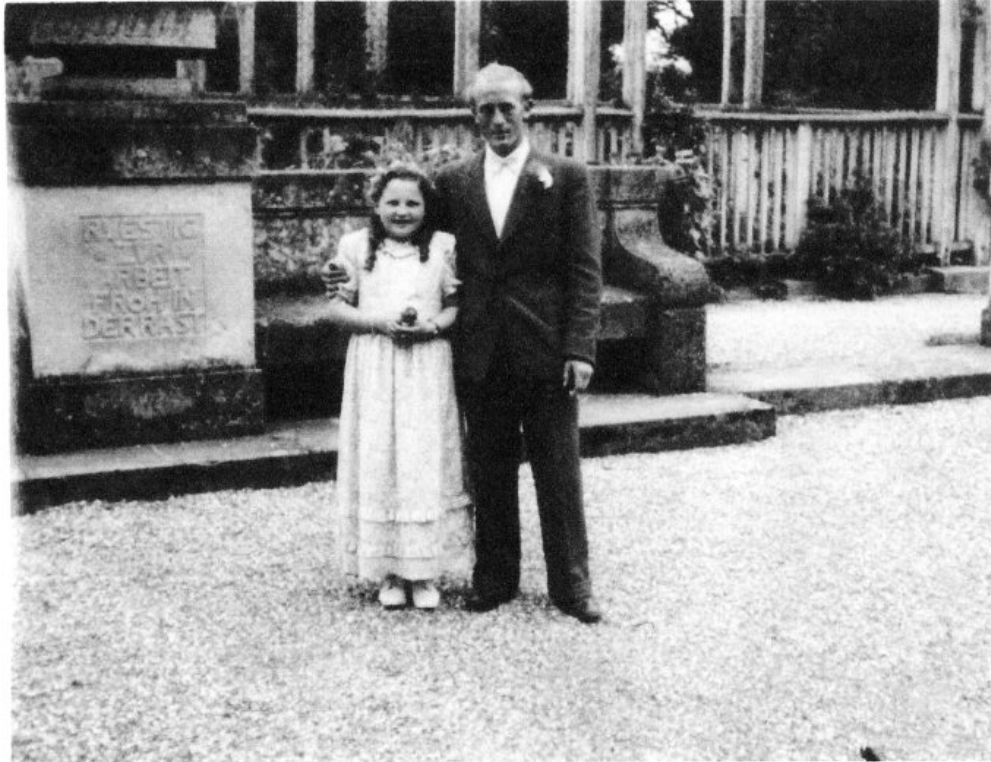


210: Villenanwesen Amann, Skulpturengruppe einer sitzenden weiblichen Gestalt (mit Füllhorn ?), flankiert von einem Bacchus oder Bacchanten und einem Reh, an ihrem ur-

sprünglichen Aufstellungsort als Begrenzung des Parterre vor dem Tennisplatz, um 1917.



211: Villenanwesen Amann, Skulpturengruppe der Ceres (?) mit Bacchus u. a. an ihrem heutigen Aufstellungsort westlich des Automobilhauses.



05.02.2006

212: Villenanwesen Amann, östliches Parterre vor dem Tennisplatz mit Blumenschale anstelle der Skulpturengruppe auf dem Postament (vgl. TAFEL 257), Foto von 1949.





213: Villenanwesen Amann, steinernes Gartenorchester als Begrenzung des Parterre vor dem a-d Tennisfeld, bestehend aus Dirigent (TAFEL 213a), Ziehharmonikaspieler (TAFEL 213b), Tubabläser (213c) und Klarinettenspieler (213d).



214: Villenanwesen Amann, Puttofigur des Winters aus einem Vier Jahreszeiten Zyklus, ursprünglich für den Schloßgarten Kupferzell geschaffen. Entstanden um 1730 in der Bildhauerwerkstatt der Gebrüder Sommer aus Künzelsau.



215: Villenanwesen Amann, weibliche Aktfigur aus Bronze, ca. 1930 gefertigt von Ludwig Dasio, München. Die Figur wurde zwischenzeitlich entfernt.



216: Villenanwesen Amann, Puppenhaus der Ilse Amann am Rande des sog. Märchenwaldes.



217: Villenanwesen Amann, Eingang zum Eiskeller im Ruinenbau des sog. Märchenwaldes.

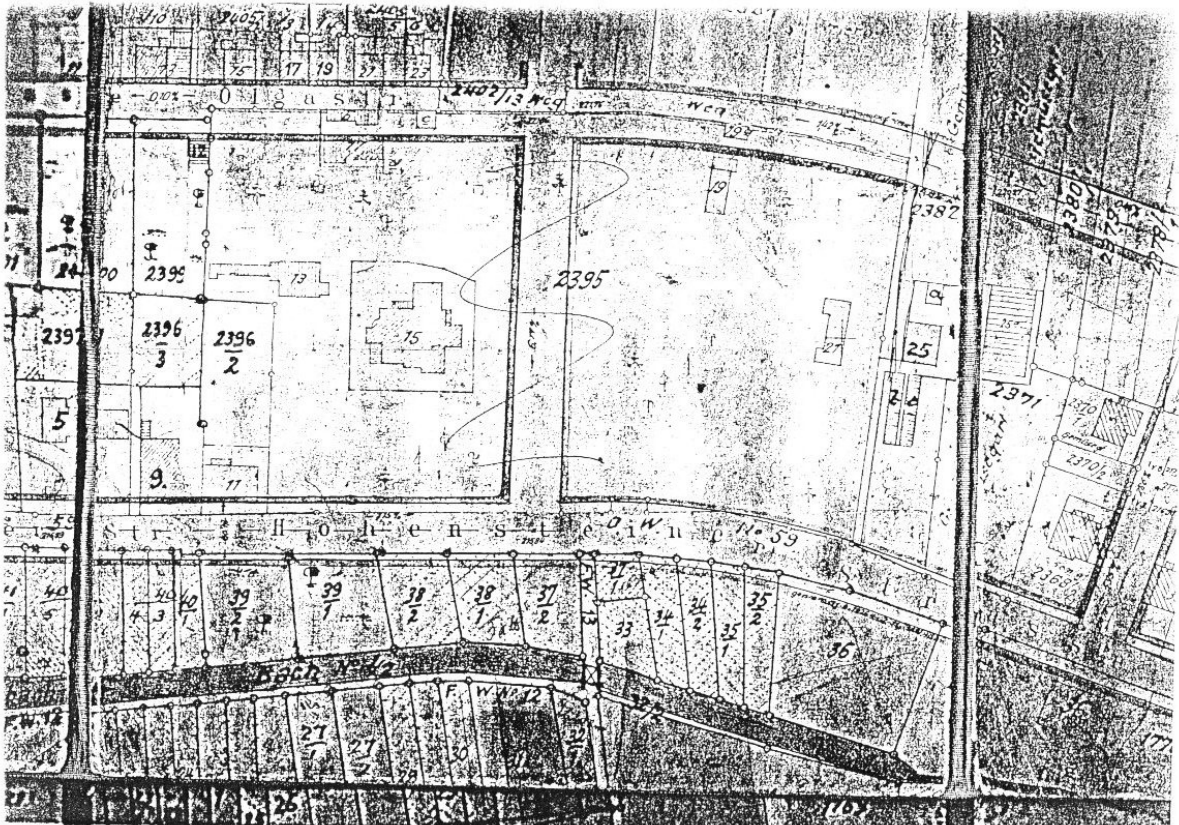


218: Villenanwesen Amann, Ausgang zur Plattform des Ruinenbaues im sog. Märchenwald.



219: Villenanwesen Amann, Bronzeskulptur eines lauschenden Rehes, vermutlich von Fritz v. Graevenitz, Stuttgart, im sog. Märchenwald. Im Hintergrund der als Ruinenbau errichtete

Eiskeller und das Dach der Villa Alfred Pielenz. Aufnahme von 1954.



220: Bönningheim, Planung einer westlichen Stadterweiterung durch Fortführung der Olgastr. und eine den Park der Villa Amann durchschneidende Verbindungsstraße. Genaue Datierung nicht bekannt (wohl um 1928). Originalplan an unbekanntem Ort.

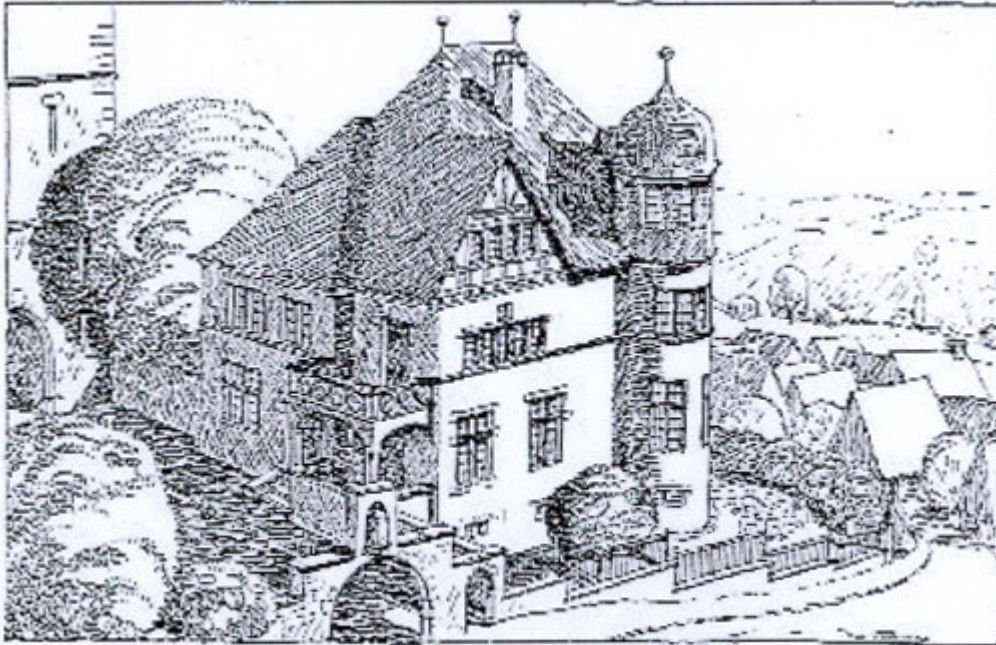
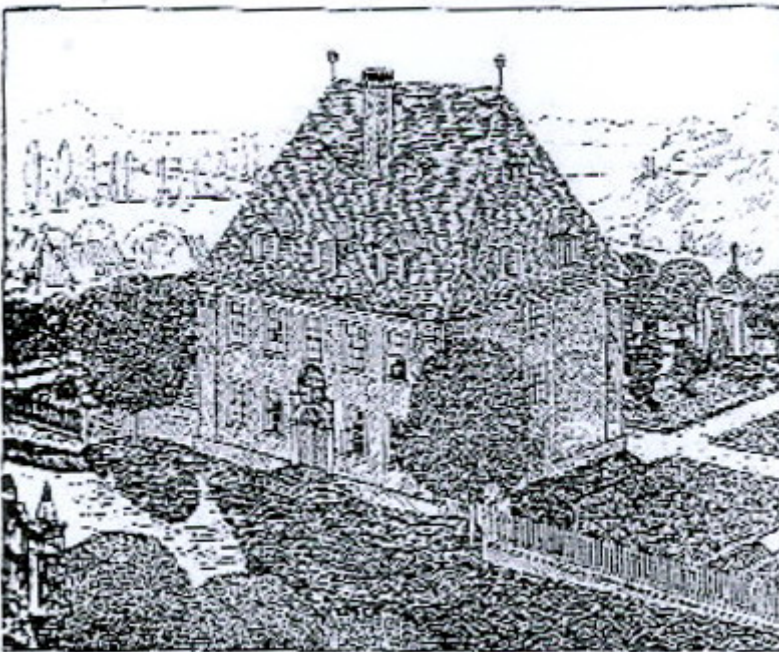


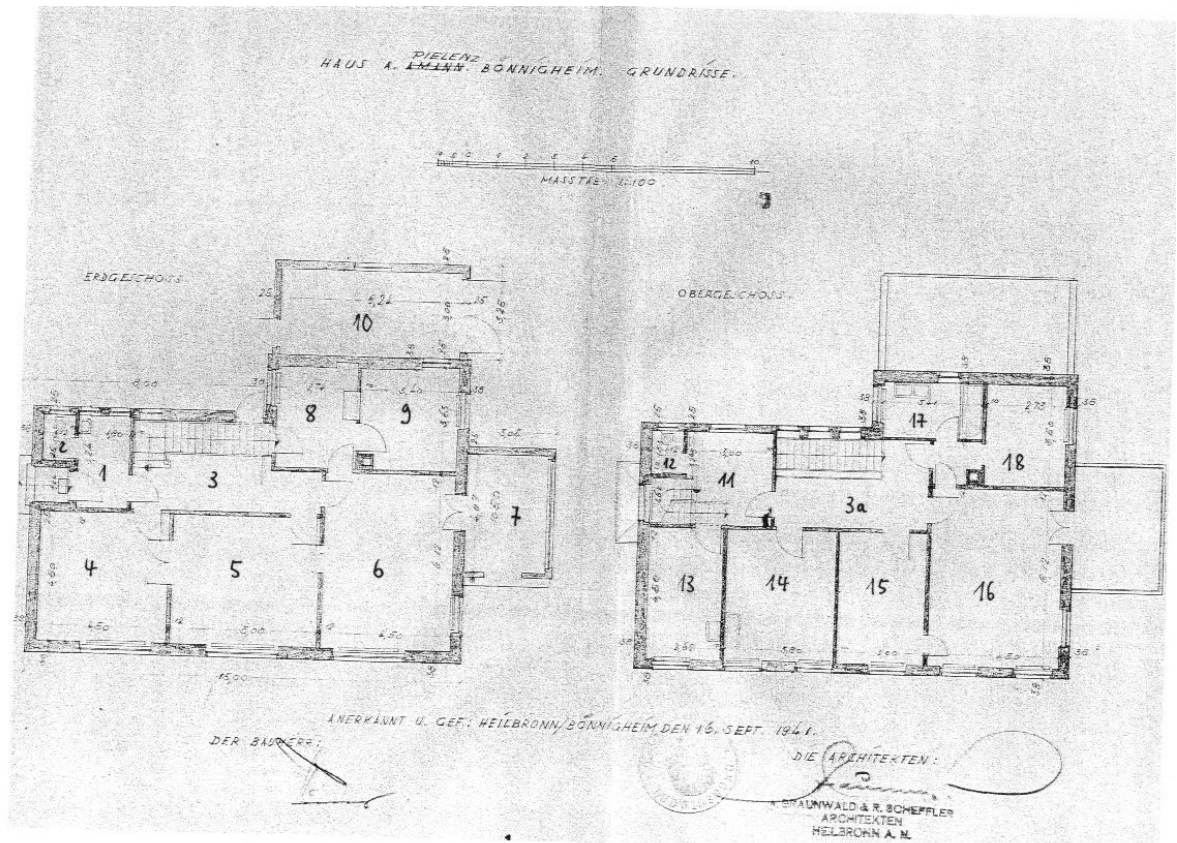
Abb. 1. Aus Ostendorf „Sechs Bücher vom Bauen“. Mittelbau „Zerstückelung“ eines einfachen Landhauses zur Erzielung einer „materiallicher“ Wirkung.



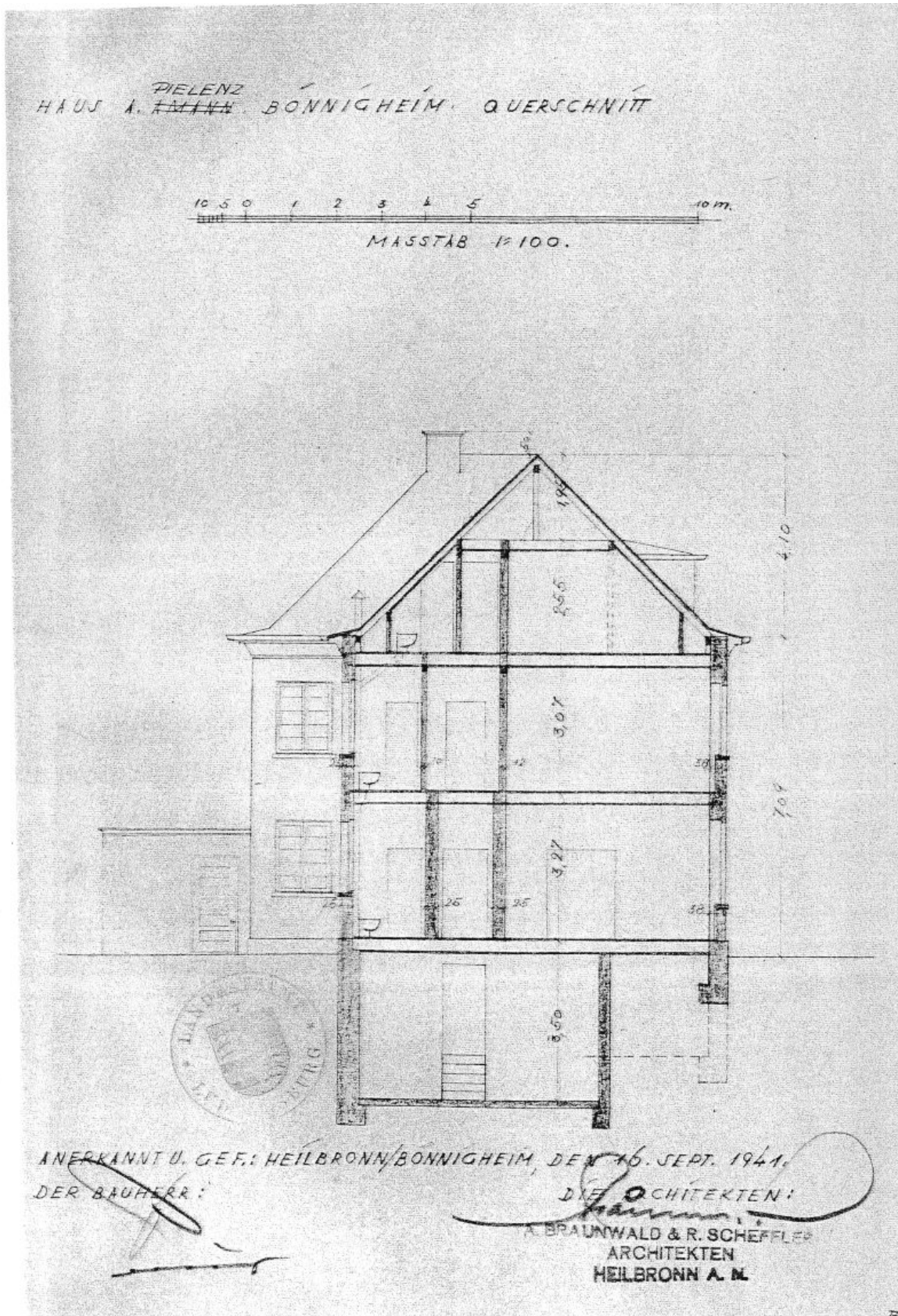
221: Friedrich von Ostendorf, 2 Landhausprojekte im Vergleich, aus seinem Werk "Sechs Bücher vom Bauen".



222: Villa Alfred Pielenz, Hauptschauseite nach Süden um 1965.



223: Villa Alfred Pielenz (Olgastr. 31), Grundriß des Erd- und Obergeschosses, aus einem Baugesuch von 1941 zum nachträglichen Einbau von Spülaborten (Original STAA LB).



224: Villa Alfred Pielenz, Querschnitt durch das Gebäude mit rückwärtigem Garagenvorbau, aus dem Baugesuch von 1941 zum nachträglichen Einbau von Spülaborten (Original STAA LB).



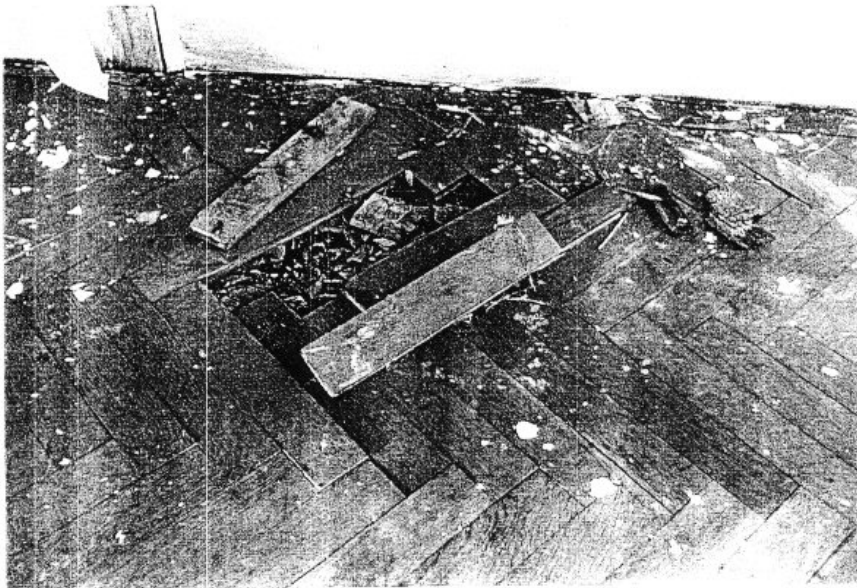
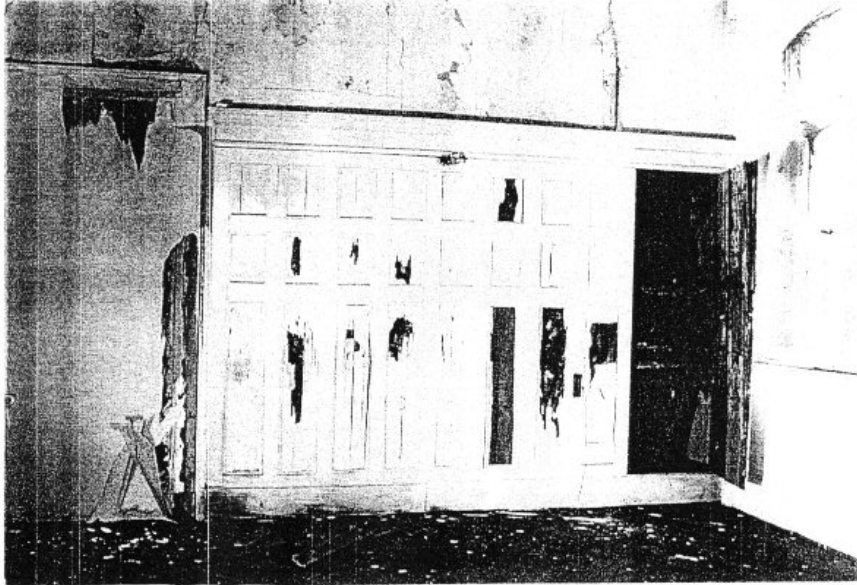
225: Die Erbin des Amannschen Villenanwesen Ilse Pielenz geb. Amann (1908-1977) mit ihrem Gatten Alfred Pielenz (1898-1989), seit 1942 Alleininhaber der Nähseidenfabrik Amann & Söhne, dessen Mutter Marie Pielenz geb. Rätz (1875-1949) und den Kindern Ingeborg (geb. 1933), Frank Gustav (1931-1961), sowie Hanns Alfred (geb. 1939) und Albrecht (geb. 1944). Aufnahme von 1947.



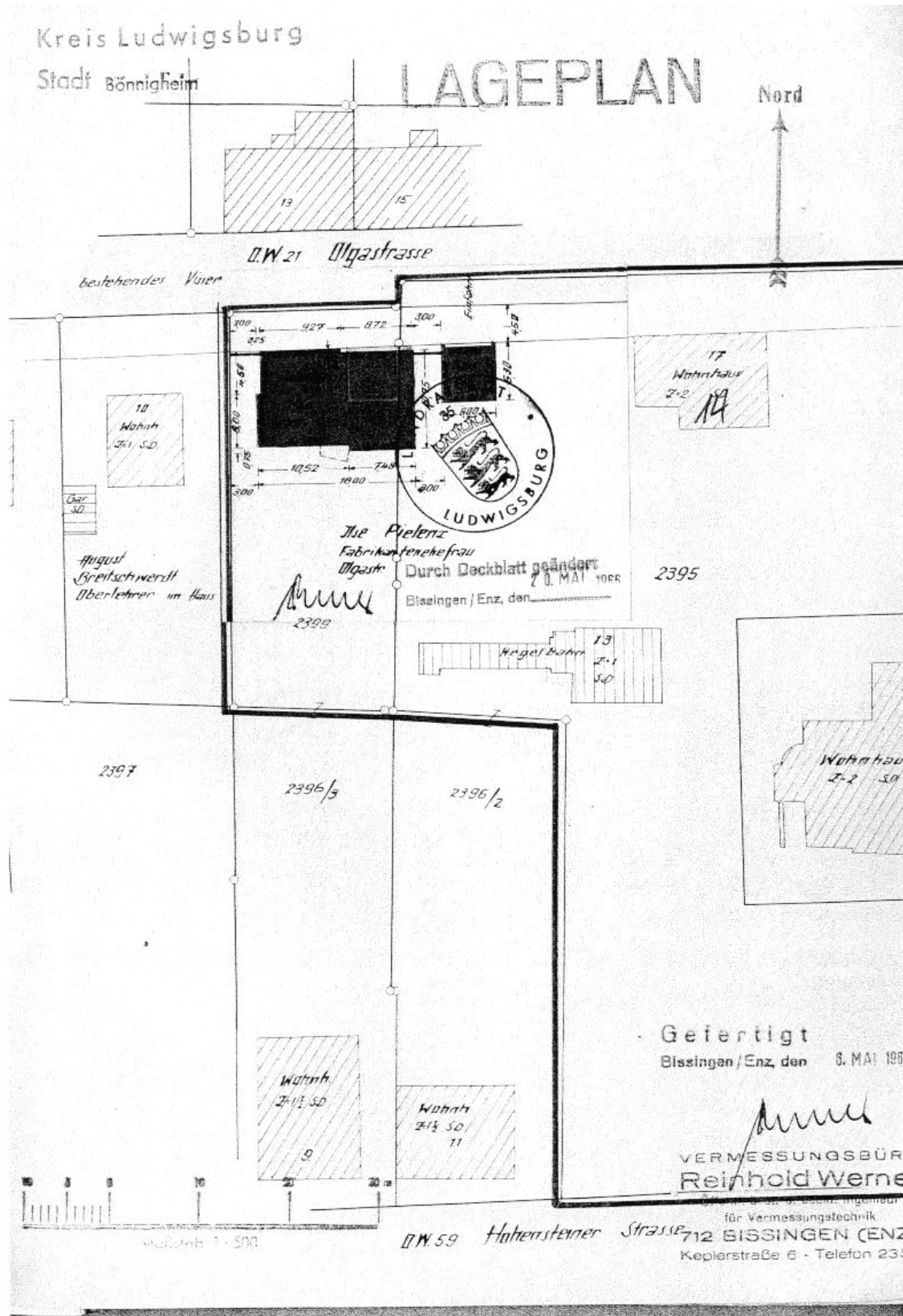
226: Frank Gustav Pielenz (1931-1961), Enkel des Bauherren Alfred Amann und designierte Firmenerbe, wollte das Villengebäude abbrechen lassen um an gleicher Stelle einen Bungalow zu errichten. Lediglich das Sockelgeschoß sollte erhalten werden (Foto 1961).



227: Villa Amann, Galerie der Halle (R17c). Die Wandmalereien sind zum großen Teil mit Dispersionsfarbe überstrichen und nur im westlichen Bereich erhalten, da dort die Farbe ausgegangen war. Aufnahme vor der Restaurierung, 2000.



228: Villa Amann, Zerstörungen durch Feuchtigkeitseinfluß im Mauerwerk an der Wandvertäfelung und dem Parkettfußboden des Speisezimmers (R20) als Beispiel für diese Art des Substanzverlustes vor der Restaurierung (aus Uttenrodt, S. 29).



229: Villenanwesen Amann, Lageplan von 1966 des neu zu errichtenden Zweifamilienhauses mit Garagenbau in der Olgastr. 12 nach Entwurf von Karl Allgayer, Freier Architekt aus Kornwestheim. Östlich ist das Chauffeurshaus, südlich die Kegelbahn und im Südosten das Villengebäude gelegen (Original Stadtverwaltung Bönningheim, Abt. Baurecht).



230: Villenanwesen Amann aus der Vogelschau von Westen in einer Aufnahme von 2002.

Inmitten des Parks liegt das Villengebäude, an der östlichen Grundstücksgrenze ist der Gartenpavillon zwischen Bäumen auszumachen, westlich der Villa sind der Kopfbau der Kegelbahn und als letztes Gebäude rechts der Olgastraße erkennt man das vergrößerte Chauffeurshaus. Davor, das zweitletzte Haus rechts der Olgastraße, das 1966 erstellte Zweifamilienhaus. Im Vordergrund rechts das Flachdach des Bönningheimer Rathauses, anstelle der 1974 abgebrochenen Villa von Alois Amann aus dem Jahre 1870 (vgl. TAFEL 14), deren Parkanlage 1936 parzelliert und mit vier giebelständigen Einfamilienhäusern zur Olgastraße hin bebaut wurde. Ursprünglich grenzten beide Parkanlagen aneinander (vgl. TAFEL 15).



231: Villenanwesen Amann aus der Vogelschau von Süden in einer Aufnahme von 2002.
Die Hauptzufahrt von der Kirchheimer Straße und sämtliche erschließenden Parkwege sind verschwunden. Die Parkanlage ist als ungegliederte Rasenfläche zu erkennen. (Im Hintergrund ist das um 1970 errichtete Villengebäude des Enkels von Alfred Amann südöstlich zu erkennen.)



232: Villa Amann, erneuerte Verspannungsseile am Glockentürmchen aus Stahl. Aufnahme während der Restaurierung 2001.



233: Villa Amann, Nordseite mit rekonstruierter Originalfassung der Farbgebung auf Putzflächen und Fensterrahmung. Aufnahme nach der Restaurierung, 2002.



234: Villa Amann, Bohrung für die Erdwärme-Sonden der neuen Heizungsanlage 2001.



235: Villa Amann, ehemaliges Ankleidezimmer (R31) nach der bei der Sanierung erfolgten Umnutzung zum Bad. Aufnahme nach der Restaurierung, 2002.



236: Villa Amann, Speisezimmer (R20) mit neu geschaffenem Wanddurchbruch zur Anrichte (R22), die mit dem Küchenraum (R23) durch Herausnehmen der Trennwand zusammengezogen wurde. Aufnahme nach der Restaurierung, 2002.



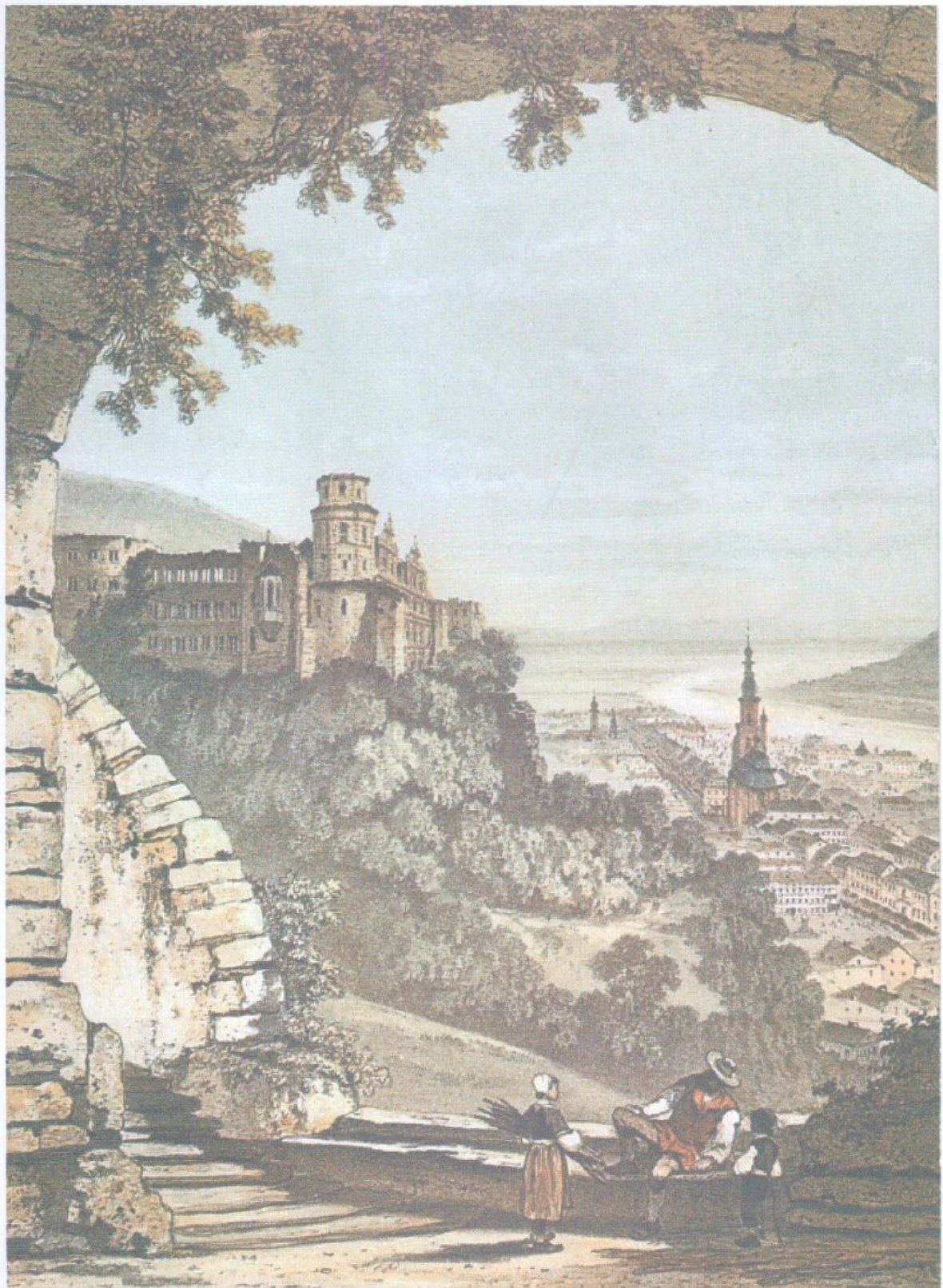
237: Villa Amann, Empfangssalon (R18), nach der Beseitigung der Trennwand wieder in die ursprüngliche Größe gebracht. Aufnahme nach der Restaurierung, 2002.



238: Villa Amann, Wintergarten (R21), rosafarbene Wand als neue Lösung, grüne Raumfarbe nach Originalbefund restauriert.



239: Villa Amann, Blick von Norden auf die bisher ohne hölzernes Lattenwerk restaurierte Pergola vor der Ostfassade. Aufnahme nach der Restaurierung, 2002.



240: Blick auf Heidelberg mit Schloßruine, Stadt und Neckartal. Farblithographie v. F. Stroobant, 19. Jh., als Beispiel der Verwendung einer malerischen Landschaft als romantisches Ideal.



241: Schloß Lichtenstein auf der Schwäbischen Alb, erbaut 1839-1842 nach Plänen des Nürnberger Architekten Alexander v. Heideloff für Graf Wilhelm v. Württemberg als Beispiel für ein frühes Bauwerk der malerischen Romantik.



242: Schloß Lichtenstein, Rittersaal nach Westen mit Portrait des Bauherren Graf Wilhelm v. Württemberg (v. Franz Seraphin Stirnbrand) als mittelalterlicher Ritter von Lichtenstein.



243: Schloß Lichtenstein, Trinkstube im Stil der deutschen Hochrenaissance.



244: Villa Hügel in Essen, erbaut 1869-1873 von Julius Rasch für Alfred Krupp. Ansicht nach

Süden gegen die große Terrasse.

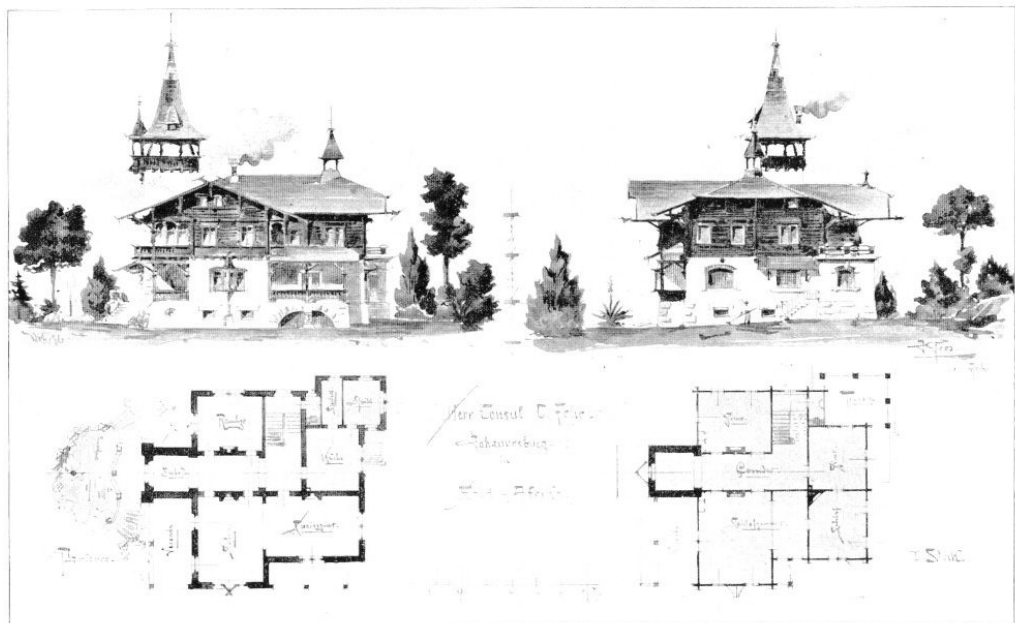


245: Schloß Halberg bei Saarbrücken, erbaut 1876-1878 von Edwin Oppler für Carl Ferdinand Stumm. Nach der Zerstörung im II. Weltkrieg wurde das Bauwerk wesentlich vereinfacht wieder aufgebaut. Aufnahme der Gartenseite um 1900.

Wohn- und Landhäuser, Villen etc.

47

Maisons de campagne, Villas etc.



Jacq. Gros in Zürich, Skizzen.

Verlag von Otto Maier in Ravensburg.

Gesetzlich geschützt. Dépôt.

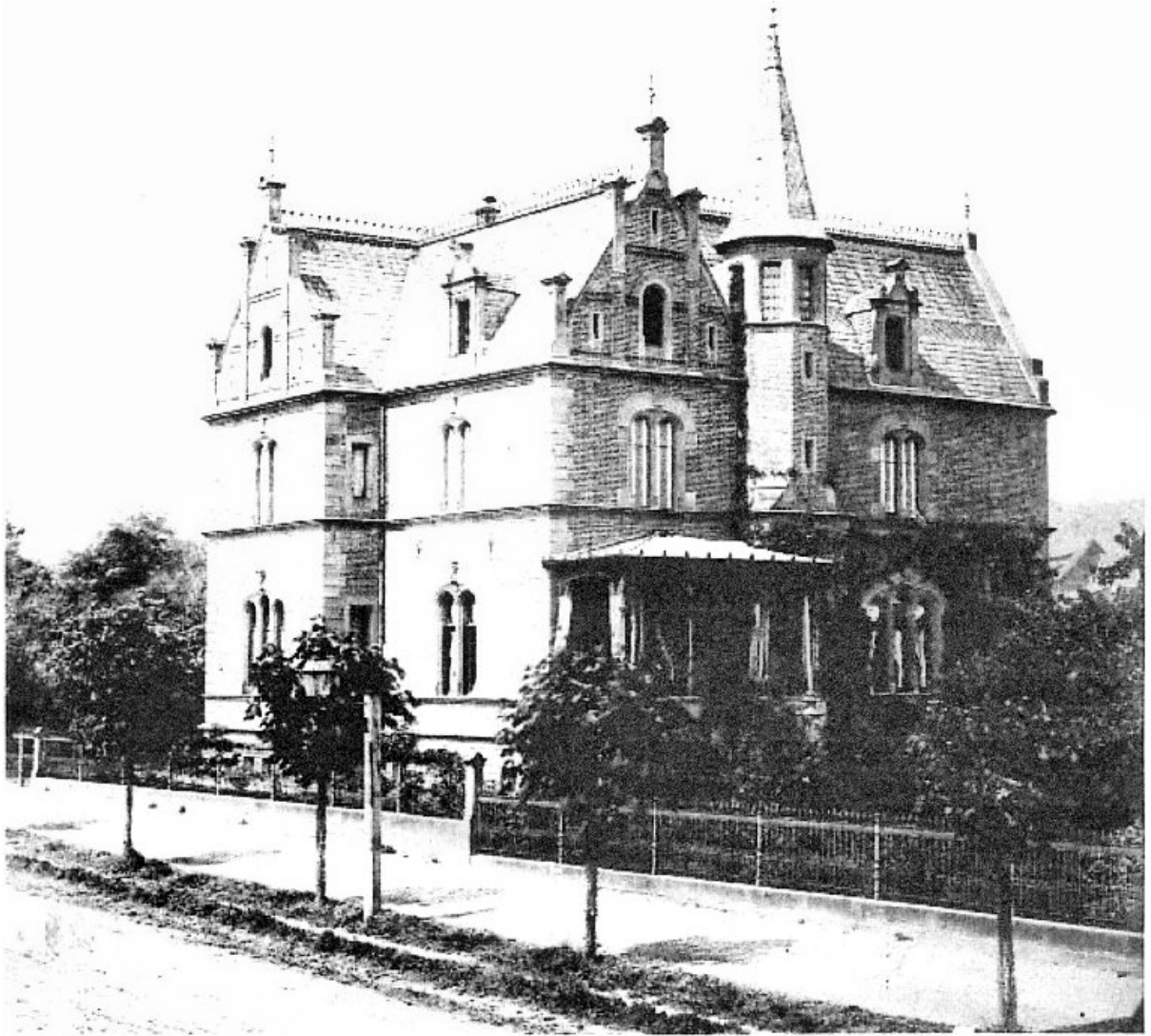
246: Villa des Konsuls C. Fehr in Johannesburg (Südafrikanische Republik) v. Jacques Gros. Haupt- und Seitenfassade und Grundrisse des Erd- und Obergeschosses. Entwurf, veröffentlicht in der 1897 erschienenen I. Serie Skizzen für Wohn- und Landhäuser, Villen etc., hauptsächlich Holzarchitekturen, Tafel 47.

...keine warnposten ...essor bewertet. Note 1,0.



Städtischer Besitz in bester Lage: Villa in der Jahnstraße Foto: Susanne Kern

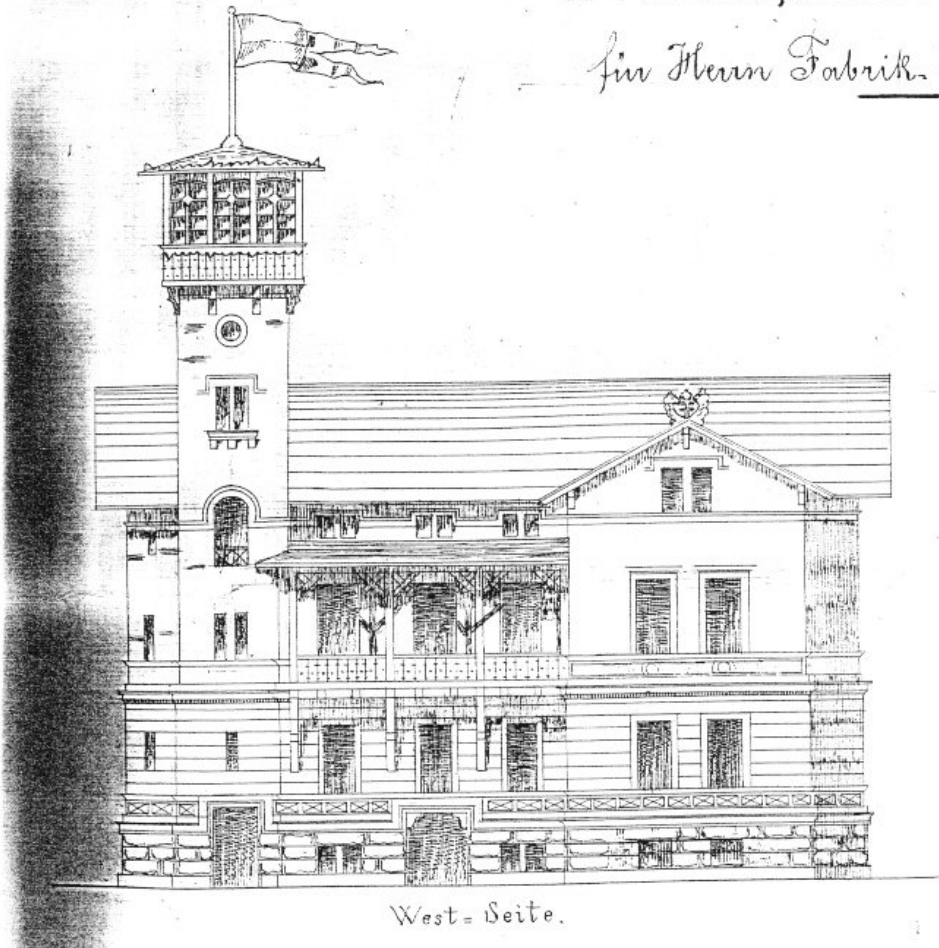
247: Villa der Rechnungsratswitwe Käthe Vogel in Degerloch bei Stuttgart, erbaut 1902 von Wilhelm Friedrich Mack. Hauptfassade, Zustand 2002.



248: Villa Rudolph Knosp, Stuttgart, Rotebühlstr. 72, erbaut 1859 von Joseph (von) Egle als erste "malerische" Villa in Stuttgart. Ansicht gegen die Straße, ca. 1890.

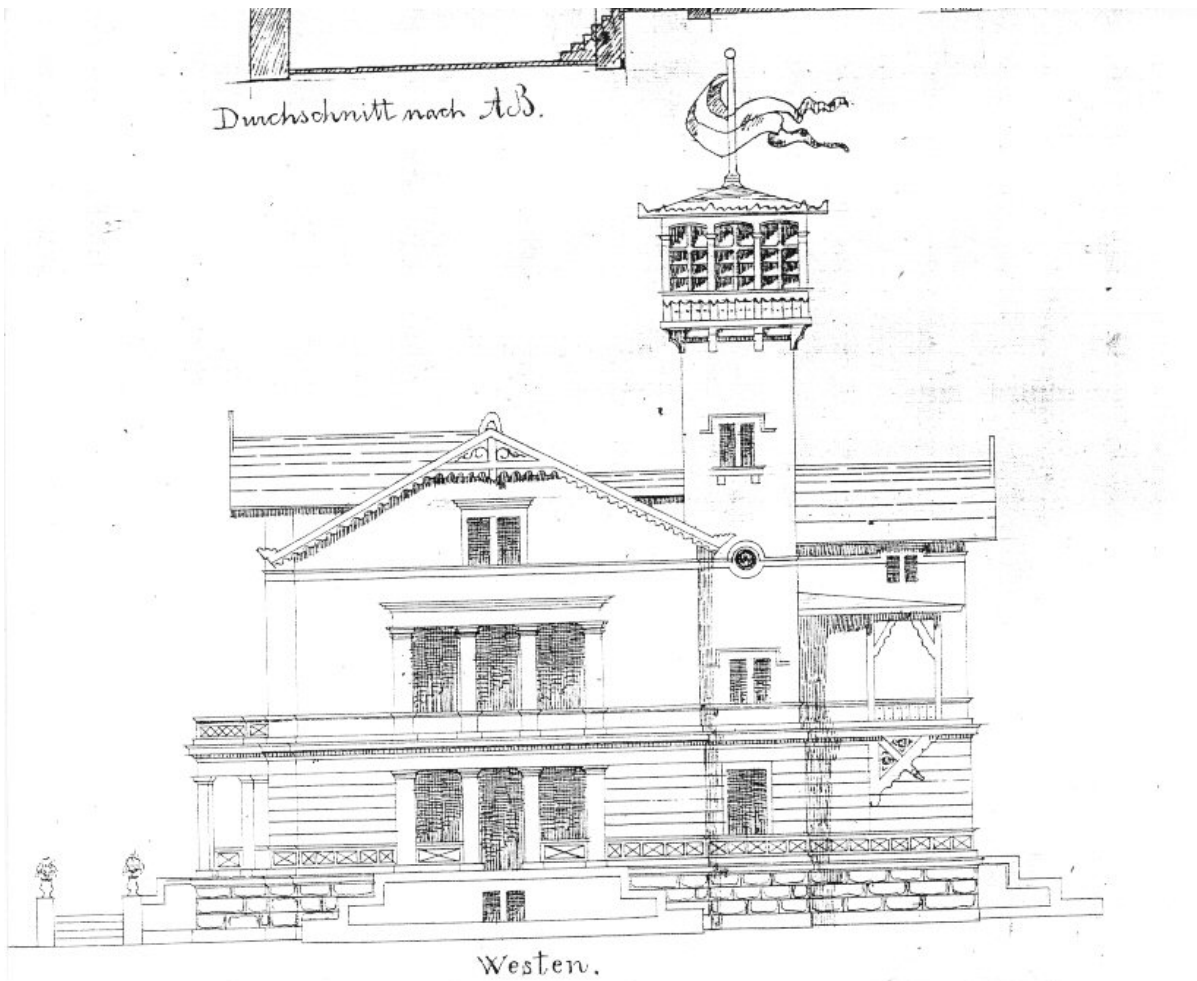
Bönnigheim

Entwurf über ein neu zu erbauendes
für Herrn Fabrik-Inhaber Jm



West-Seite.

249: Ansicht der westlichen Rückfront der neu zu errichtenden Villa Böhringer in Bönnigheim, aus dem Baugesuch von 1860 (Original STAA LB).



250: Ansicht der nördlichen Seitenfassade mit Haupteingang der neu zu errichtenden Villa Böhringer in Bönningheim, aus dem Baugesuch von 1860 (Original STAA LB).



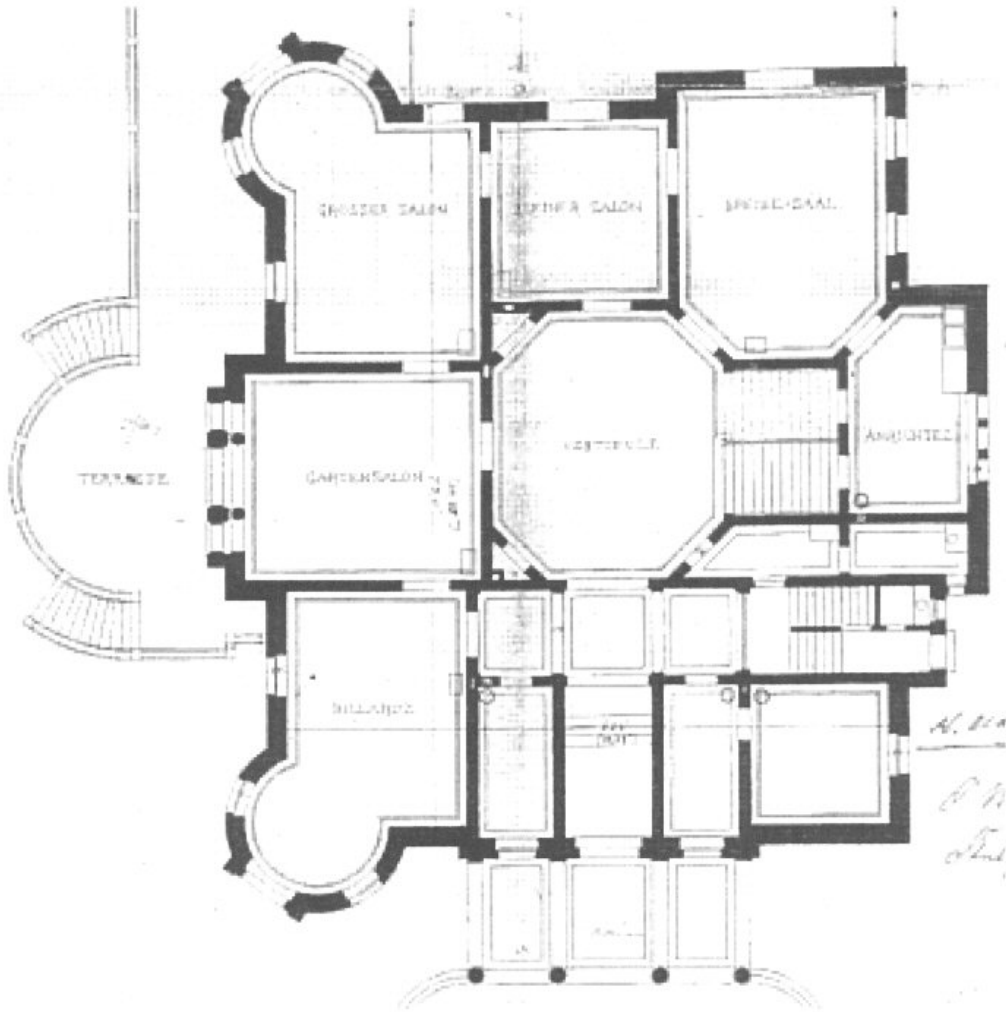
251: Villa Böhringer von Osten gesehen. Der noch vorhandene die Villa überragende Teil des Turmes wurde um 1950 beseitigt. Aufnahme aus den 1930-er Jahren.



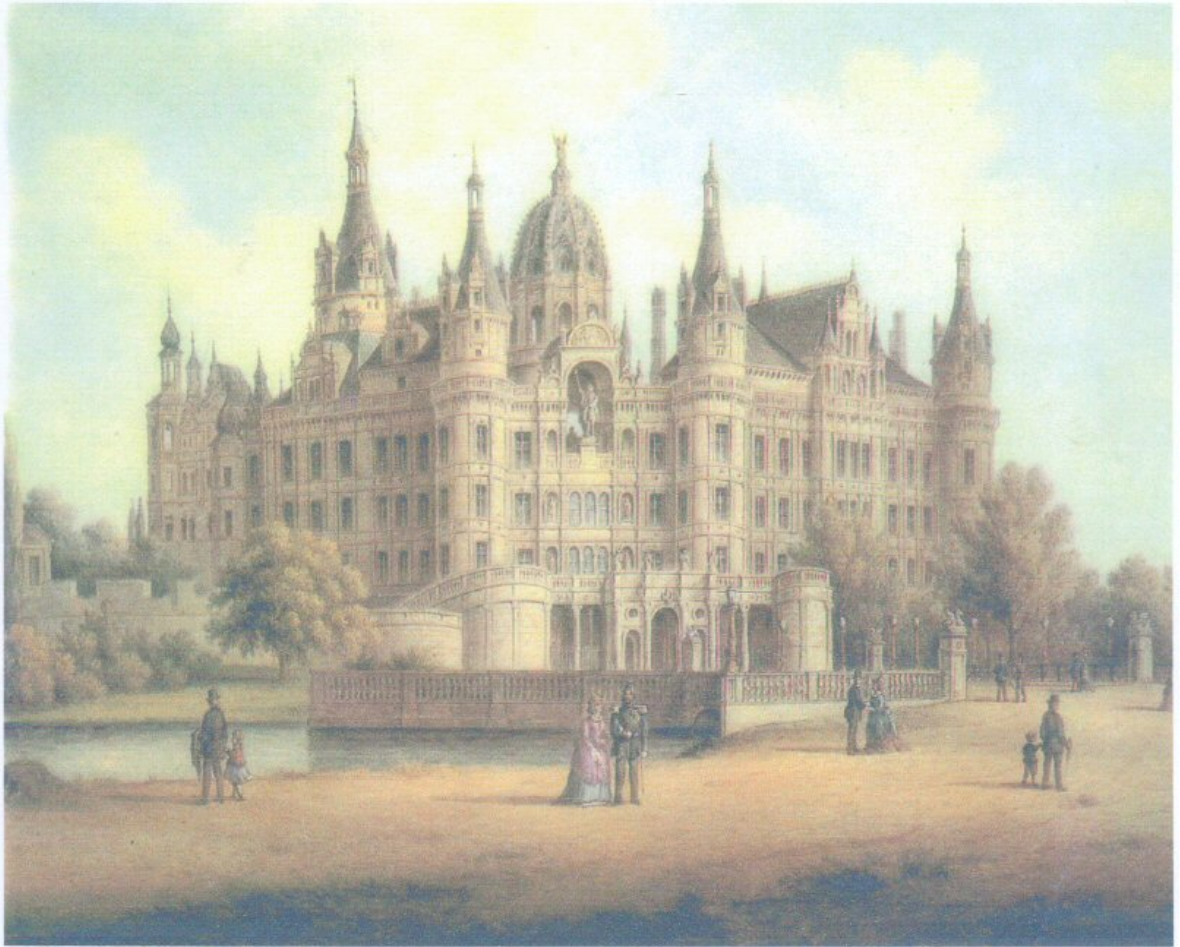
252: Villa Böhringer von Südosten, heutiger Bauzustand (1999).



253: Villa Hermann Clason, Stuttgart, Wagenburgstr. 13, erbaut 1873-1874 von Carl Walter.
Gartenfassade, Foto von ca. 1875/80.

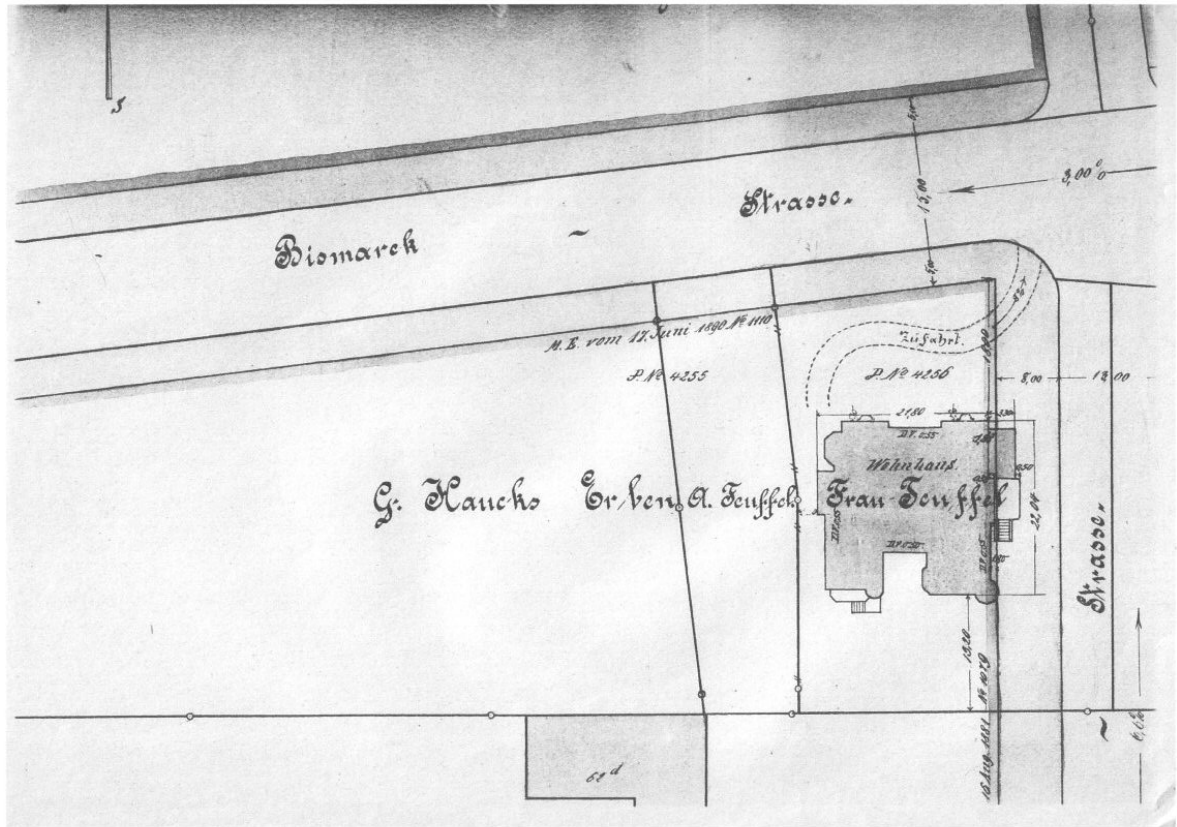


254: Villa Hermann Clason, Stuttgart, Wagenburgstr. 13, Grundriß des Erdgeschosses aus dem Baugesuch von 1873 (Original Baurechtsamt Stuttgart, A 660).



255: Das 1844-1857 erbaute Residenzschloß Schwerin der Großherzöge von Mecklenburg zur

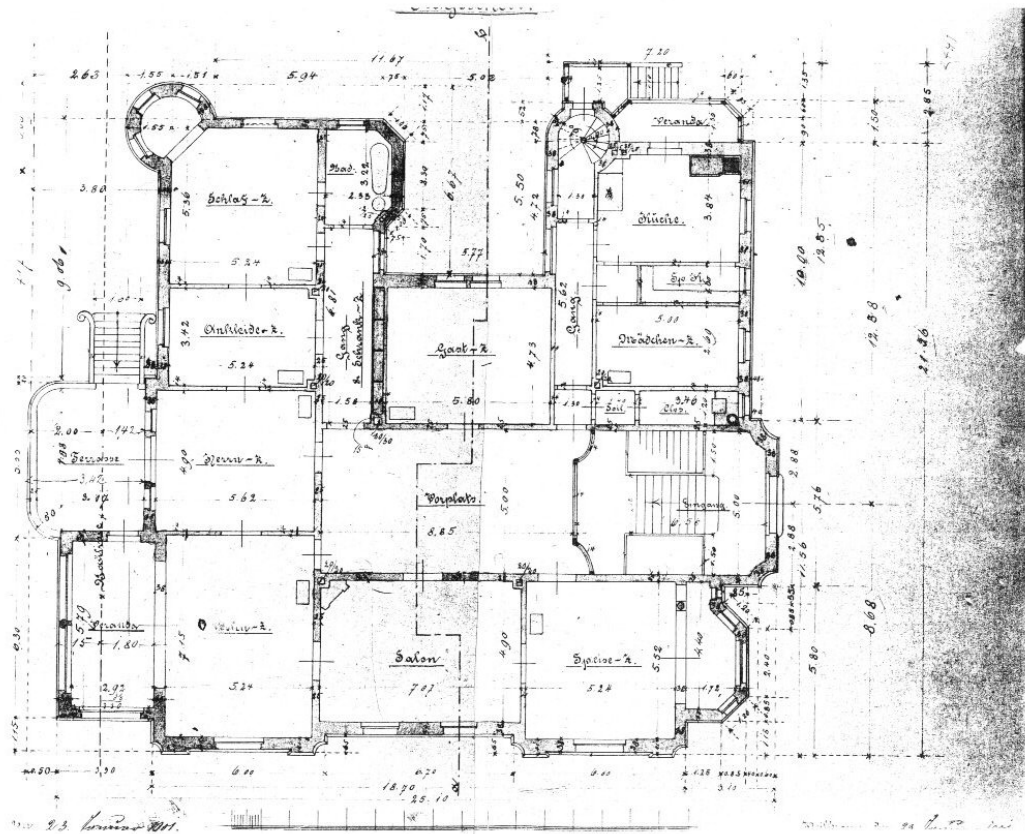
Zeit des Baues der Villa Clason in Stuttgart (um 1875).



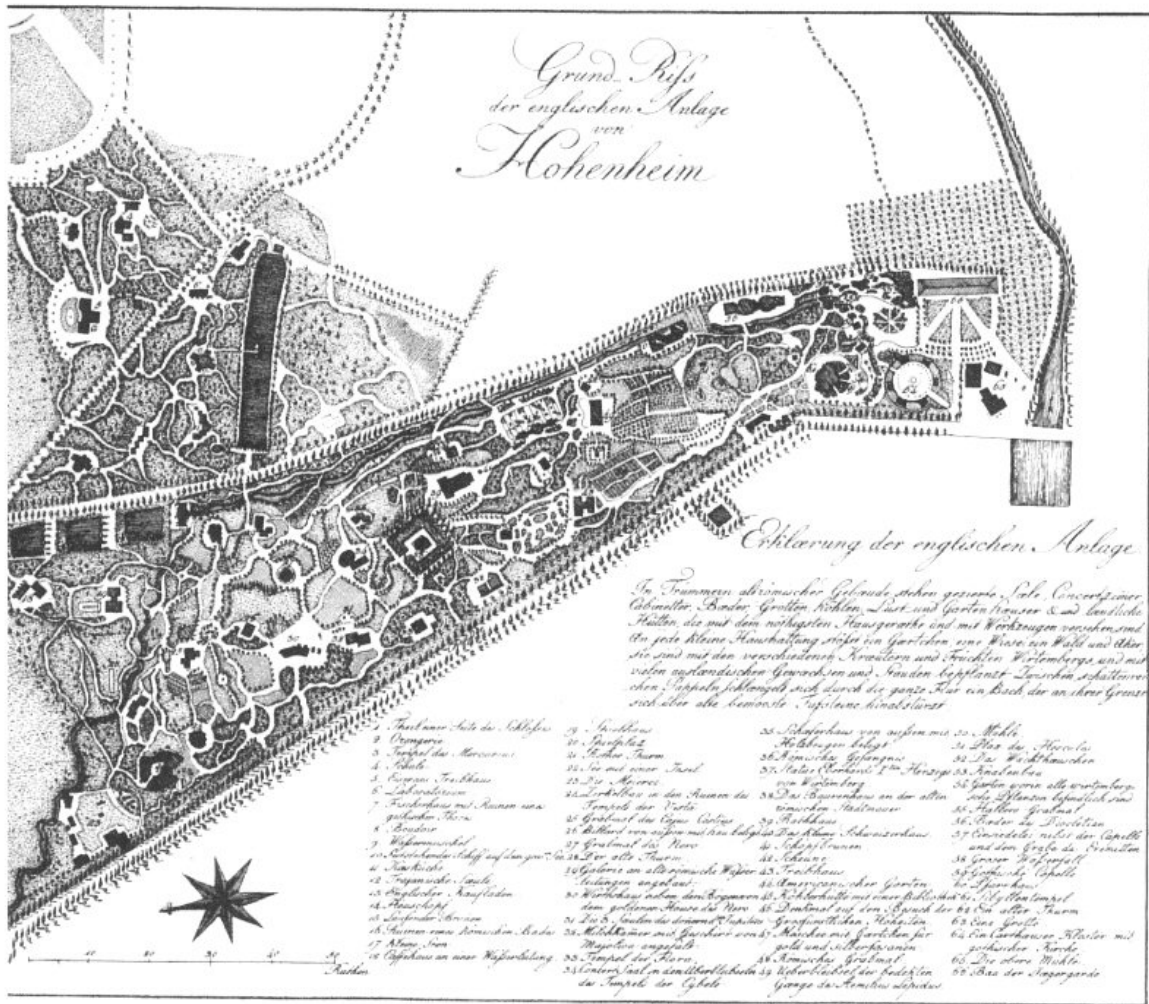
256: Villa Anna Teuffel, Heilbronn, Bismarckstr. 48, Lage- und Situationsplan von Walter & Luckscheiter aus dem Baugesuch von 1901 (Original Baurechtsamt Heilbronn).



257: Villa Anna Teuffel, Heilbronn, Aufriß der als Hauptschauseite konzipierten Ostfassade aus dem Baugesuch von 1901 (Original Baurechtsamt Heilbronn).



258: Villa Anna Teuffel, Heilbronn, Grundriß des Erdgeschosses aus dem Baugesuch von 1901 (Original Baurechtsamt Heilbronn).



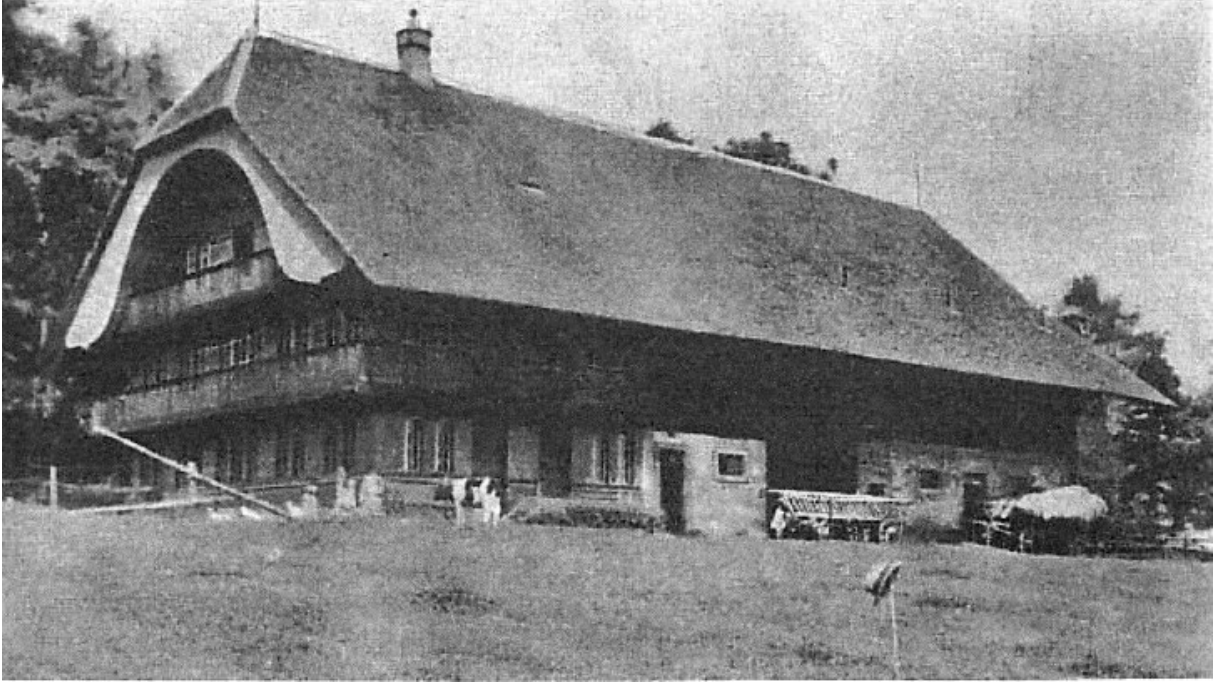
259: Plan der Gesamtanlage des sog. "Dörfle" im englischen Landschaftsgarten des Schlosses Hohenheim bei Stuttgart. Stich nach einer Zeichnung von Victor Heideloff (1757-1817) aus dem Jahre 1795.



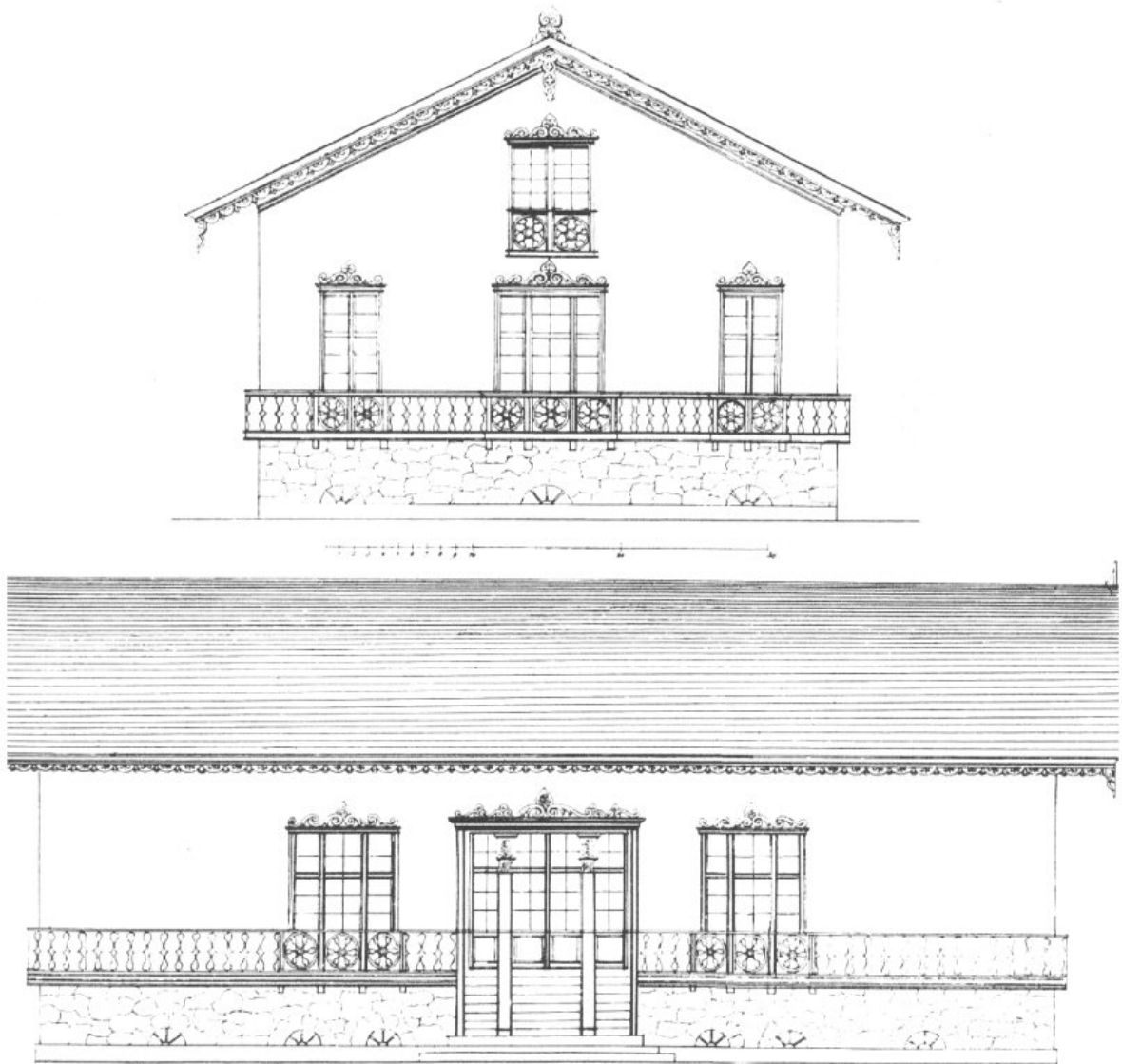
260: Das Große Schweizerhaus im "Dörfle" (Gebäude Nr. 38, bezeichnet als "Bauernhaus an der alten römischen Stadtmauer" in TAFEL 259). Aquatinta von Victor Heideloff, 1795. Daneben existierte noch das Kleine Schweizerhaus (Geb. Nr. 40 in TAFEL 259).



261: Das sog. Berner Haus auf dem königlichen Mustergut Klein-Hohenheim bei Stuttgart in einem Vorentwurfsstadium. Ausschnitt aus einem zeitgenössischen Stichwerk (ca. 1820).



262: Klein-Hohenheim bei Stuttgart, Berner Bauernhaus, Aufnahme vor der Zerstörung am 15. März 1944 durch Brandbomben.

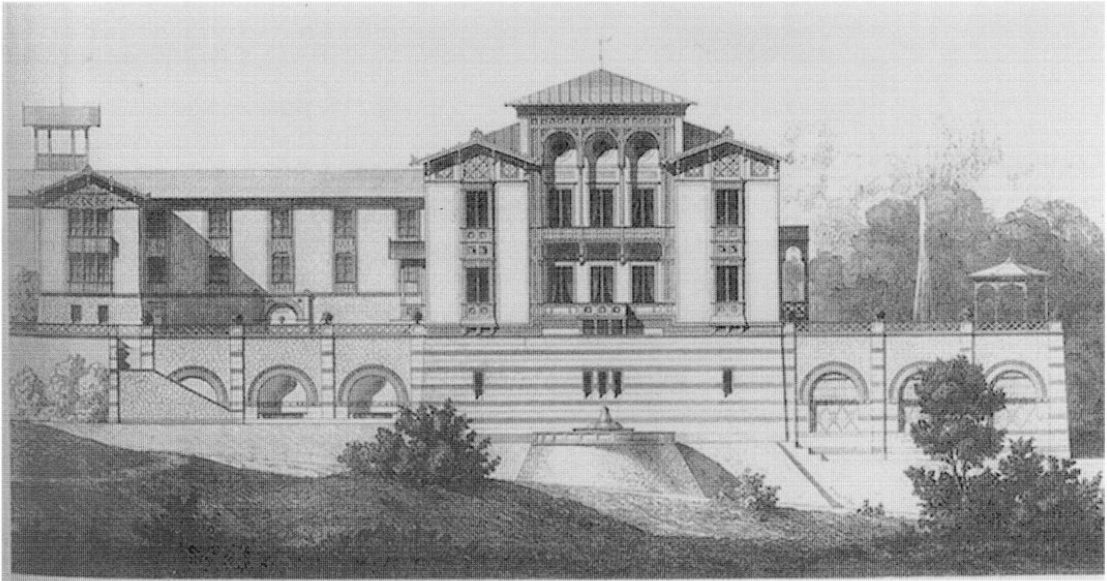


263: Schweizerhäuschen (1829-1830) auf der Pfaueninsel in Berlin. Aufrißzeichnungen von Karl Friedrich Schinkel, veröffentlicht 1837 in der Züricher "Zeitschrift über das gesamte

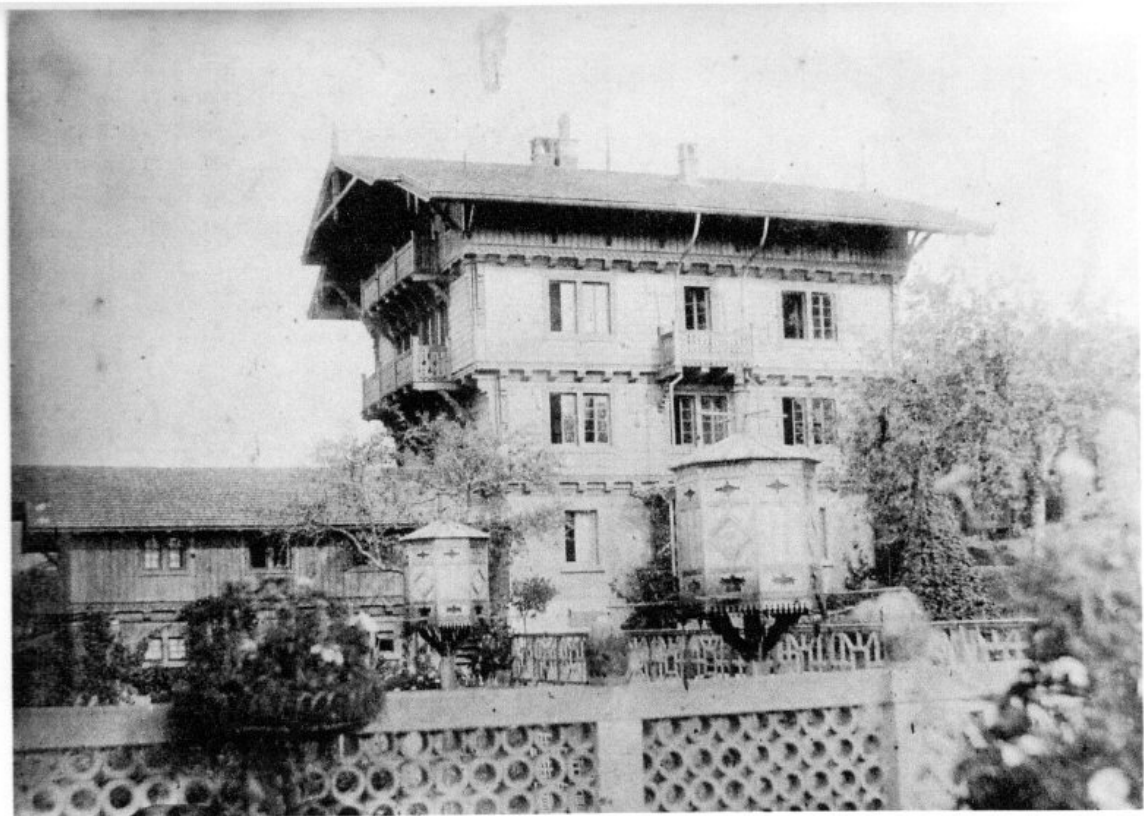
Bauwesen".



264: Schweizerhäuschen auf der Pfaueninsel, Eingangspartie an der Traufseite, Foto v. 1969.



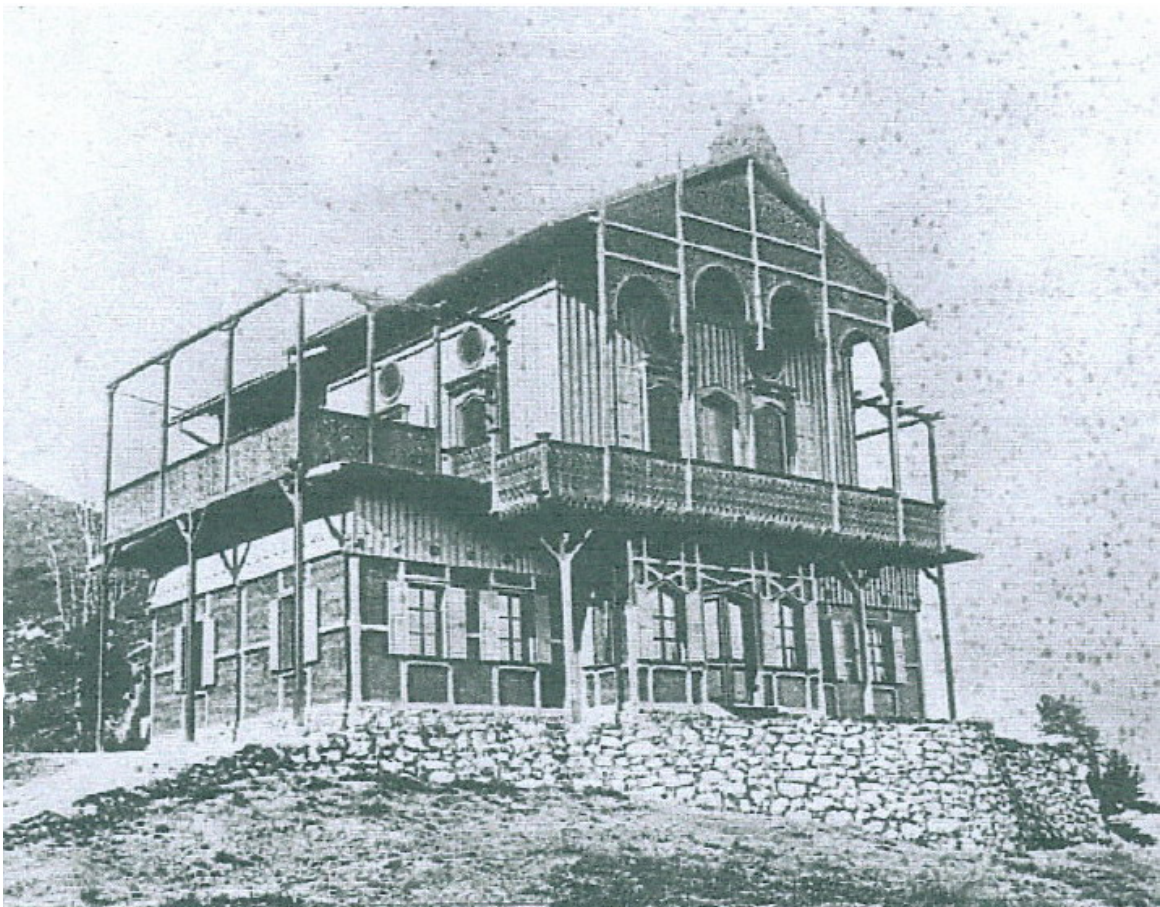
265: Berchtesgaden, Königliche Villa "Marienschloß", erbaut 1849-1853 von Ludwig Lange.
Ansicht aus seiner 1861 erschienenen Veröffentlichung "Werke der Höheren Baukunst".



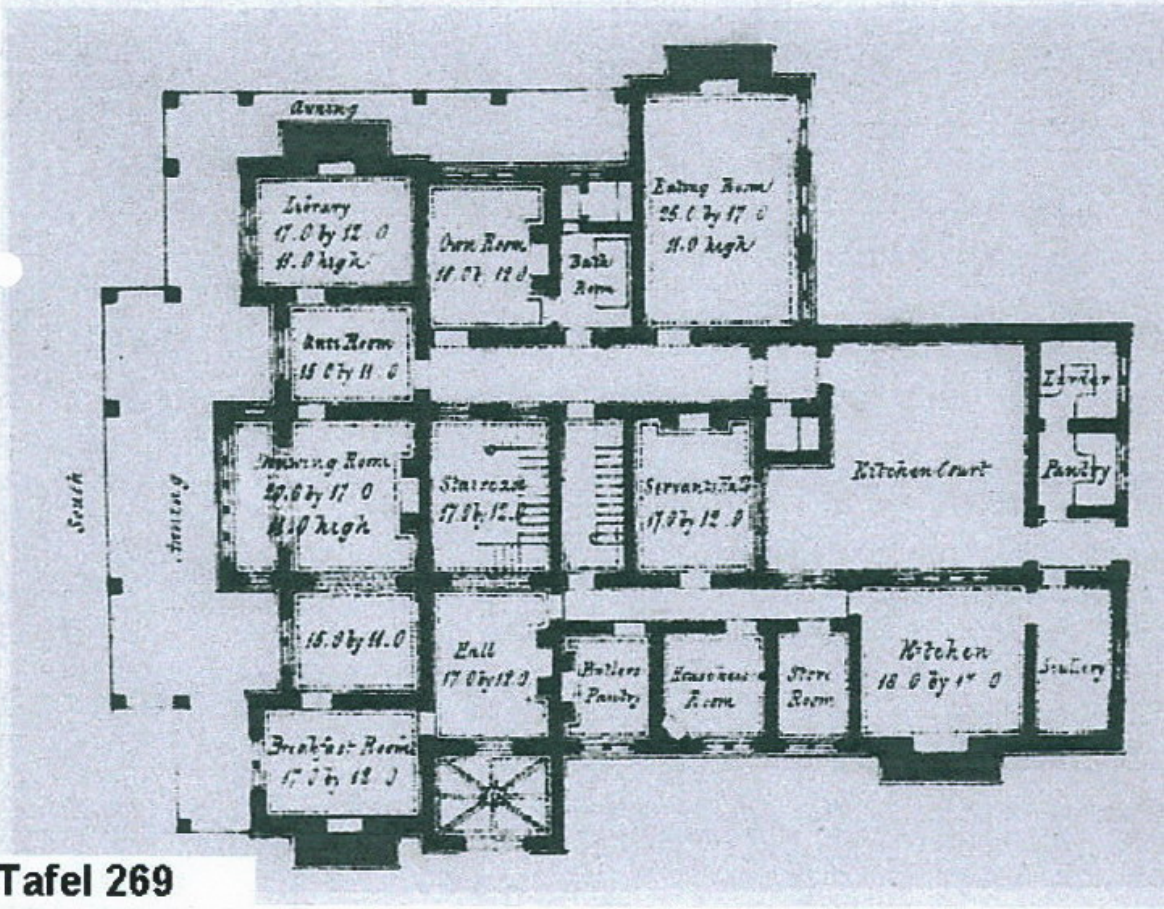
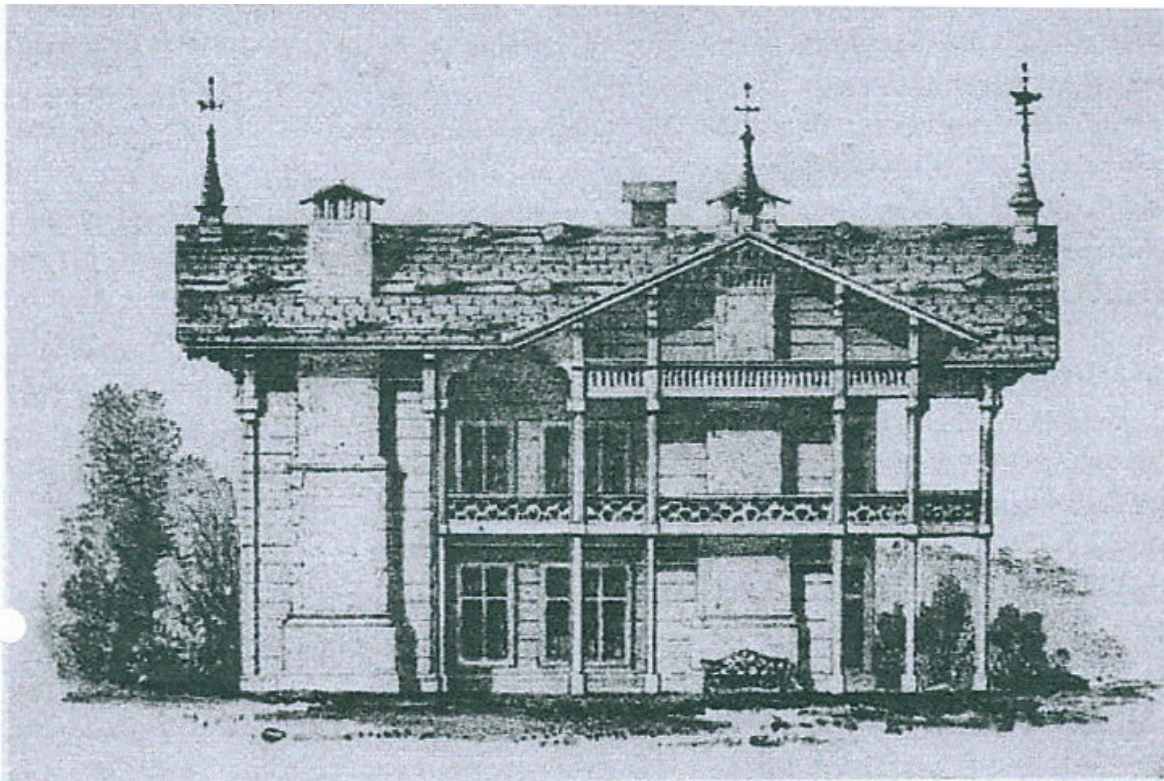
266: Schloßgut Serach bei Esslingen, Verwalterhaus, erbaut 1853-1854 von Christian Friedrich Leins (abgebrochen 1957), Foto um 1900.



267: Schloßgut Serach bei Esslingen, Gästehaus, erbaut 1853-1854 v. C. F. Leins, Foto 1987.

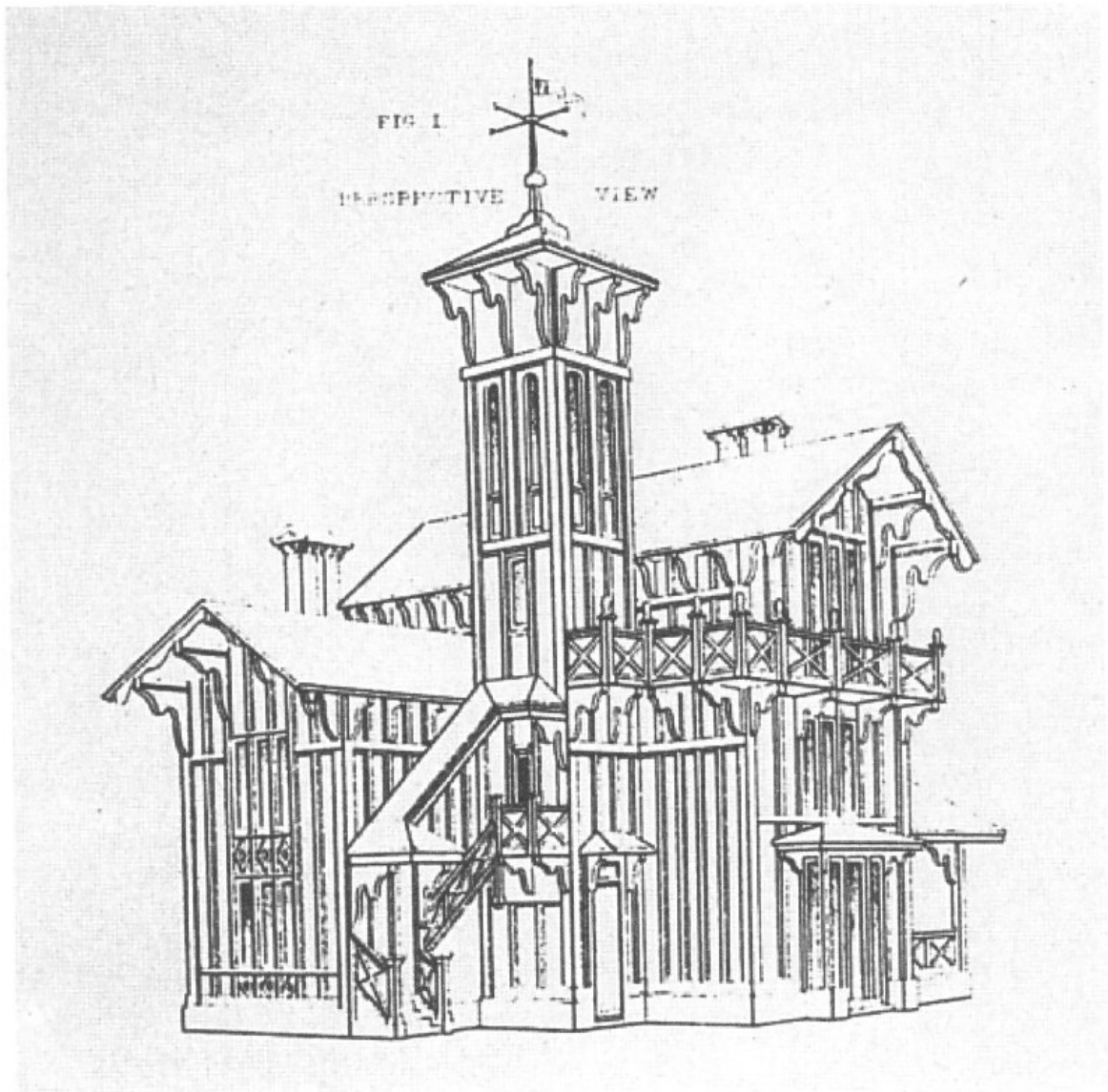


268: Königshaus auf dem Schachen bei Garmisch-Partenkirchen, erbaut 1869-1870 von Eugen Drollinger (später im Außenbau geringfügig verändert), Foto von 1870.



Tafel 269

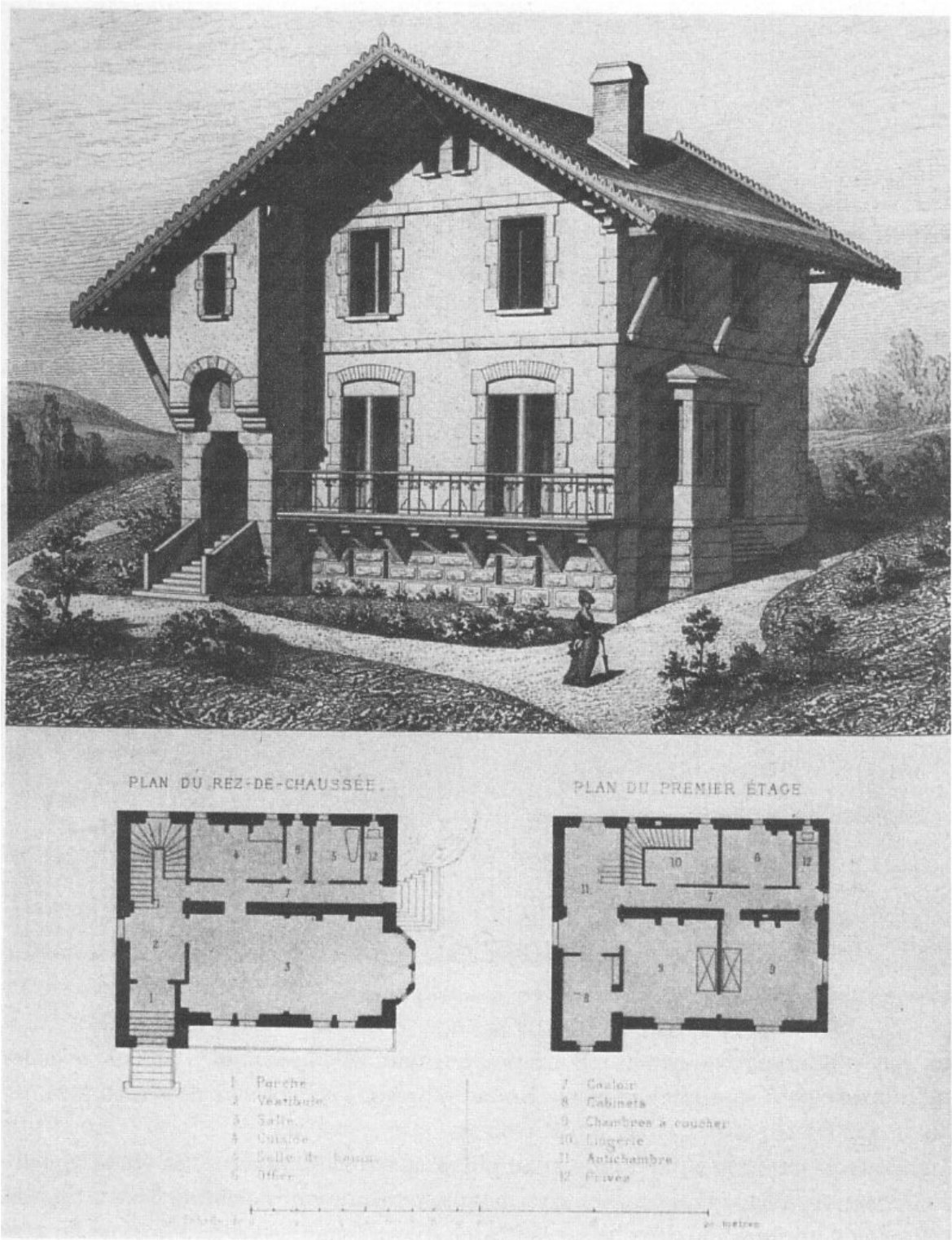
269: Swiss Cottage, Aufriß und Grundriß, Entwurf von Peter Frederick Robinson, aus: Designs for Ornamental Villas (1827), Tafel I. und Tafel IV.



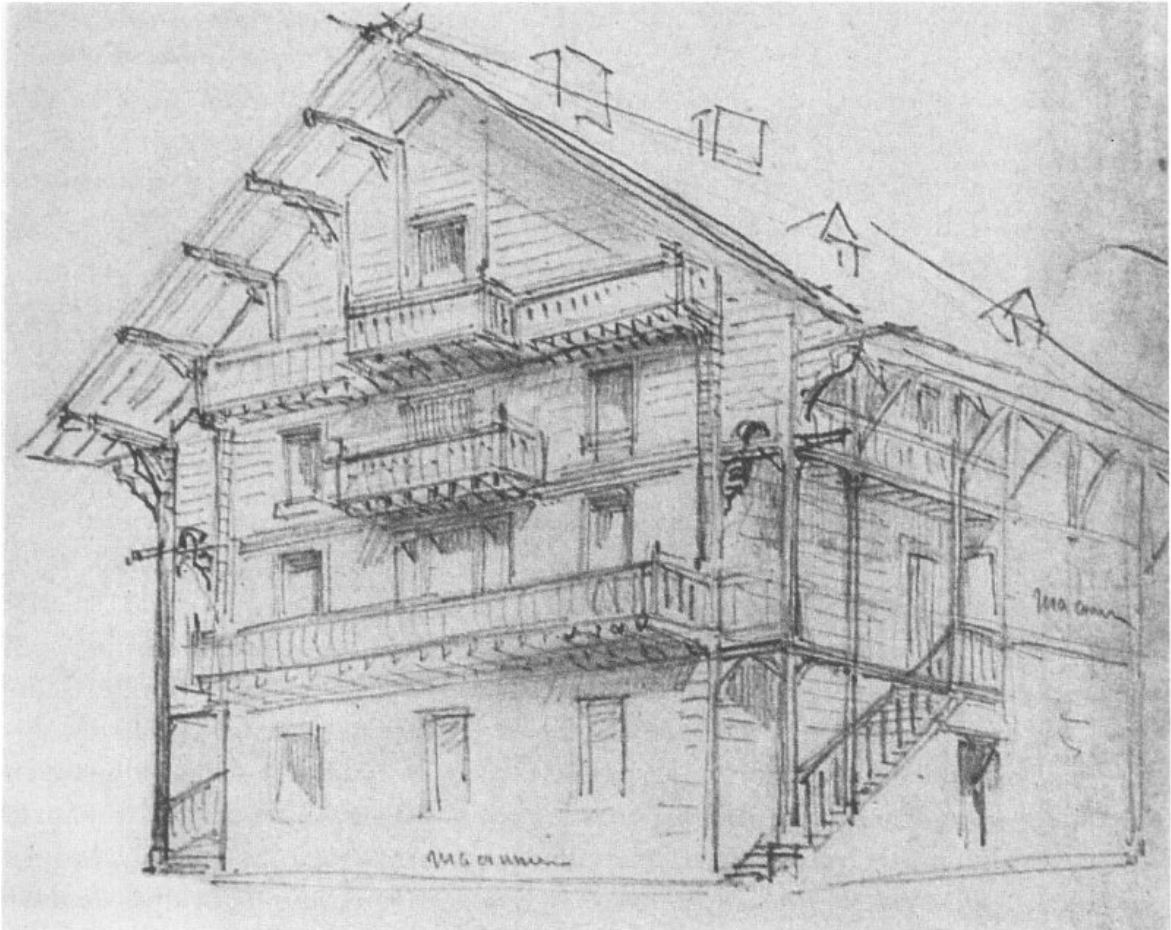
270: Design in the Swiss Style of Architecture, aus: S. H. Brooks, Designs for Cottage and Villa Architecture, London 18(39?), Tafel XLIX.



271: Stuttgart, Restaurationsgebäude "Zum Hirschgarten" am Herdweg, erbaut 1866 wohl nach eigenen Entwürfen des Bauherren, des Werkmeisters und Besitzers eines Zimmergeschäftes Johannes Nill (gest. 1894), nach einem zeitgenössischen Gemälde.

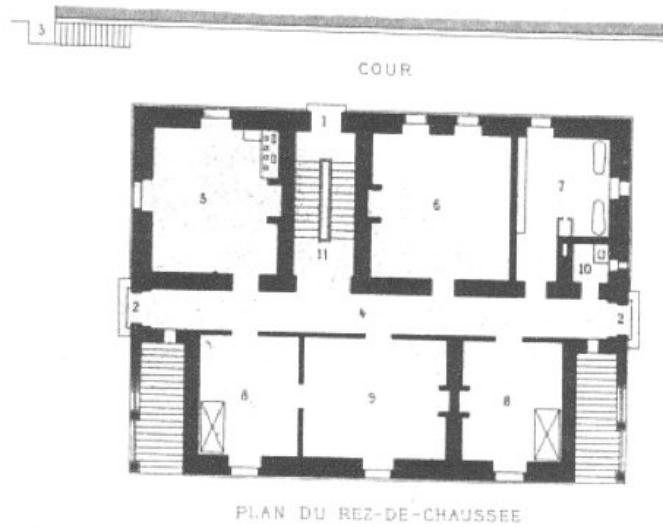


272: Lausanne, Villa "La Vedette", erbaut 1874-1876 von E. E. Viollet-le-Duc als eigenes Wohnhaus (abgebrochen 1975), Aufriß und Grundrisse des Villengebäudes, aus: E. E. Viollet-le-Duc, Habitations modernes, 1877, Bd. I., Tafel 161.



273: Chamonix, Chalet de la Côte, entworfen 1872/1873 von E. E. Viollet-le-Duc.

Perspektivische Zeichnung des Architekten von Südosten ohne genaue Datierung
(Original CRMH = Centre de Recherche de Monuments Historiques, Nr. 4356).

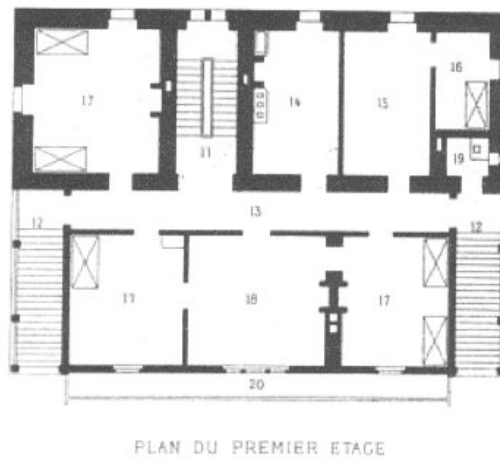


LEGENDE DU REZ-DE-CHAUSSEE

- 1 Entree de service
- 2 Entrees principales
- 3 Escalier du Jardin potager
- 4 Galerie de dégagement
- 5 Cuisine
- 6 Salle à manger
- 7 Salle de bains
- 8 Chambres à coucher
- 9 Salon
- 10 Prives

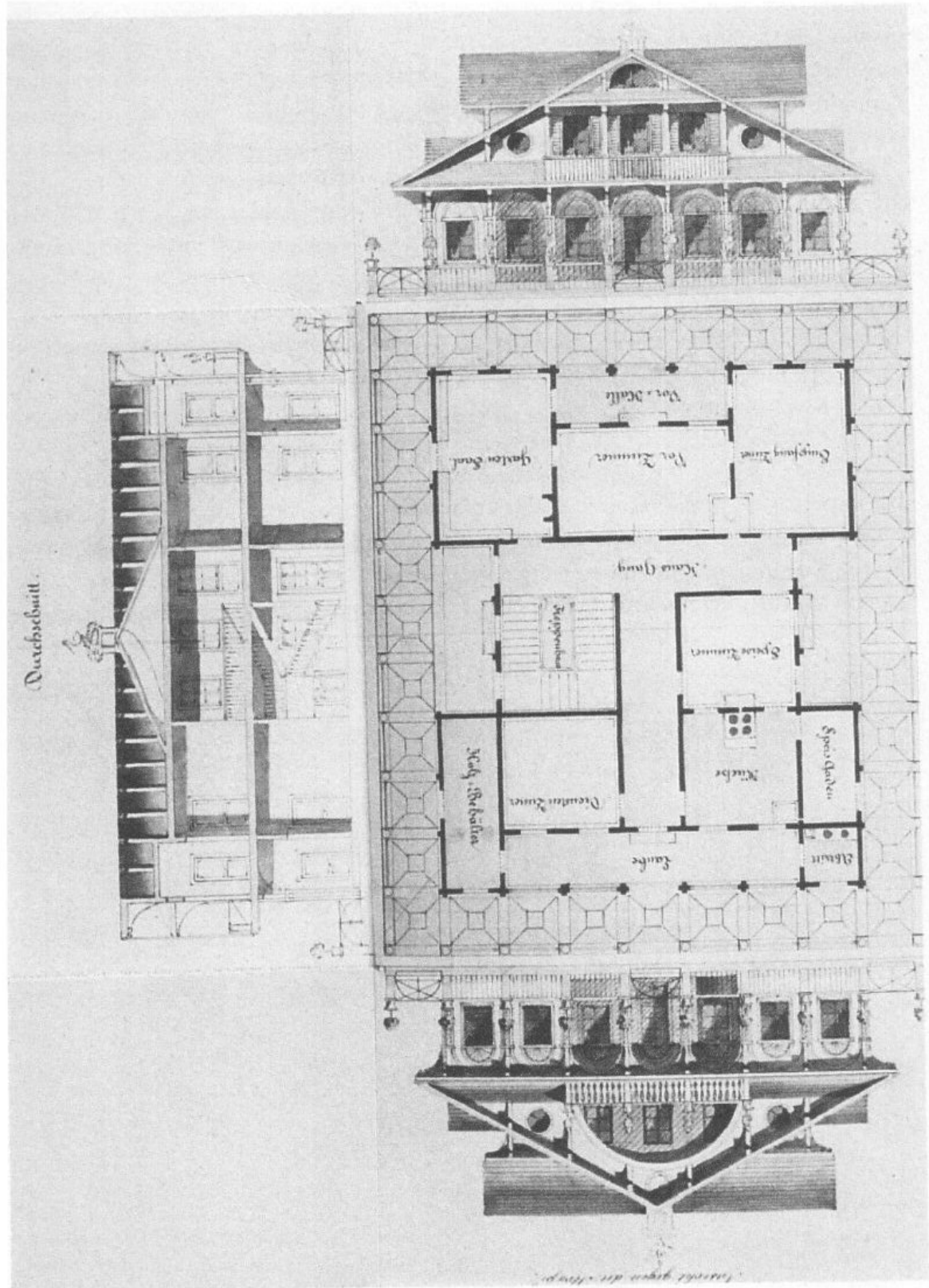
LEGENDE DU PREMIER ETAGE

- 11 Grand Escalier
- 12 Descentes aux Jardins
- 13 Galerie
- 14 Cuisine
- 15 Salle à manger
- 16 Chambre de Domestique
- 17 Chambres de Maître
- 18 Salon
- 19 Prives
- 20 Balcon

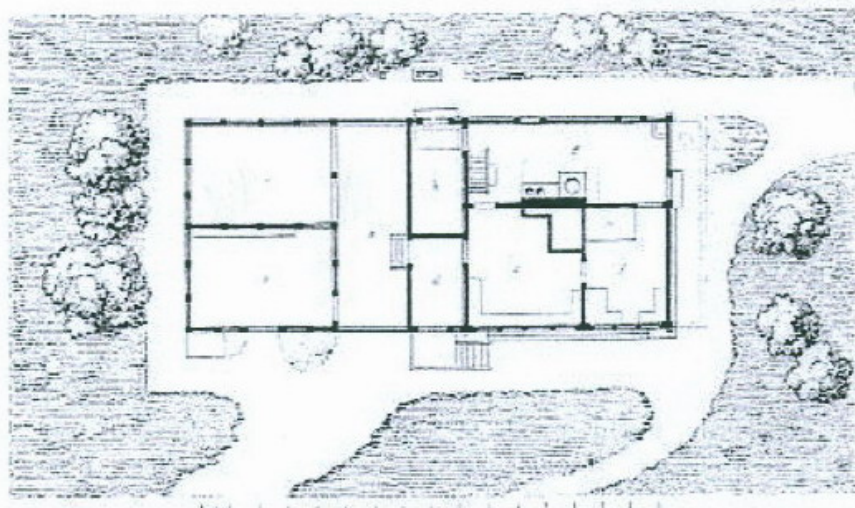
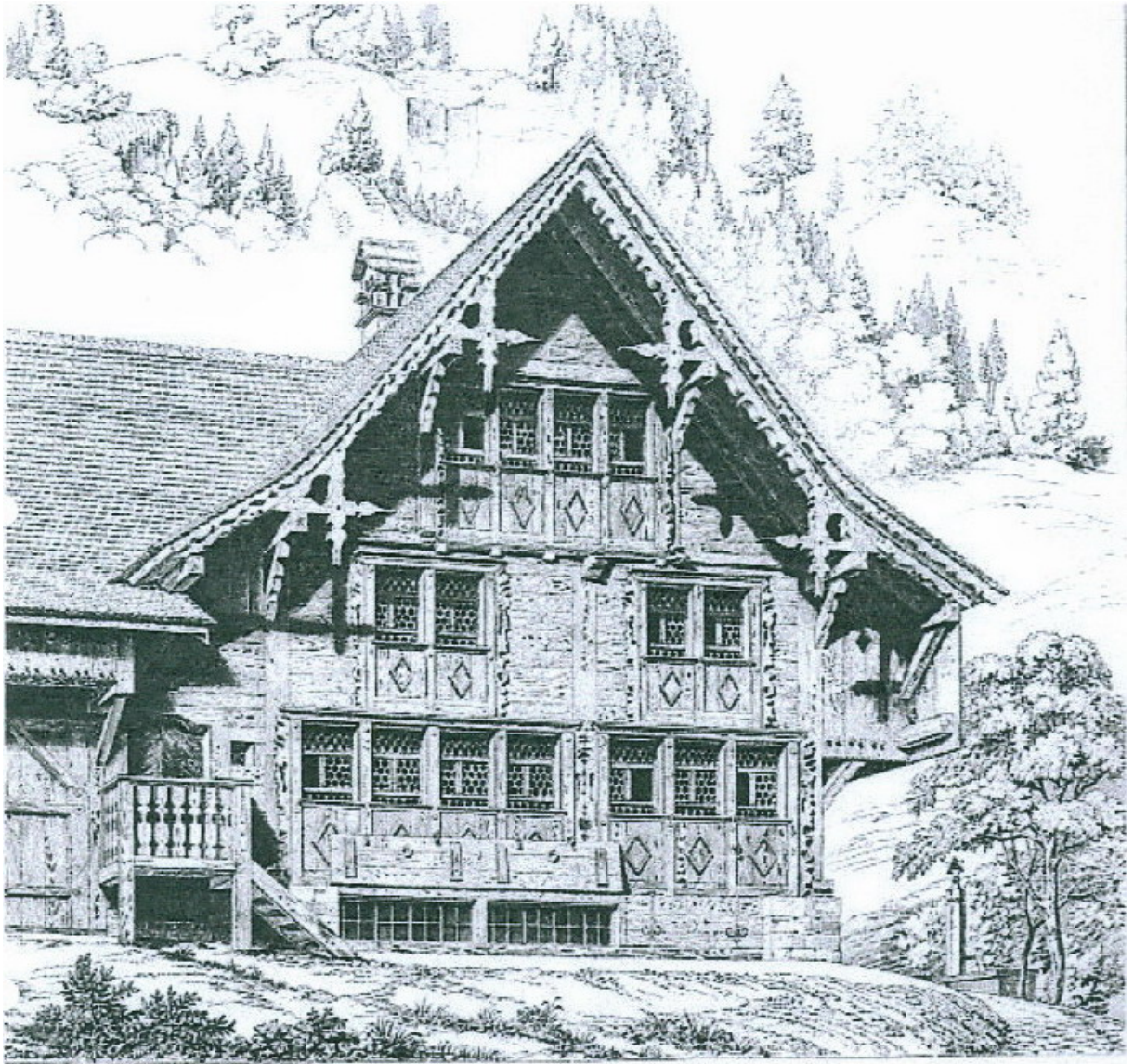


Echelle de 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 metres

274: Chamonix, Chalet de la Côte, 1872/1873. Grundrisse vom Erd- und 1. Obergeschoß, aus:
E. E. Viollet-le-Duc, Habitations modernes, 1877, Bd. I., Tafel 161.



275: Ludwig Pfyffer von Wyher, Entwurf für ein Schweizerhaus, 1844 (Original Pfyffer-Nachlaß in der Zentralbibliothek Luzern).



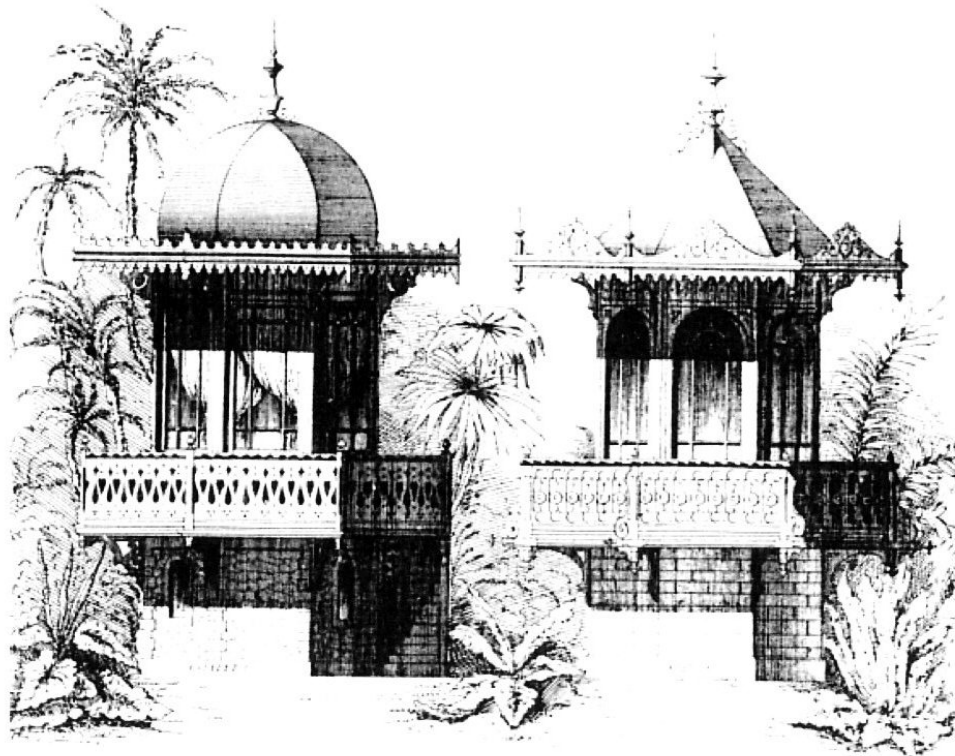
276: Ernst Georg Gladbach, Zeichnung des Bauerngehöfts Rosswiesli im Fuchsloch bei Fischenthal, vgl. im Detail TAFEL 23, aus: E. G. Gladbach, Der Schweizer Holzstil, 2. Teil, Zürich 1883.



277: Maloja, Chalet-Hotel Osteria vecchia (heute Hotel Schweizerhaus), erbaut 1880 von Alexander Kuoni, zeitgenössische Fotografie.



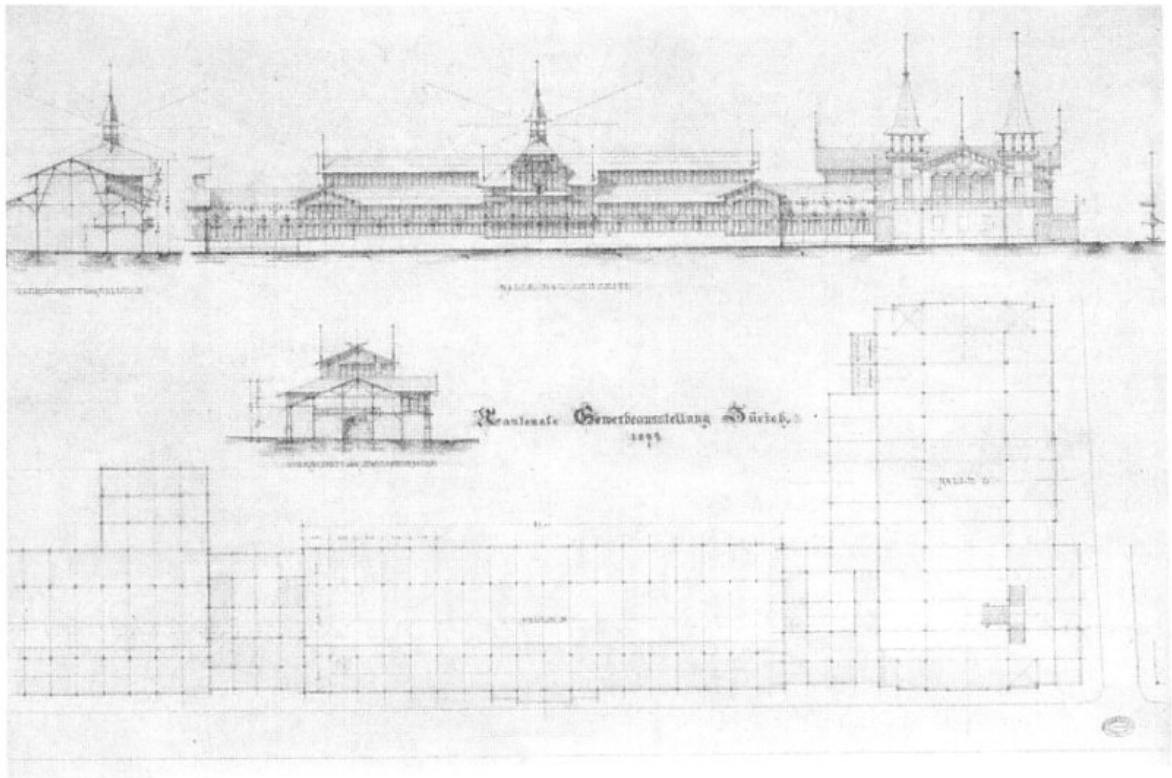
278: Maloja, Chalet-Dépendances des Hotels Kurhaus-Palace, erbaut 1883-1884 von Alexander Kuoni, zeitgenössische Fotografie.



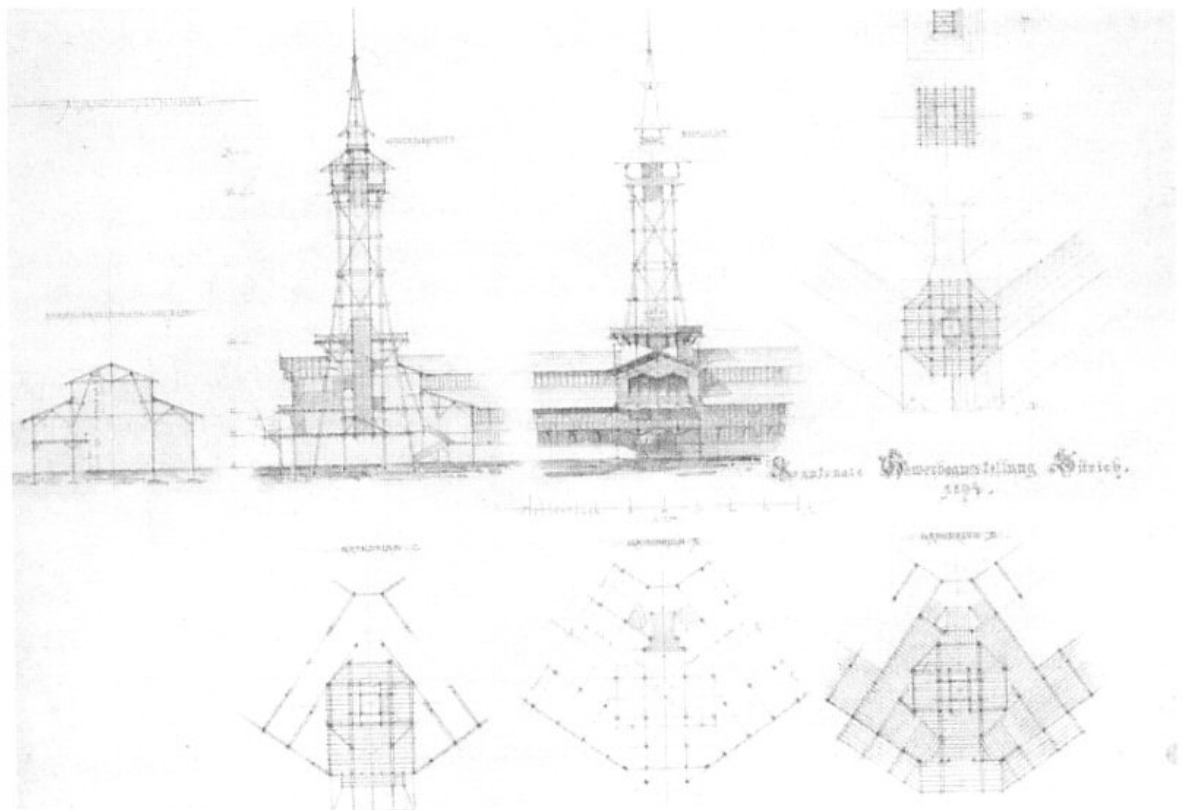
279: Pavillontypen aus dem Prospekt der Chaletfabrik "Chalet-Suisse, Kaeffer & Co.",
Entwürfe um 1880/1890.



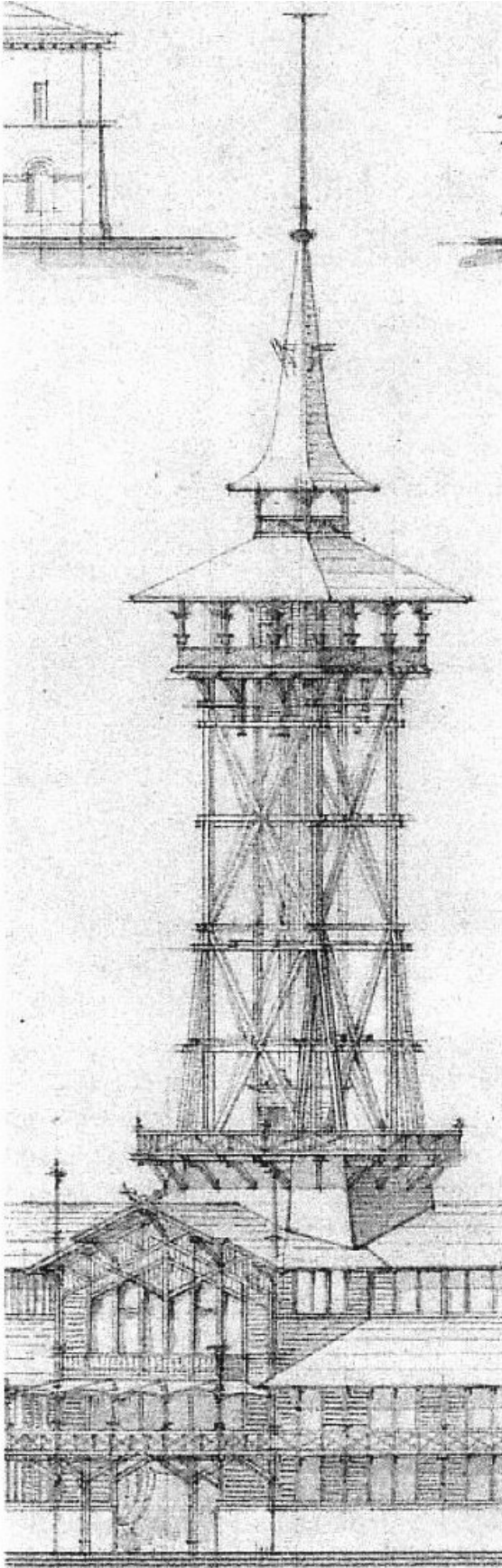
280: Jacques Gros (eigentl. Friedrich Jakob Gross, 23.9. 1858-18.10. 1922) um 1900, also zum Zeitpunkt des Baues der von ihm entworfenen Villa Amann in Bönningheim.



281: Kantonale Gewerbeausstellung Zürich 1894, Grundriß und Ansicht der neuen Ausstellungshallen, entworfen von Jacques Gros im Dezember 1893 (Original Hochbauamt der Stadt Zürich).



282: Kantonale Gewerbeausstellung Zürich 1894, Grundriß und Ansicht des geplanten Aussichtsturmes, entworfen von Jacques Gros im Dezember 1893 (Original Hochbauamt der Stadt Zürich).



283: Kantonale Gewerbeausstellung Zürich 1894, Ansicht des geplanten Aussichtsturmes, Entwurfsausschnitt (Original Hochbauamt der Stadt Zürich).



284: St. Moritz Bad, Villa Planta, erbaut 1883-1884 durch Nikolaus Hartmann (sen.) und Alexander Kuoni. Blick auf die giebelständigen Hauptschauseiten, Aufnahme von 1986.



285: St. Moritz Bad, Villa Planta, giebelständige Hauptschauseiten nach der 1996/97 erfolgten

Restaurierung. Aufnahme von 2002.



286: Villa Amann, südliche Hauptschauseite nach der 2000-2002 erfolgten Restaurierung.



287: St. Moritz Bad, Villa Planta, Detailaufnahme der Obergeschoßgestaltung. Foto von 1986.

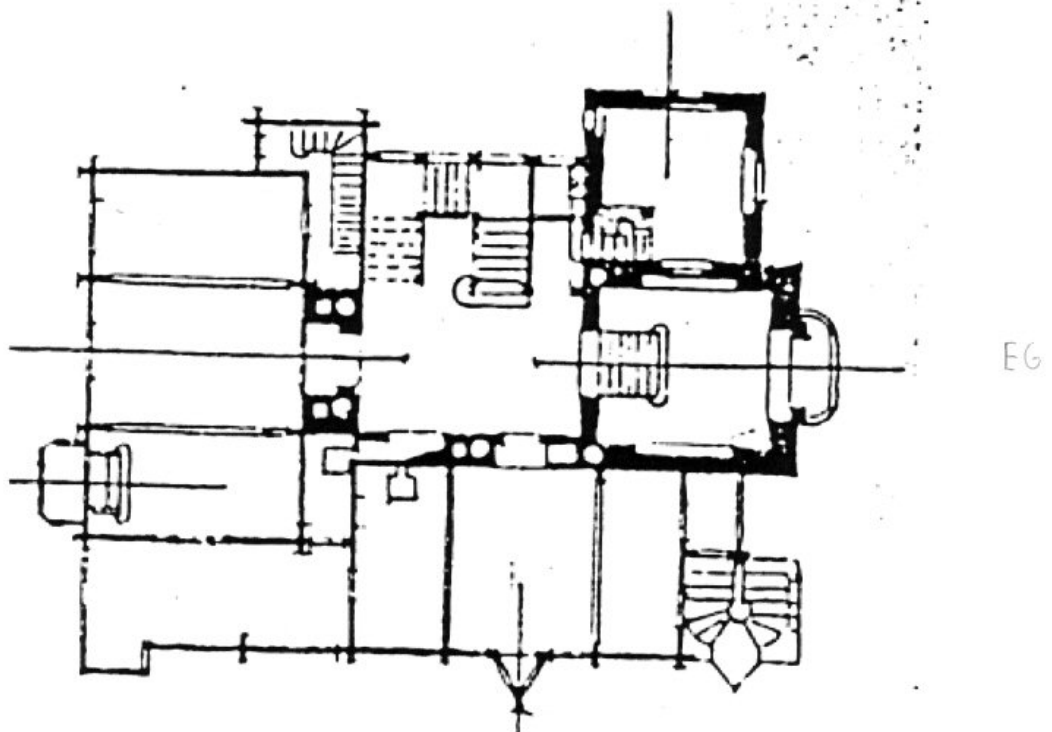
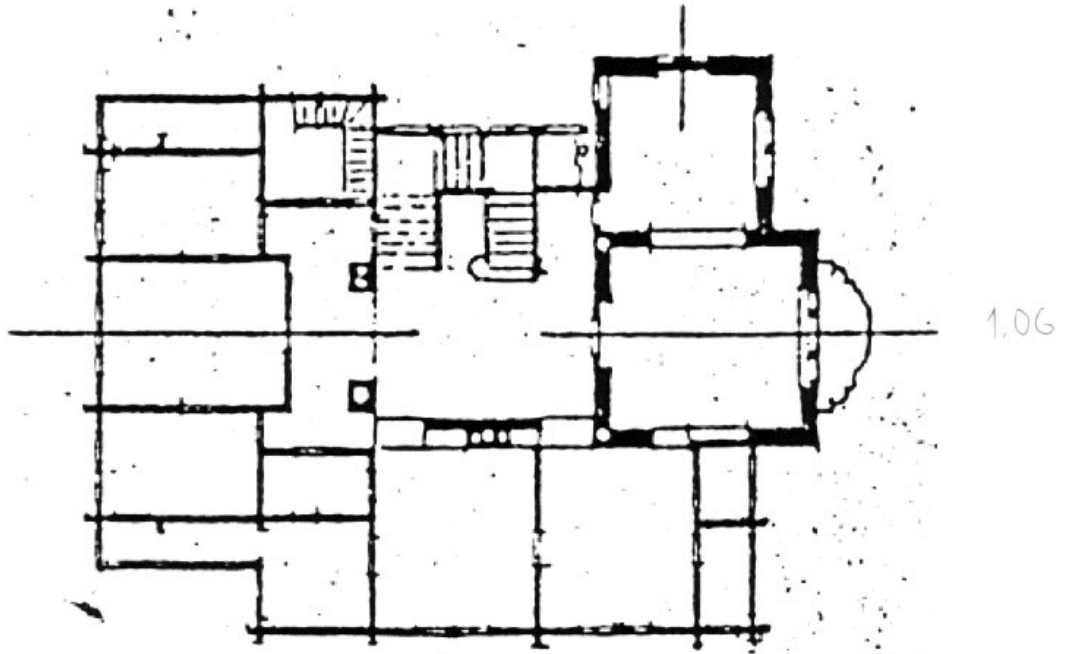


288: St. Moritz Bad, Villa Planta, seitliche Giebelfront. Aufnahme von 2002.

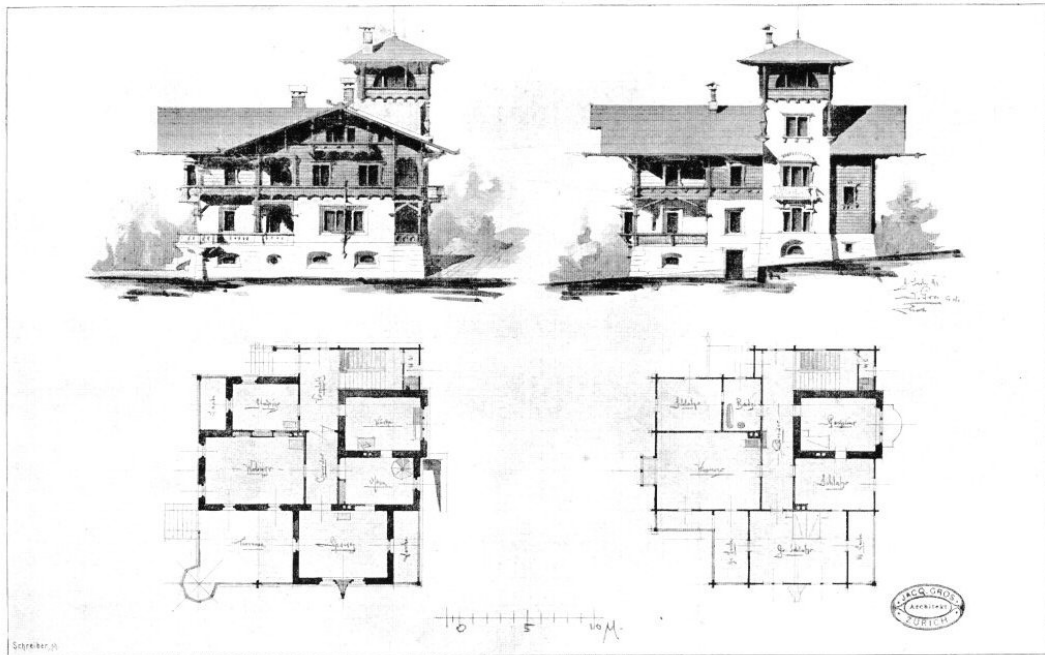


289: St. Moritz Bad, Villa Planta, Detail der Turmfassadengestaltung als Blick auf den Balkon

des I. Stocks oberhalb des Hauptzuganges. Foto von 1986.



290: St. Moritz Bad, Villa Planta, Grundrisse des Erdgeschosses und des I. Obergeschosses in schematischer Darstellung.

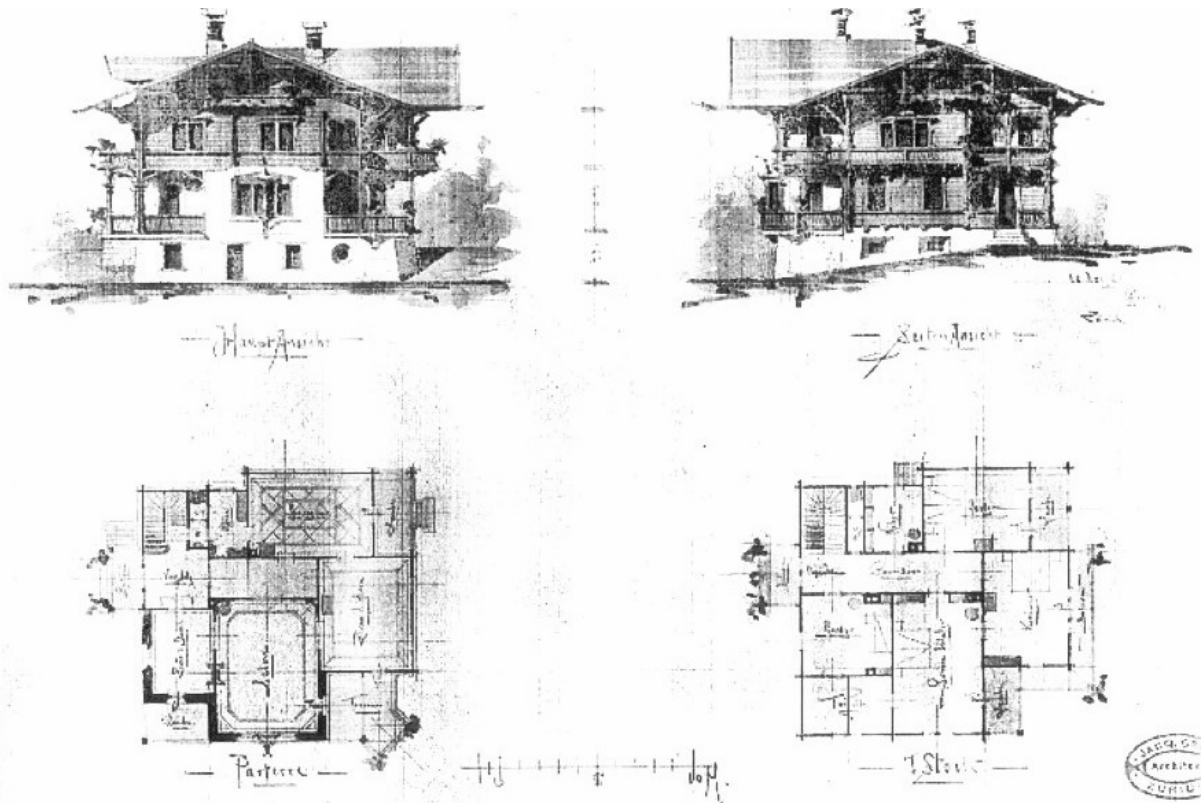


Jaq. Gros in Zürich, Skizzen.

Gesetzlich geschützt. Déposé.

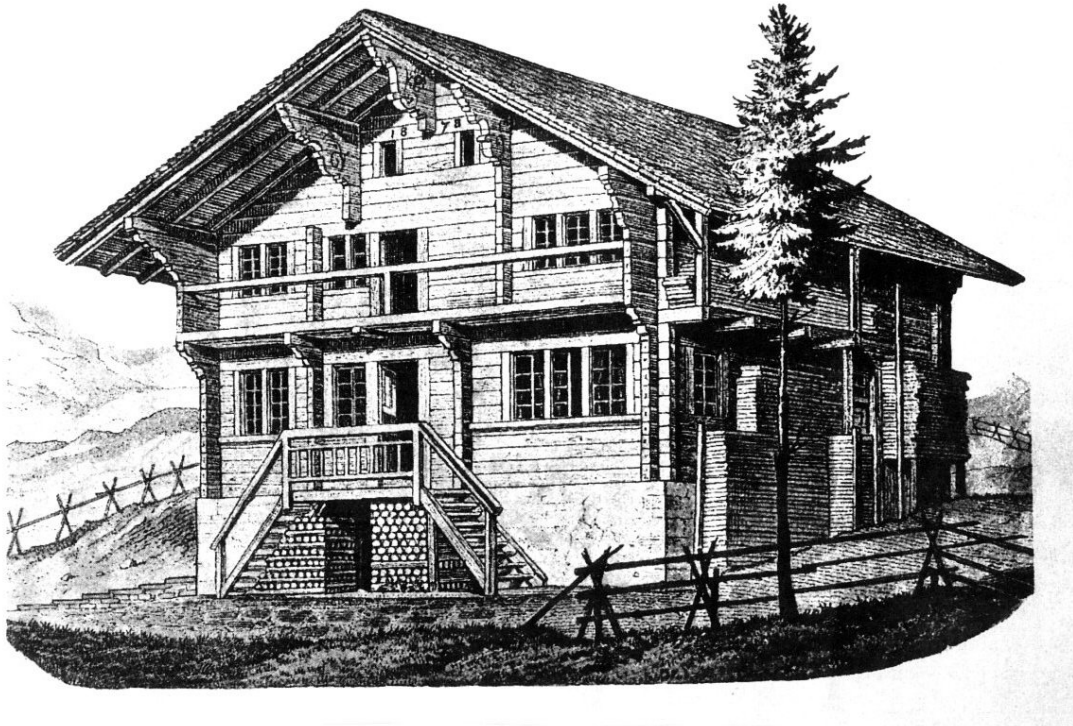
Verlag von Otto Maier in Ravensburg.

291: Jacques Gros, Projekt einer Villa im Chaletstil für Herrn Vogel-Fierz in Bendlikon bei Zürich, beinhaltend Aufrisse und Grundrisse, aus: J. Gros Veröffentlichung Skizzen für Wohn- und Landhäuser, Villen etc., I. Serie (1897), Tafel 2.

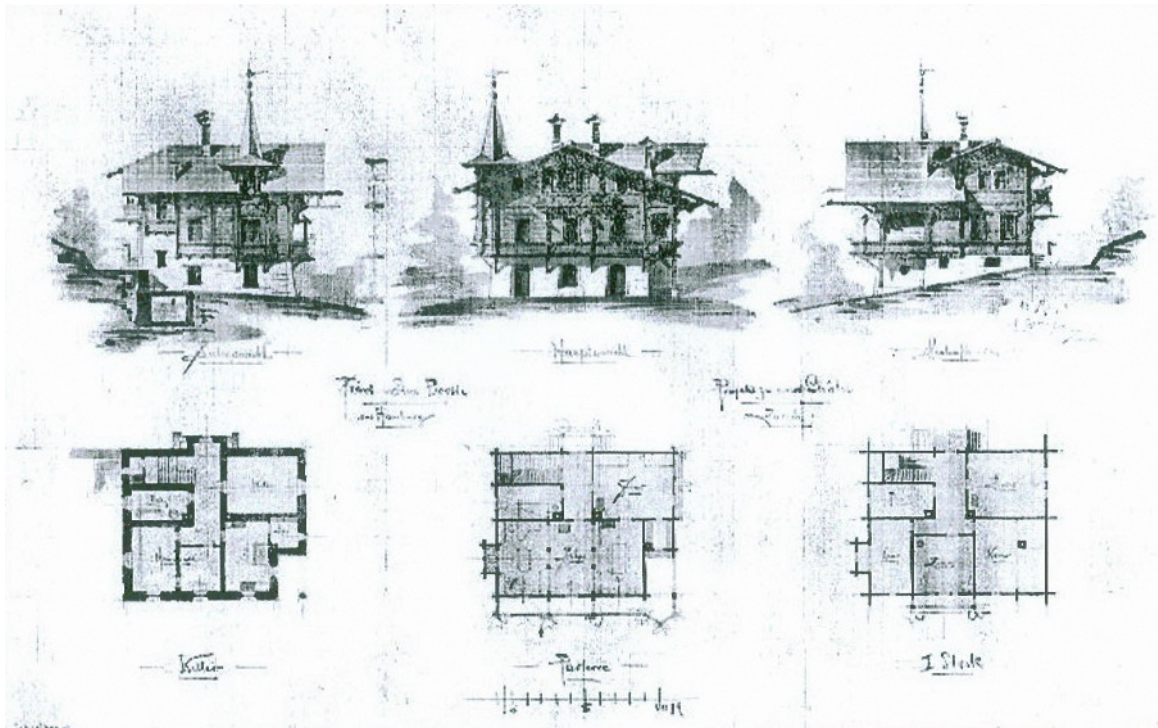


292: Jacques Gros, Villa im Chaletstil für Herrn Oberst Ulrich Wille, Bern (Alpenstr. 17-21),

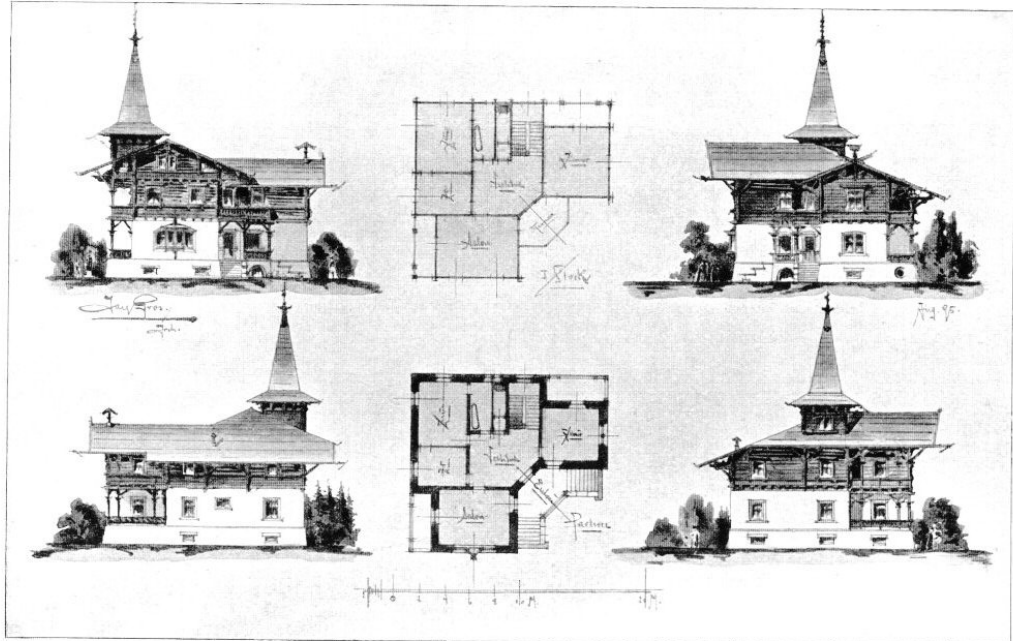
Grundrisse und Aufrisse, aus: Skizzen für ..., I. Serie (1897), Tafel 14.



293: La Forclaz bei Evolène, Kanton Wallis, Haus des Lehrers, erbaut vor 1878, als Beispiel der unabhängig vom modischen Chaletbau weiterhin in den ländlichen Regionen nach herkömmlichen Traditionen ausgeführten Bauten (aus: Ernst Georg Gladbach, Holzbauten der Schweiz, 1893).



294: Jacques Gros, Villa im Chaletstil für Fräulein Emma Booth in Zürich-Fluntern, Grundrisse und Aufrisse, aus: Skizzen für ..., I. Serie (1897), Tafel 11.

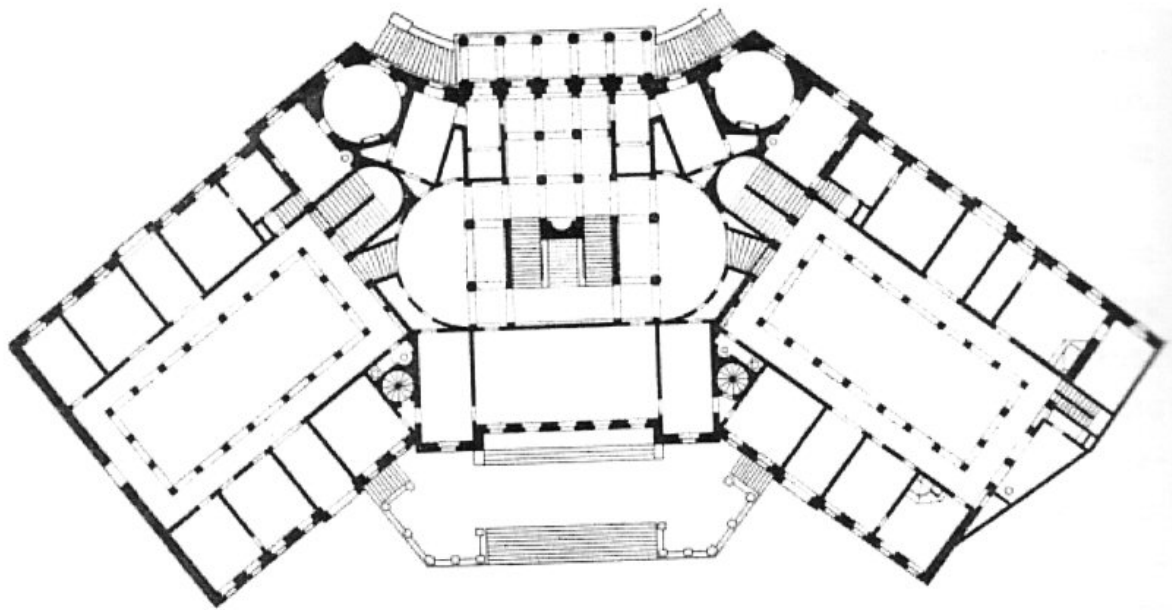


Jacq. Gros in Zürich, Skizzen.

Verlag von Otto Maier in Ravensburg.

Gesetzlich geschützt. Déposé.

295: Jacques Gros, Projekt des "Neuen Chalets" für St. Moritz, beinhaltend Aufrisse und Grundrisse, aus: Skizzen für ..., I. Serie (1897), Tafel 23.

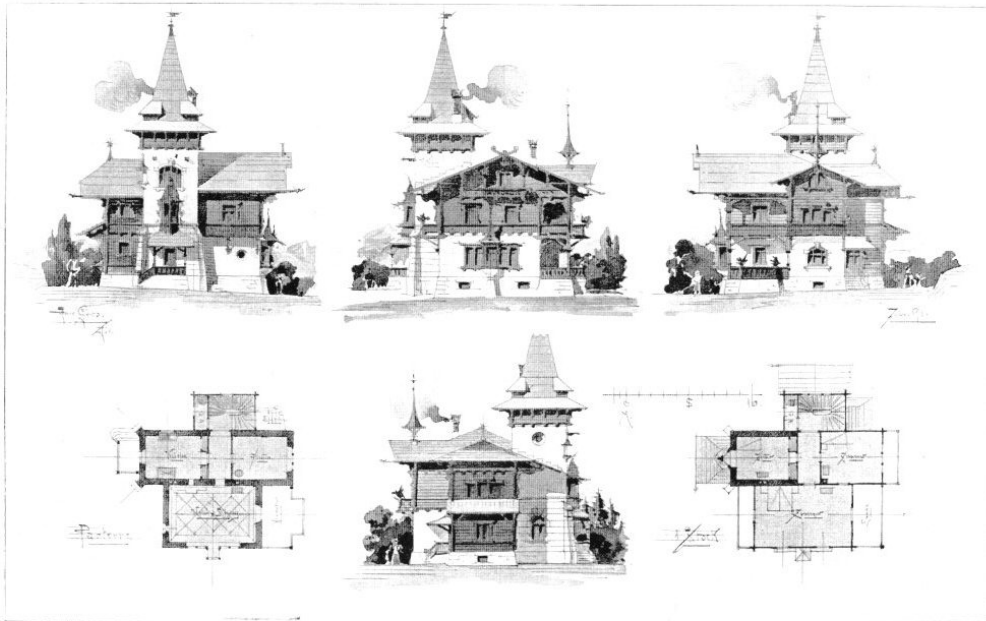


296: Karlsruhe, Markgräfliches Palais am Rondellplatz, Grundriß im Zustand vor der Zerstörung im II. Weltkrieg.

Wohn- und Landhäuser, Villen etc. II. Serie.

12
II. SERIE.

Maisons de campagne, Villas etc.



Jacq. Gros in Zürich, Skizzen. II. Serie.

Verlag von Otto Maier in Ravensburg.

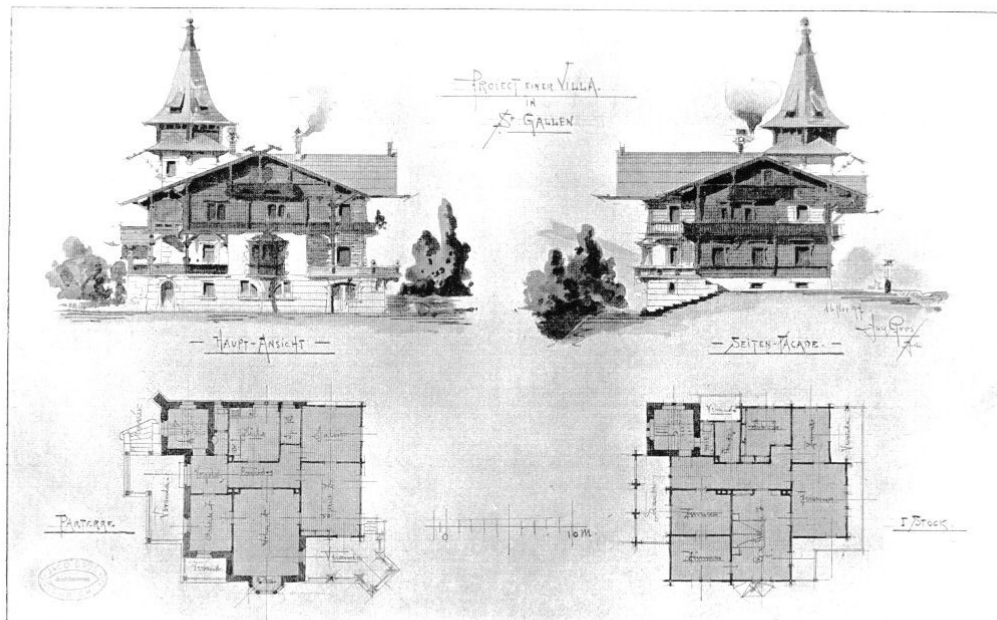
Gesetzlich geschützt. Déposé.

297: Jacques Gros, Villa im Chaletstil als Projekt Tafel 12 (ansonsten unbezeichnet),
beinhaltend Aufrisse und Grundrisse, aus: Skizzen für ..., II. Serie (1903), Tafel 12.

Wohn- und Landhäuser, Villen etc. II. Serie.

34
II. SERIE.

Maisons de campagne, Villas etc.



Jacq. Gros in Zürich, Skizzen. II. Serie.

Verlag von Otto Maier in Ravensburg.

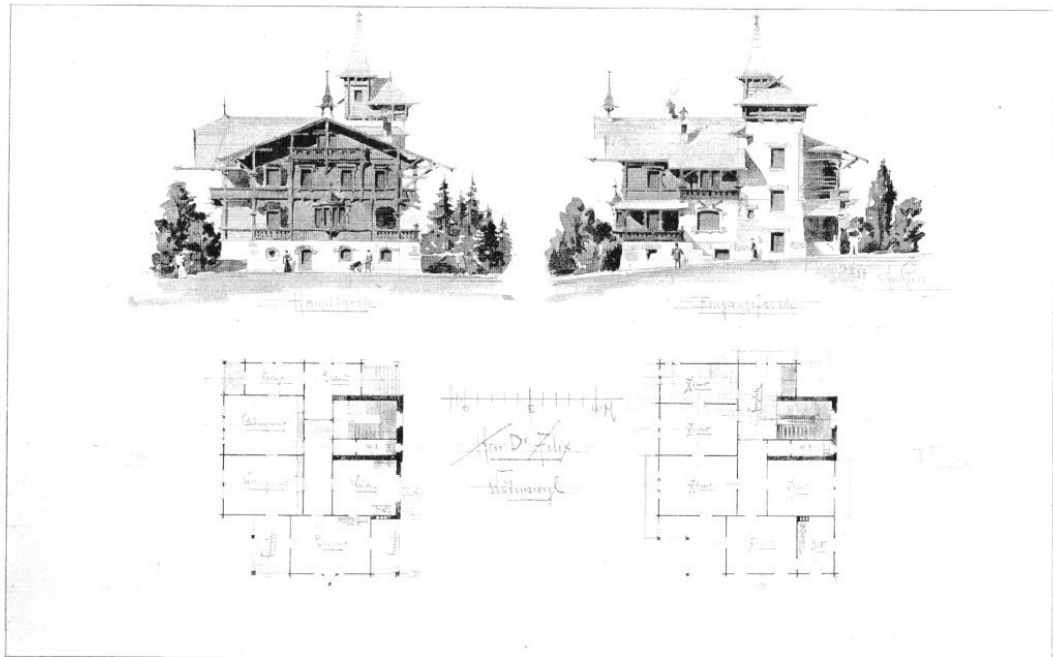
Gesetzlich geschützt. Déposé.

298: Jacques Gros, Projekt einer Villa in St. Gallen, beinhaltend Aufrisse und Grundrisse,
aus: Skizzen für ..., II. Serie (1903), Tafel 34.



299: Heimiswil im Emmental, Kanton Bern, Bauernhaus aus dem 18. Jahrhundert im typischen Stil des Berner Oberlandes mit weit auseinandergezogenem Krüppelwalm-dach.

Das Berner Haus gilt im allgemeinen als Orientierungsvorbild der Schweizerhaus-Architektur seit ihrem Beginn am Ende des 18. Jahrhunderts

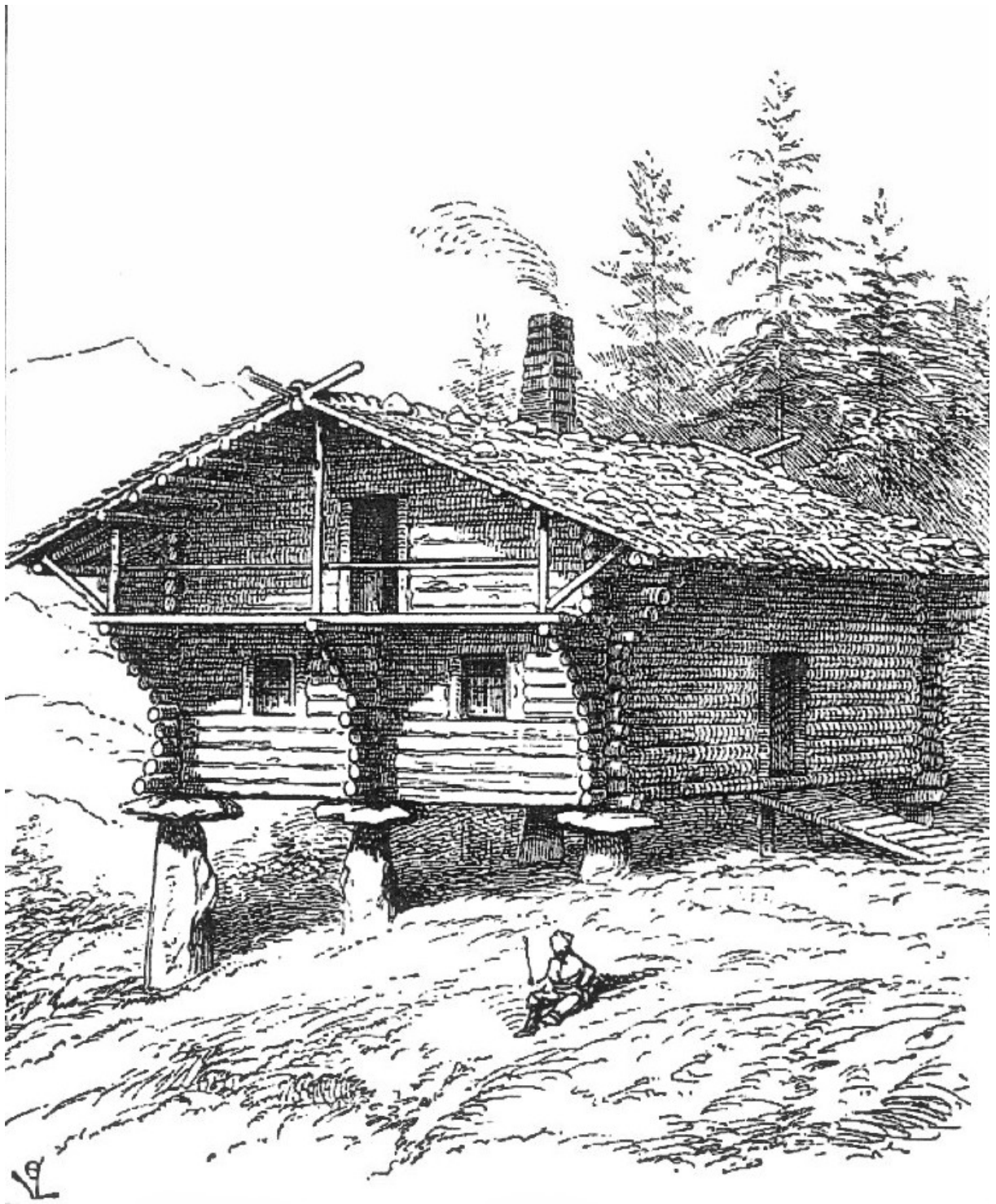


Jacq. Gros in Zürich, Skizzen. II. Serie.

Vorlag von Otto Maier in Ravensburg.

Gesetzlich geschützt. Déposé.

300: Jacques Gros, Villa im Chaletstil für Herrn Dr. Felix, Wädenswil, beinhaltend Aufrisse und Grundrisse. aus: Skizzen für ..., II. Serie (1903), Tafel 47.



301: E. E. Viollet-le-Duc, "Le chalet de Aryas", Entwurf von 1875 aus der Veröffentlichung "Histoire d'habitation humaine".



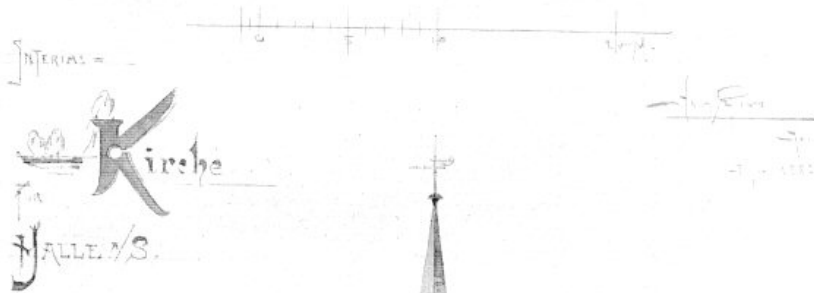
302: Åmotsdal, Norwegen, Speicher sog. Loft aus dem 18. Jahrhundert als Beispiel norwegischer Holzbautradition.

Maisons de campagne, Villas etc.



Gesetzlich geschützt. Déposé.

30
II. SERIE



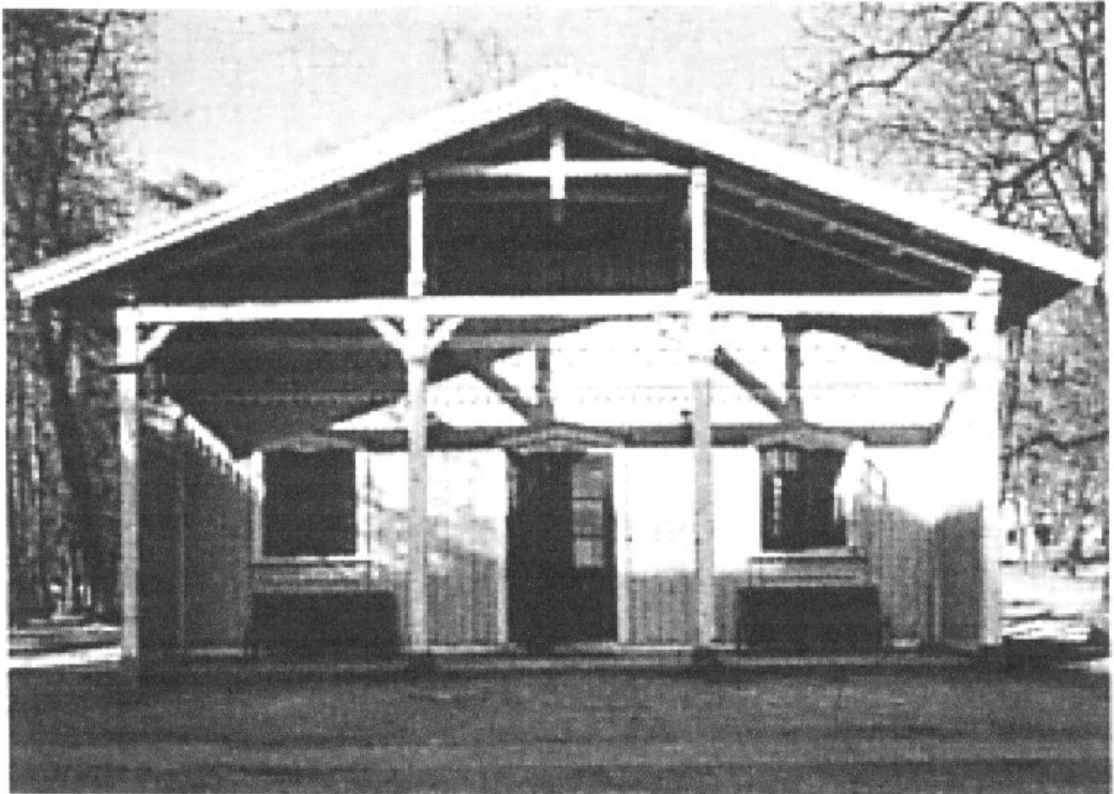
Verlag von Otto Maier in Ravensburg.

Wohn- und Landhäuser, Villen etc. II. Serie.

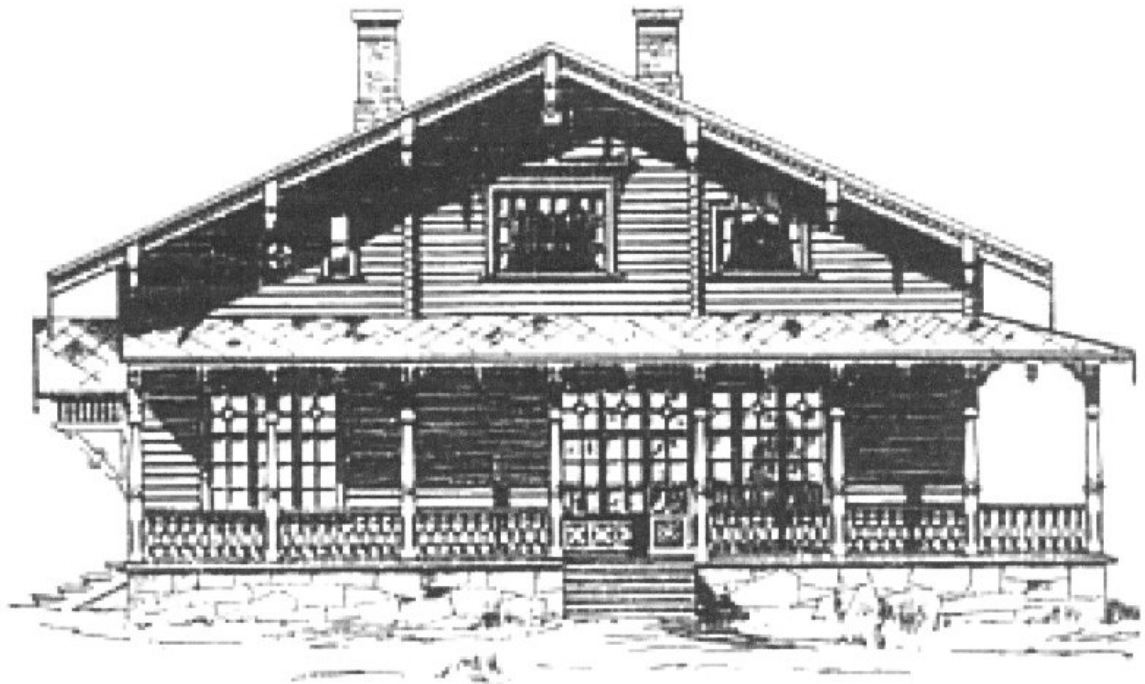


Jacq. Gros in Zürich, Skizzen. II. Serie.

303: Jacques Gros, Aufriß der 1887 projektierten Interimskirche für Halle an der Saale, aus: Skizzen für ..., II. Serie (1903), Tafel 30.



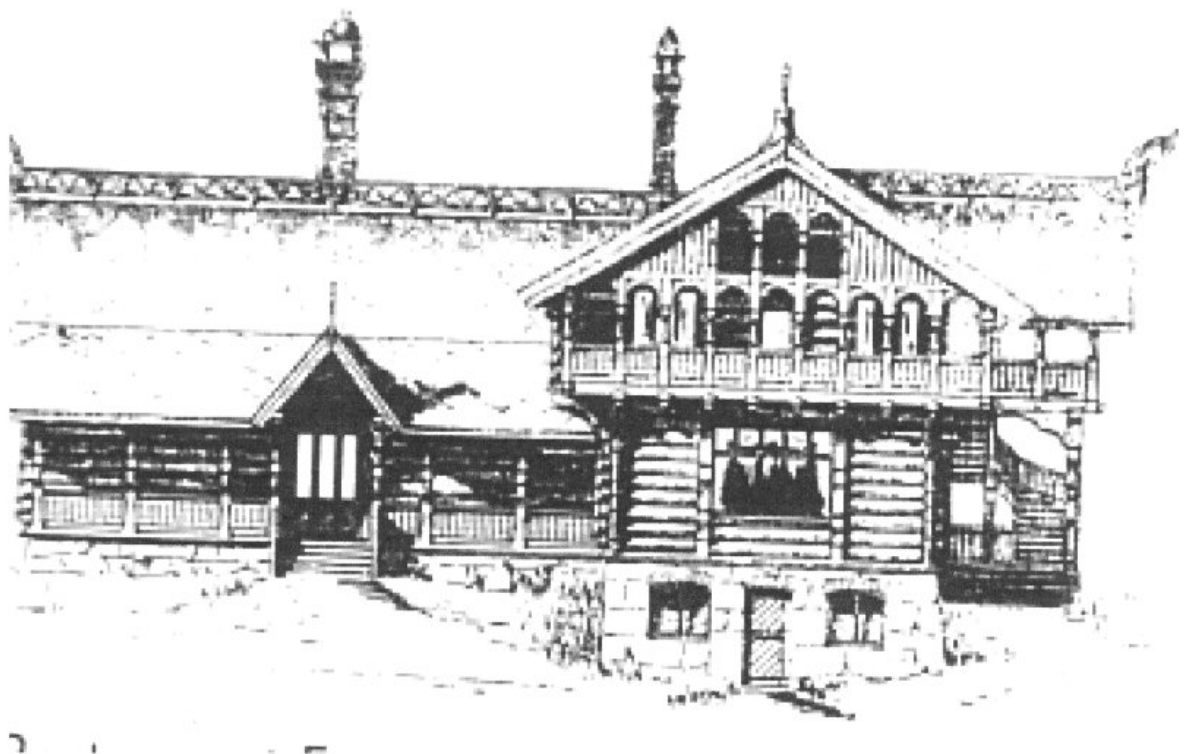
304: Oslo, Gebäude der königlichen Wache, erbaut 1841 nach Plänen von H. F. D. Linstow.



305: Malmøen bei Oslo, Haus nach Entwurf des Architekten H. E. Schirmer 1847-1851
erstellt, aus: "Die Holzbaukunst Norwegens", Berlin 1893.



306: Telemark, Norwegen, Risalit eines Hauses, errichtet 1870 im Schweizerhausstil spätklassizistischer Prägung.



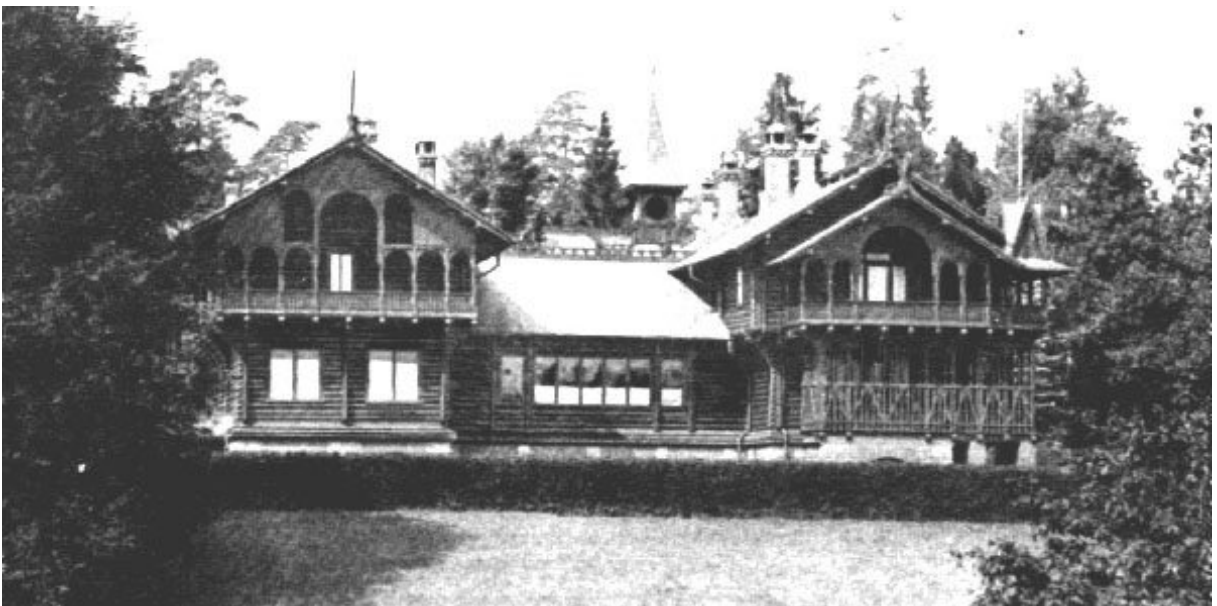
307: Holmenkollen bei Oslo, Restaurant Froggersæteren, erbaut 1890 von Holm Munthe, aus:
"Die Holzbaukunst Norwegens", Berlin 1893.



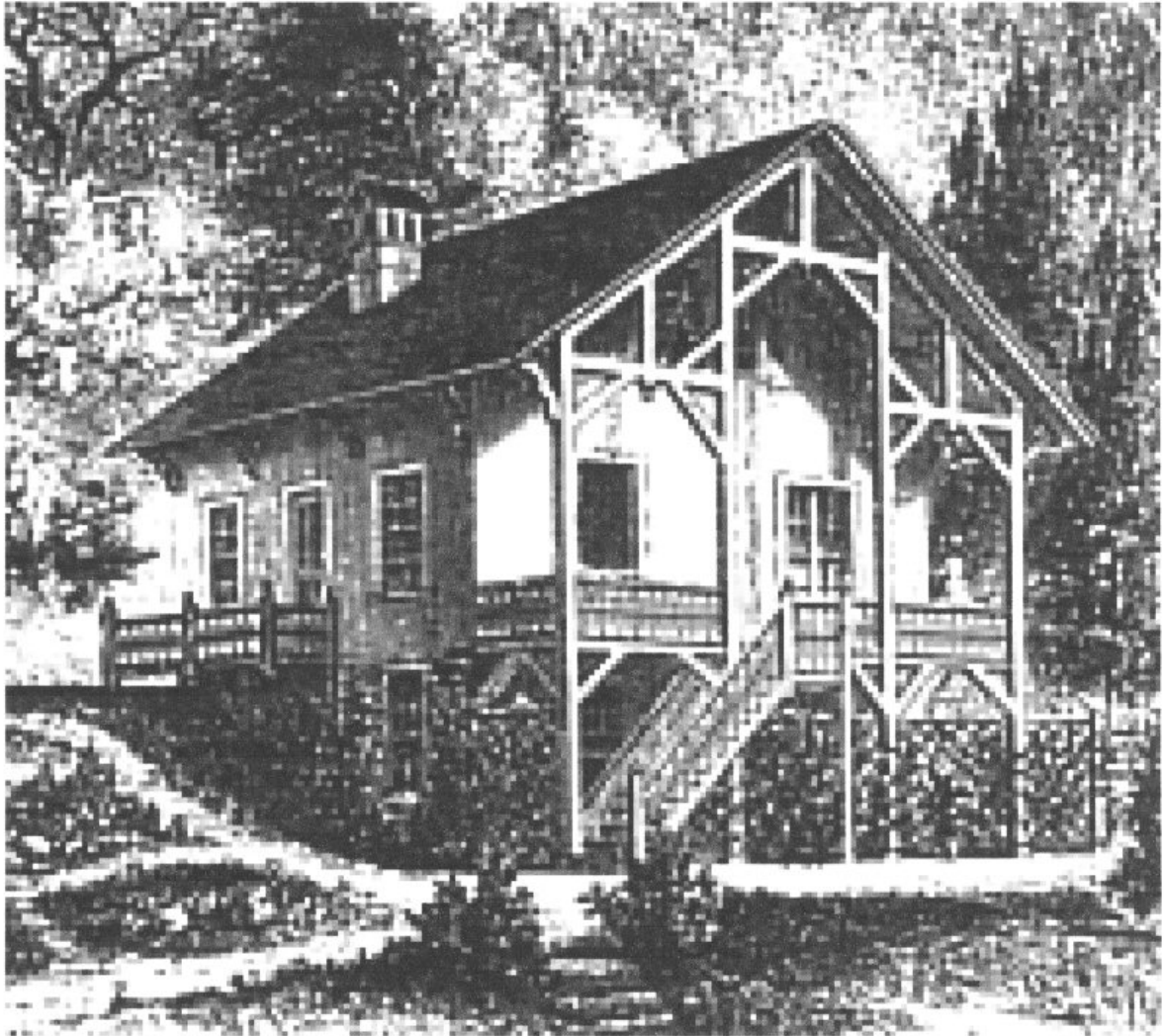
308: Holmenkollen bei Oslo, Sanatorium (heute Holmenkollen Park Hotel), erbaut 1892-1896 von B. Lange, Haupteingang.



309: Telemark, Norwegen, Viking Dalen Hotel, errichtet von einem unbekanntem Architekten (vielleicht ebenfalls B. Lange) um 1890.



310: Rominten in Ostpreußen, Kaiserliches Jagdschloß, erbaut 1891 von Holm Munthe für Kaiser Wilhelm II, aus: "Die Holzbaukunst Norwegens", Berlin 1893.



311: Haus im Schweizer Stil aus einem amerikanischen Musterbuch (um 1860/65).



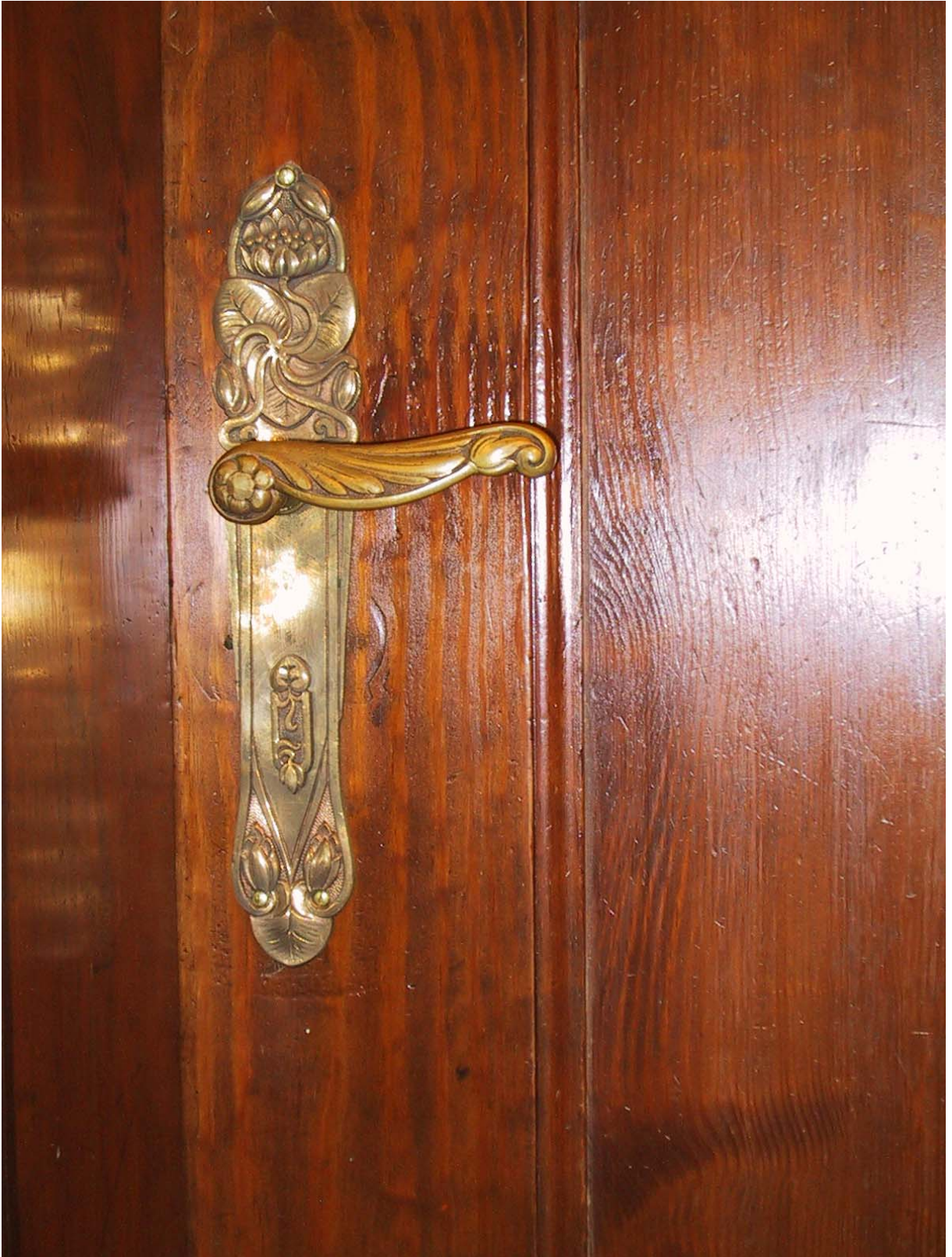
312: San Francisco, USA, Holzhäuser, erbaut 1894/95 nach dem Vorbild viktorianischer Steinbauten.



313: Galveston, Bundesstaat Mississippi, USA, beispielhaftes um 1890 errichtetes Haus im Stil der "Carpenter Gothic" mit viktorianischen Stilelementen.



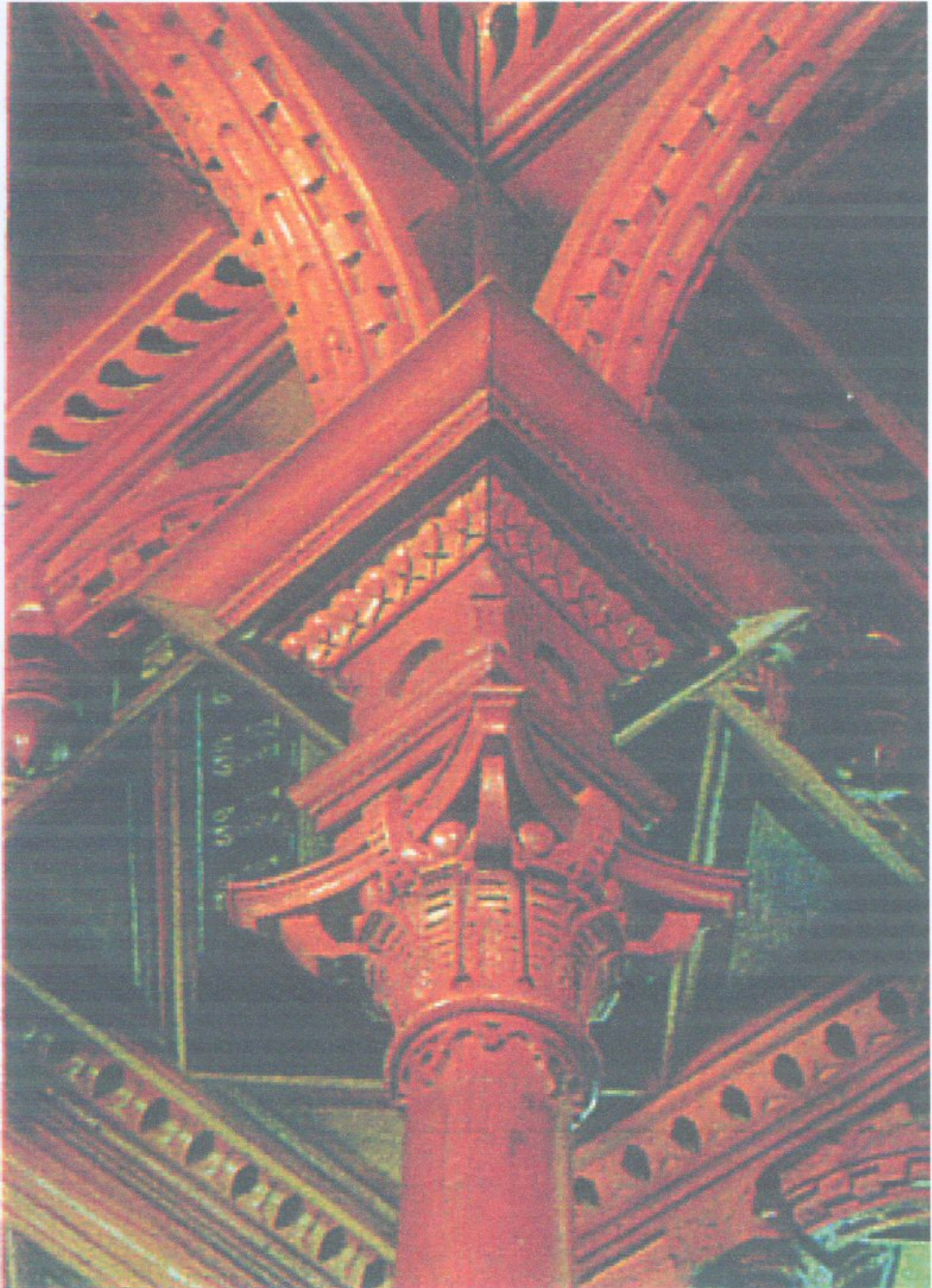
314: Galveston, 1826 Sealy Avenue, Villa um 1895 im Stil der "Carpenter Gothic".



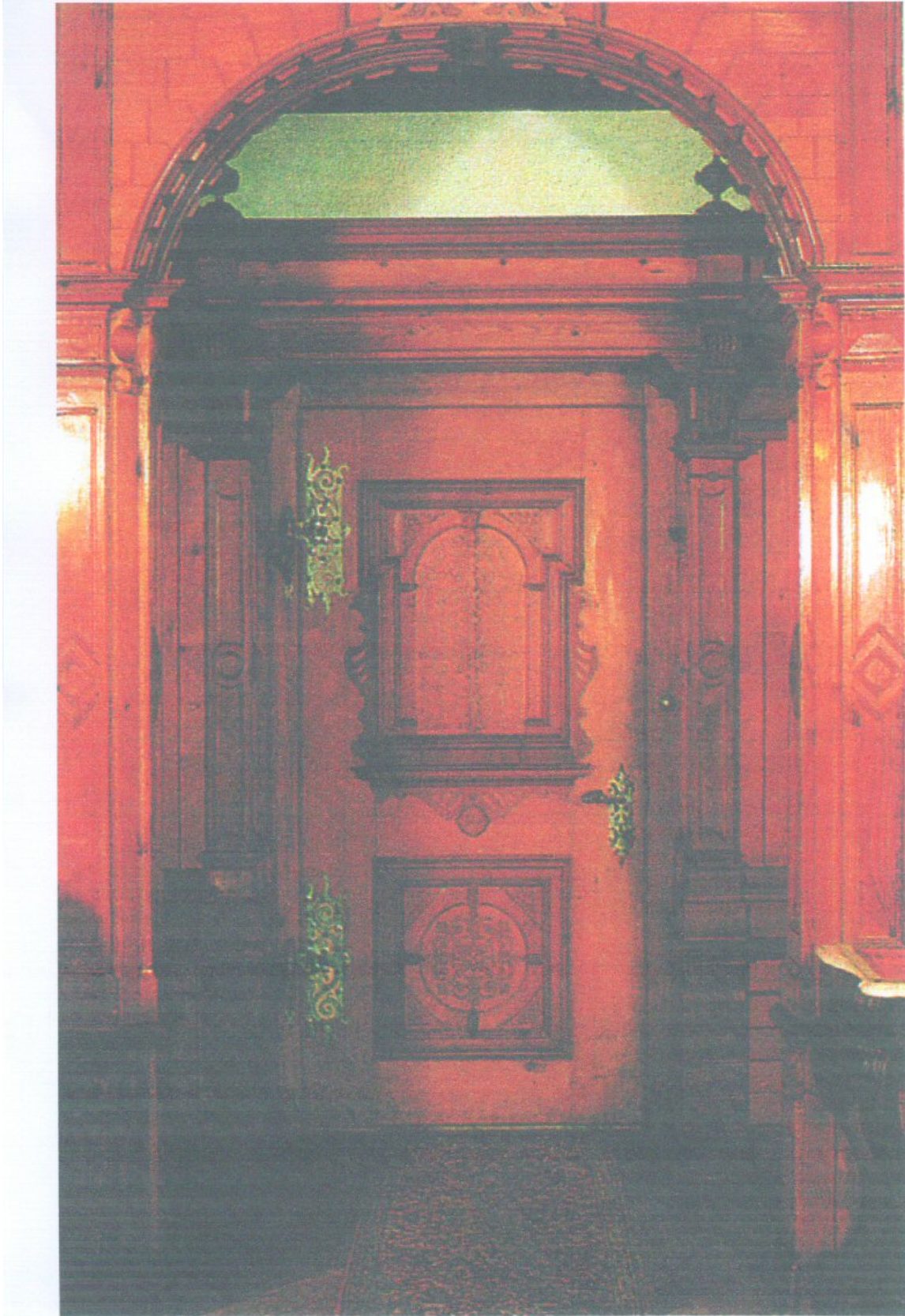
315: Villa Amann, Türgriff im Wohnzimmer (R19) mit Jugendstildekor.



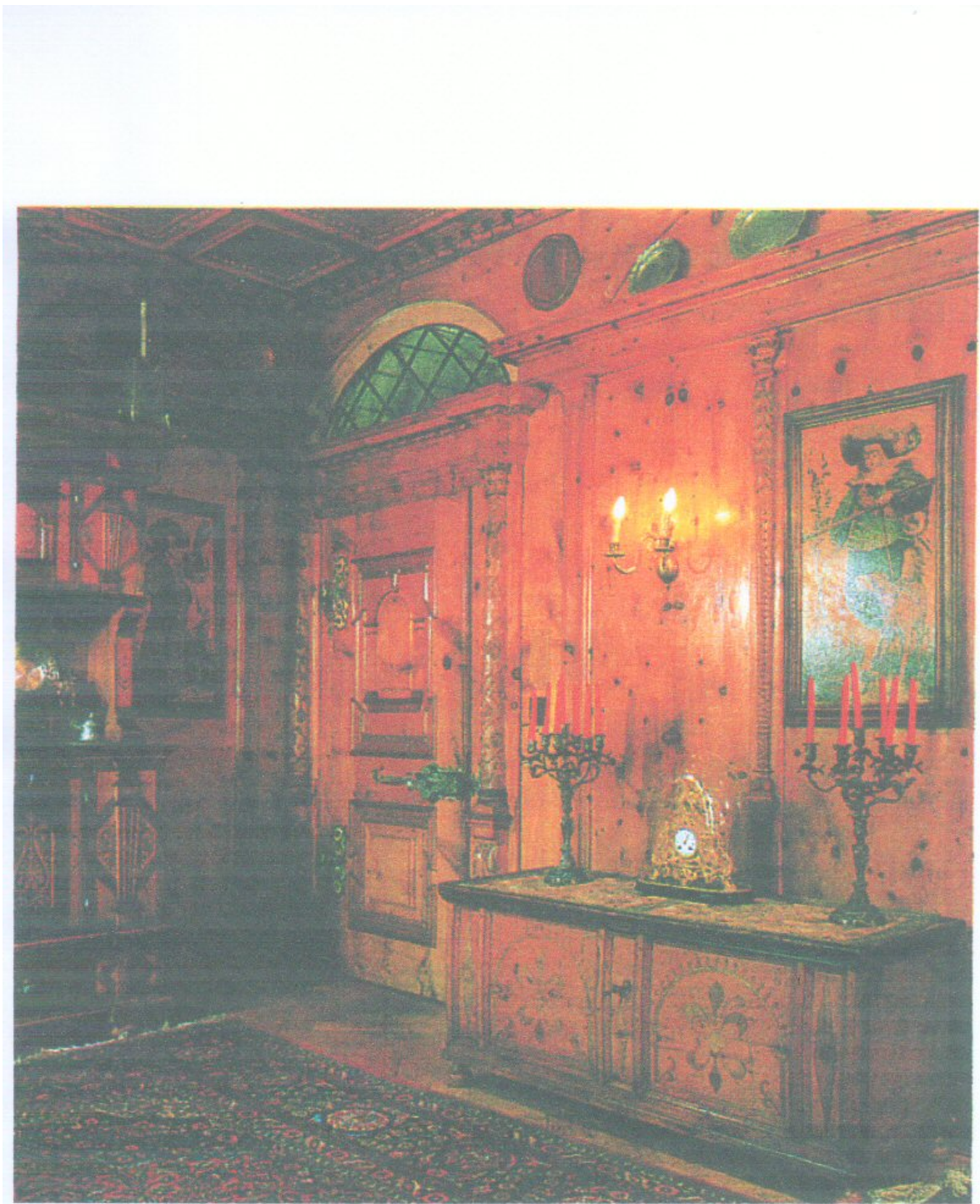
316: St. Moritz Bad, Villa Planta, Wohnzimmer im Erdgeschoß mit seitlichem Wintergarten.



317: St. Moritz Bad, Villa Planta, Wohnzimmer, Detailblick über die Stützsäulen zu den als Lüftungsschächte konzipierten Kassetten der Decke.



318: St. Moritz Bad, Villa Planta, Zimmerstütze im Erdgeschoß.



319: St. Moritz Bad, Villa Planta, "Tavetschstube" im Untergeschoß, wandfeste Dekoration und Einrichtung aus dem 17. Jahrhundert.



320: St. Moritz Bad, Villa Planta, Speisezimmer im Erdgeschoß als Kopie der "Tavetschstube" 1883/84 gefertigt.



321: Königshaus auf dem Schachen bei Garmisch-Partenkirchen, erbaut 1869-1870, Wohn- und Speisezimmer.



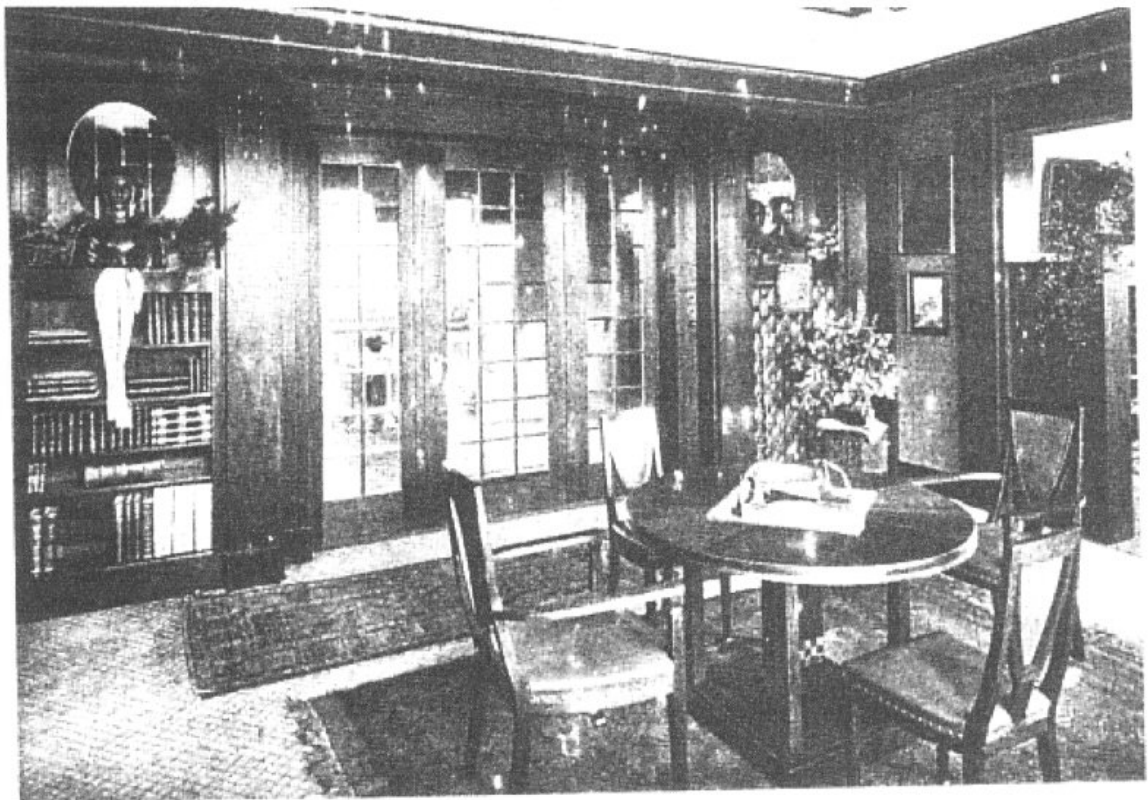
322: Rogätz bei Magdeburg, "Jagdschloß" Heinrichshorst, erbaut 1899-1900 v. Jacques Gros für den Besitzer der Aktienbrauerei Magdeburg-Neustadt Gustav Wernicke, Gartenfassade. Aufnahme aus den 1950-er Jahren.



323: Rogätz bei Magdeburg, "Jagdschloß" Heinrichshorst, Innenraum. Aufnahme aus den 1950-er Jahren mit zeitgenössischem Mobilar.



324: Stuttgart, Herdweg 102, Villa Hermann Leins, Ansicht von 1910.



325: Stuttgart, Herdweg 102, Villa Hermann Leins, Speisezimmer im Zustand von 1910.



326: Stuttgart, Landhaus Heidehof (Villa Robert Bosch), Heidehofstr. 31, Große Halle.



327: Ludwigsburg, Villa des Baumaterialienfabrikanten Otto Mack, Brenzstr. 21, erbaut 1905, Treppenhalle mit eingebautem Erker.



328: Villa Amann, Makulatur (Untertapete) aus dem ehemaligen Ersten Gästezimmer (R28) im Obergeschoß (seit 1910 Zimmer der Gouvernante). Verwendet wurden Exemplare der "Neuen Züricher Zeitung", das abgebildete datiert vom 1. Februar 1900.