Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 3: Holzbauten = Constructions en bois = Construzioni in legno

Rubrik: Universitäten / Hochschulen = Universités / Polytechnicum = Università / Politecnici

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 08.07.2025

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

Zürich im Zeitraffer: von 1621 bis zur ersten Stadtvereinigung 1893. Gezeichnetes und kommentiertes Stadtbild von Thomas Germann; baugeschichtliche Beiträge von Jürg E. Schneider; [Vorwort:] Conrad Ulrich. Zürich: Werd Verlag, 2000. – 91 S., ill.

Ausstellungskataloge / Catalogues d'expositions / Cataloghi d'esposizione

Bad RagARTz: 1. Schweizerische Triennale der Skulptur in Bad Ragatz, 28. Mai bis 28. Oktober 2000 [: 48 Künstler aus Europa im öffentlichen Raum]. Künstlerische Leitung: Kurt Laurenz Metzler; Text: Maria Buchsbaum, Valéria Jakob Tschui. [Bad Ragatz]: [E. & R. Hohmeister], 2000. – [118] S., ill.

Balthasar Burkhard [: ‹Voyage›. 4.2.–25.3.2001,] Kunstmuseum Thun; Text: Madeleine Schuppli. Thun: Kunstmuseum, 2001. – [71] S., ill.

Balthasar Burkhard. [2.2. bis 18.3.2001,] Helmhaus Zürich; Konzept und Produktionsleitung: Marie-Louise Lienhard. Zürich: Helmhaus, [2001]. – [62] S., ill.

Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille? Katalog zur Ausstellung Bernisches Historisches Museum [Bern], Musée de l'Œuvre Notre-Dame Strassburg [2000/01]; Hrsg.: Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth; [u.a. mit Beiträgen von] Peter Jezler, Jean Wirth, Johannes Tripps, Sergiusz Michalski, Beat Hodler, Olivier Christin, Norbert Schnitzler, Frank Müller, Gudrun Litz, Franz-Josef Sladeczek. Zürich: NZZ Verlag, 2000. – 454 S., ill.

Carl Walter Liner: Wege zur Abstraktion 1949–1959. Hrsg.: Peter Dering; [Texte:] Peter Dering, Gabriele Lohberg. Sulgen; Zürich: Niggli, 2000. – 118 S., ill.

Charles Wyrsch mit Cécile Wick und Teresa Chen. Nidwaldner Museum / Salzmagazin und Höfli Stans, 28. Mai – 16. Juli 2000. [Autoren:] Regine Helbling, Niklaus Oberholzer. Stans: Nidwaldner Museum, 2000. – 63 S., ill. (Nidwaldner Künstlermonographien, 6).

La Création du monde: Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller [Genève: expos. Musée d'art et d'histoire Genève, du 25 octobre 2000 au 25 février 2001]. Textes de Norman Abramovic et Fabrice Hergott; avant-propos de Cäsar Menz. Paris: Adam Biro; Genève: Musée Barbier-Mueller, 2000. – 120 p., ill.

Fabrik und Atelier. Menschen und Dinge. Emil Kreis: Fotografie um Neunzehnhundert. Museum im Bellpark Kriens, 30. September 2000 bis 21. Januar 2001; [Text:] Hilar Stadler. Kriens: Museum im Bellpark, 2000. – 86 S., ill.

Flavio Paolucci: Uccelli al passo. Kunstmuseum Olten, 11. November bis 23. Dezember 2000; [Texte/testi:] Peter Killer, Maddalena Disch. [Olten]: [Kunstmuseum, 2000]. – [110] S./p., ill.

Das Gedächtnis der Malerei: ein Lesebuch zur Malerei im 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Sibylle Omlin und Beat Wismer. Idee der Ausstellung und verantwortlich für Ausstellung und Publikation: Beat Wismer. Köln: König, 2000. – 431 S., ill.

Grauer Star: junge Bündner Fotografie. Bündner Kunstmuseum Chur, 7. Oktober bis 19. November 2000. Konzept von Ausstellung und Katalog, Vorwort und Texte: Isabelle Chappuis Chur: Bündner Kunstmuseum, 2000. – [58] S., ill.

Mark Tobey. Texte: Matthias Bärmann, Harald Naegeli. Galerie Carzaniga + Ueker.. Basel, 22. Februar bis 31. März 2001. Basel: Galerie Carzaniga + Ueker AG, 2001. – 47 S., ill.

Nelly Rudin: Randzonen: innen ist aussen: Bilder und Objekte / edges zones: inside is outside: paintings and objects [: Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst Zürich, 19.8.–22.10.2000; Josef-Albers-Museum Quadrat Bottrop, 4.2.–18.3.2001; Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, Ausst. 2002]. Zürich: OVZ, Offizin Zürich Verlags-AG, 2000. – 187 S., ill.

Paul Suter: Bronzezeit. Text: Matthias Frehner. Basel: Edition Franz Mäder, 2000. – 48 S., ill.

Philipp Bauknecht, 1884–1933. Galerie Iris Wazzau. Davos-Platz [: Ausst. 2000/01; Text:] Gabriele Lohberg. Davos: Galerie I. Wazzau, 2000. – [85] S., ill.

Thomas Hirschhorn: ‹Jumbo Spoons and Big Cake›: The Art Institute of Chicago [: Ausst. 23.1. bis 9.4.2000]; ‹Flugplatz Welt / World Airport›: The Renaissance Society at The University of Chicago [: Ausst. 16.1. bis 24.2.2000]. Co-organized by James Rondeau and Susanne Ghez. With essays by James Rondeau and Hamza Walker; interview by Okwui Enwezor. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000. – 144 S., ill.

Vergangenheit im Boden vom Anfang bis 800: Begleitheft zur archäologischen Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Konzept: Laurent Flutsch; [mit Beiträgen von] Philippe Curdy, Catherine Leuzinger-Piccand, Laurent Flutsch, Heidi Amrein, Calista Fischer, Tony Rey, Walter Fasnacht. Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, 2000. – 250 S., ill.

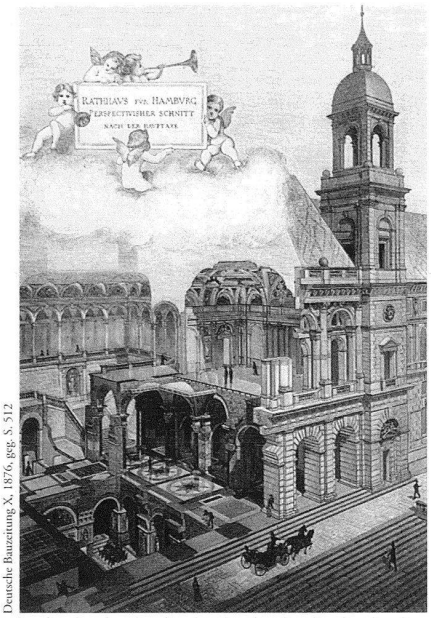
Weiss: Skulpturen und Bilder des 20. Jahrhunderts aus der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung. Museum für Gegenwartskunst der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung, 18. Januar bis 18. März 2001. Ausstellung und Katalog: Hartwig Fischer. Basel: Öffentliche Kunstsammlung, 2001. – 57 S., ill.

Universitäten / Hochschulen Universités / Polytechnicum Università / Politecnici

• BERND ALTMANN
«Mein Motto fürs Leben bleibt Renaissance». Der Architekt Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930), Dissertation Universität Trier, 2000, Prof. Dr. Andreas Haus. – Adresse des Autors: Limburger Weg 11, D-65556 Limburg.

Bluntschli studierte in Zürich bei Gottfried Semper. 1863 ging er nach Florenz, im folgenden Jahr an die Ecole des Beaux-Arts in Paris. 1866 zog er nach Heidelberg und 1870 nach Frankfurt/M., wo er mit C. J. Mylius ein erfolgreiches Architekturbüro unterhielt. Von 1881 bis 1914 lehrte Bluntschli am Zürcher Polytechnikum. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens war er eine international anerkannte Autorität. Durch hervorragende Platzierungen bei fast allen bedeutenden Wettbewerben um Monumentalbauten war sein Name ab den 1860er Jahren über Jahrzehnte in Fachzeitschriften präsent und so weiten Fachkreisen ein Begriff. Als er 1930 starb, galt sein Œuvre als unzeitgemäss; die einst hochgeachtete und -geehrte Persönlichkeit war schnell in Vergessenheit geraten.

Seine grossartigsten Projekte wurden nicht realisiert; und kaum jemand bringt den Namen Bluntschli mit dem Wiener Zentralfriedhof, dem Hotel Frankfurter Hof oder gar den Grabmälern für Gottfried Keller und Paul Wallot, denen er nahe stand, in Verbindung. Am ehesten dürften einigen Spezialisten seine wichtigeren Zürcher Bauwerke, die reformierte Kirche Enge, das ver-



Deutsche Bauzeitung X, 1876, pag. S. 512

Hamburg, Rathaus, Wettbewerbsprojekt von Mylius & Bluntschli, 1876.

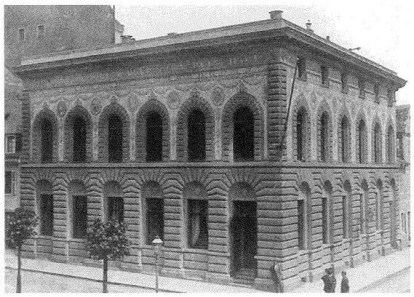
änderte chemische und das abgebrochene physikalische Institut der ETH sowie die Villen bekannt sein, besonders die jüngst restaurierten und nun öffentlichen Zwecken dienenden. Von früheren Bauten in Deutschland sind wenige erhalten; sie weisen zudem oft beträchtliche Kriegsschäden auf.

Dass das Werk des bedeutendsten Semperschülers noch keine monografische Behandlung erfahren hat, verwundert besonders, da der seiner Bedeutung keinesfalls gerecht werdenden Beachtung in der Literatur unausgewertetes Quellenmaterial in selten reichem Umfang gegenübersteht. Dieses verarbeitet die vorgestellte Dissertation. Sie versteht sich als Grundlage einer Wiederentdeckung Bluntschlis, aber auch weiterer Forschungen zu einem objektiveren Bild des späteren, nicht mehr streng weltanschaulich geprägten Historismus. Sie will zuerst das Material zum Œuvre Bluntschlis ordnen und zugänglich machen und dann interpretieren und werten.

Der Diskussion des Forschungsstands folgt die Biografie Bluntschlis. Ausführlich wird u. a. auf Atelierbetrieb, Wirken am Polytechnikum und Tätigkeit als Preisrichter eingegangen, gibt es doch sowohl bei Unternehmensorganisation, Architektenausbildung als auch Wettbewerbswesen nicht ausreichend geschlossene Forschungslücken.

Die Betrachtung unter typologischen Gesichtspunkten zeigt, dass Bluntschli in einer Breite wie kaum ein anderer über Jahrzehnte zur Lösung verschiedenster Gebäudetypen für sich ab der Jahrhundertmitte stellende sowie gewandelte oder erweiterte Bauaufgaben beigetragen hat, wobei neueste Entwicklungen stets Berücksichtigung fanden. Priorität kommt immer dem Wesentlichen, der der Aufgabe entsprechenden individuellen Bildung von Grundriss und Raumgefüge zu, was zu neuen Lösungen führt. In Verbindung damit wird nach dem Einfluss von Sempers Entwurfssystem und der französischen Architekturtradition auf Bluntschli gefragt. Es folgen vergleichende Analyse und Interpretation der Werke.

Das Kapitel «Stil und Theorie» zeigt, wie Bluntschli durch seinen Ausbildungsgang zur Neurenaissance gelangt. Schon während des Studiums hatte er sich «Renaissance» zum Lebensmotto gewählt. Gleichzeitig mit seinen ersten Erfolgen begann sich auch die Kunstgeschichte mit dieser Epoche zu befassen und trug zur Legitimation ihrer Rezeption durch die Architektur bei. Bevor Bluntschlis Renaissancebegriff charakterisiert wird, ist erneut ein Blick auf das Wettbewerbswesen sowie Bluntschlis Bauherren, deren Wünsche und Geschmack nötig, um den Spielraum des Architekten bei der Stilwahl ermessen zu können. Der Hauptteil des Œuvres ist stilistisch der Neurenaissance zuzuweisen; auch



Archiv des Autors

Mannheim, Mannheimer Versicherungsgesellschaft von Alfred Friedrich Bluntschli, 1887.

das spätere, ab den beginnenden 1890er Jahren moderne Strömungen berücksichtigende Schaffen basiert auf Prinzipien der Renaissance. Die nun allgemein an Bedeutung verlierende Stilfrage war für Bluntschli immer sekundär. Deutlicher als das sich bruchlos anschliessende Spätwerk setzen sich die wenigen, aber z. T. bedeutenden Arbeiten in «Gotik» vom übrigen Œuvre ab, weshalb sie und Bluntschlis Einstellung zu diesem Stil in einem eigenen Kapitel behandelt werden.

Die durch Vergleiche untermauerte Würdigung verdeutlicht die Position Bluntschlis als von Semper ausgehender evolutionärer Wegbereiter der Moderne, der keine Trennung von Innen und Aussen eines Baus will, für den die Stilsuche nicht im Vordergrund steht und dem Zweckmässigkeit als ästhetischer Wert gilt; er ist deshalb kein dogmatischer Renaissanceverfechter. Stil ist für ihn nichts historisch Definitives, sondern entwicklungsfähig, an moderne Bedürfnisse anpassbar; deshalb trennt er auch nicht streng zwischen auf «antiken Prinzipien» basierenden Stilen. Sein Standpunkt wird von Festhalten an Traditionellem und Offenheit gegenüber gewachsenem Neuen, jedoch Ablehnung ahistorischer Architektur gekennzeichnet.

Das Kapitel «Wirkung» befasst sich mit Kollegen Bluntschlis sowie von ihm beeinflussten Bauwerken anderer Architekten. Es zeigt sich, dass er nicht ohne Einfluss auf Zeitgenossen wie Paul Wallot und Friedrich von Thiersch war. Dass so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Karl Moser, Emil Vogt oder Enea Tallone bei ihm in die Schule gingen, verdeutlicht seine Bedeutung für verschiedene Strömungen, auch der frühen Moderne.

Weitere Aspekte zur Einordnung Bluntschlis liefern Blicke u. a. auf sein Verhältnis zum Kunstgewerbe, seine Einstellung zu Hochhäusern und seine «denkmalpflegerischen» Tätigkeiten.

Der beschreibende und kritisch kommentierte Werkkatalog stellt die 227 Projekte Bluntschlis nach Bauaufgaben und chronologisch geordnet vor. Ein Verzeichnis erleichtert das Auffinden und gibt Querverweise. Die Nummern bestehen jeweils aus mehreren tabellarischen Kategorien und einem Entstehungsgeschichte und Charakterisierung gewidmeten Teil, der alle Forschungsergebnisse vereint. Der Anhang umfasst neun umfangreiche Übersichten.

Bernd Altmann

• Dina Epelbaum

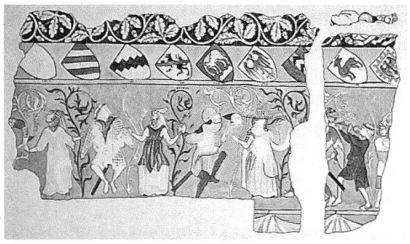
Die Wandmalereien im Haus «Zum Brunnenhof», Zürich. Ein Beispiel jüdischer Kunst aus dem 14. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Adaption und Abgrenzung, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 1999, Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen. – Adresse der Autorin: Aemtlerstr. 73, 8003 Zürich.

In der Zürcher Altstadt wurden 1996 bei der Renovation der Liegenschaft «Zum Brunnenhof» mittelalterliche Wandmalereien entdeckt, die um 1330 entstanden sind.

Urkunden belegen, dass das Haus an der heutigen Brunngasse 8 um 1332 im Besitz der Jüdin Minne und ihrer beiden Söhne Moses und Gumprecht lag. Diese wohlhabende Familie betätigte sich als Kreditgeberin der christlichen Obrigkeiten. Ein Siegel mit adeligen Insignien spricht für ihre privilegierte Stellung innerhalb der jüdischen Gemeinschaft.

Freigelegt wurden drei Fragmente mit figürlichen Szenen, welche die Wände eines Festsaales von 75 m² schmückten: Dargestellt sind ein Tanz, eine Falkenjagd und auf einem schmalen Teilstück der Oberkörper eines Bogenschützen. Aussergewöhnlich und historisch einzigartig sind die hebräischen Buchstaben, die auf allen drei Szenen die Namen der Familienwappen oberhalb der Figurenzone in mittelhochdeutscher Lautung nennen. Die an eine flüchtige Notiz mahnende hebräische Kursivschrift wurde direkt auf den noch feuchten Wandputz aufgetragen. Dieser Nachweis zeigt, dass die hebräische Beschriftung Anweisung zur Ausführung der Wandbilder gab und zum Konzept der Malerei gehörte. Damit kann belegt werden, dass die jüdischen Hausbesitzer den Auftrag für die Ausmalungen erteilten.

Die vorliegende Lizentiatsarbeit konnte auf der von Dölf Wild und Roland Böhmer von der Zürcher Denkmalpflege herausgegebenen Publikation (Bericht 1995/96, S.15–33) aufbauen. Ausgehend von der Frage, inwiefern sich in der Bildsprache der Fresken eine erwünschte Assimilation – im Sinne einer einseitigen Anpassung an die christliche Umgebung – spiegelt, wurden die Bildszenen sowohl vor einem nichtjüdischen als auch vor einem jüdischen Hintergrund interpretiert. Als Vergleich dienten die Ausmalungen städtischer Wohnräume des 14. Jahrhunderts und die Miniaturen des zwischen 1300 und 1330 in Zürich entstandenen Codex Manesse.



Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

Zürich, Brunngasse 8, Malereifragment auf der Ostwand mit Tanzszene (Umzeichnung: Beat Scheffold).

Bezüglich der formalen Gliederung in vier horizontale Bildstreifen und der Wahl der Sujets unterscheiden sich die Brunnenhof'schen Fresken unwesentlich von den in Zürich belegten Saalausmalungen der christlichen Oberschicht (vgl. Haus «Zum Griesemann», Haus «Zum Langen Keller», Haus «Zur Hohen Eich»). Der Tanz und die Falkenjagd gehören zum populären Standardrepertoire einer höfischen Bildsprache.

Das heute nicht mehr sichtbare Fragment eines Bogenschützen konnte als Esau gedeutet werden (vgl. die in Zürich entstandene Weltchronik des Rudolf von Ems, Ms. Vadiana 302, fol. 21v). Die Einwebung einer biblischen Figur in eine vornehmlich von weltlichen Motiven geprägte Malerei kommt auch in anderen Zürcher Beispielen vor. Denkbar ist ein Zusammenhang zwischen der Wahl einer Figur aus dem alten Testament, die das Aussenseitertum verkörpert, und den jüdischen Auftraggebern.

Die identifizierte Wappenfolge kann weitgehend höhergestellten Adelsgeschlechtern zugeordnet werden. Das prominenteste Wappen gehört dem Grafen von Luxemburg und zeichnet sich durch eine zusätzliche gotische Anschrift sowie die Verwendung wertvoller Farbpigmente aus.

Erst die Berücksichtigung des jüdischen Kontextes erweiterte die inhaltliche Bedeutung der Wandmalereien und widerlegte das Vorurteil der Bildlosigkeit jüdischer Lebenswelten. Mittelalterliche Quellen berichten davon, wie das ausgelassene Tanzen eine grosse Rolle bei jüdischen Festen und Hochzeiten spielte. Ebenso entpuppte sich die Abbildung von tanzenden und musizierenden Figuren als eine der jüdischen Bildtradition verbundene Darstellungsform. In jüdischen Bildquellen wie dem *Tripartite Mahzor* (1320), einer liturgischen Handschrift aus dem Bodenseeraum, findet man lebhafte Tänzer und Musikanten, die als fantastische Wesen mit grotesk-verzerrten Gesichtern auftreten. Andere Beispiele belegen die Existenz von Jagdmotiven, die vorwiegend in Verbindung zu parodistischen Elementen auftreten.

Schliesslich wurde die in den Brunnenhof-Malereien zum Ausdruck kommende Fröhlichkeit vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Situation betrachtet. Neben einer im Laufe des 14. Jahrhunderts zunehmenden Judenfeindlichkeit existierten auch positive Berührungspunkte, die zu einer Überschneidung der jüdischen und christlichen Lebenswelten führten. Ein Beispiel dafür wäre die Darstellung des jüdischen Minnesängers Süsskind von Trimberg in der Manessischen Liederhandschrift (fol. 355r), der als jüdischer Unterhalter vor christlichem Publikum auftritt. Im weiteren erhärtet die Arbeitsteilung zwischen jüdischen Schriften- und christlichen Bildermalern bei der Ausstattung des Festsaales diese Annahme. Die Nähe des Brunnenhofs zur ehemaligen Synagoge an der Froschaugasse weist ferner darauf hin, dass der Festsaal als so genanntes *Beth Hatunnot* (Hochzeitshaus) ein Bezugsort für die damalige jüdische Gemeinde war.

Dem Vorgang der Adaption an die christliche Umgebung liegt demnach eine bewusste Selektion zu Grunde, welche bestimmte Elemente aus der nichtjüdischen Welt herausgreift und sie in die jüdische Kultur einzuweben versteht. Somit kann von Adaption vor allem im Hinblick auf formale Aspekte und dem damit verbundenen Prestigeanspruch gesprochen werden. Gewisse Abgrenzungsstrategien und die Verbindung zur jüdischen Welt werden erst auf einer weniger augenfälligen Ebene fassbar. Diese Doppelbödigkeit kann nicht zuletzt als Ausdruck eines fragilen Gleichgewichtes zwischen Assimilation und Bewahrung kultureller und religiöser Eigenständigkeit gelesen werden.

Dina Epelbaum

Dina Epelbaum erhielt für ihre Lizentiatsarbeit den von der Galerie Art-Focus, Zürich, gestifteten «Prix ART-FOCUS 2000 Senior», der jeweils an der Generalversammlung der «Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz» verliehen wird.

Museen / Ausstellungen
Musées / Expositions
Musei / Esposizioni

Der romantische Blick. Das Bild der Alpen im 18. und 19. Jahrhundert

9. Juni – 16. September 2001

Courtesy of Barr & Ochsner GmbH, Zürich

Alexandre Calame, Souvenir de la Handeck, 1851, Öl auf Leinwand, 64 × 51 cm, Privatbesitz.

Bündner Kunstmuseum Chur, Postplatz, 7002 Chur, Tel. 081 257 28 68, E-Mail: info@bkm.gr.ch. – Öffnungszeiten: Di–So 10–17 Uhr, Do 10–20 Uhr.

Zusammen mit den Historienbildern gehören die Alpenlandschaften zu den nationalen Bildthemen schlechthin. Die dramatischen Gebirgsszenerien waren bei der besseren Gesellschaft in halb Europa gefragt, andere Schweizer Maler schufen ihre Bergbilder in erster Linie für die Touristen aus aller Welt.

Die Ausstellung *Der romantische Blick* konzentriert sich vorwiegend auf die Malerei. Dabei wird mit den über 60 Werken keineswegs ein repräsentativer Überblick, sondern vielmehr ein klares Aufzeigen und Vermitteln künstlerischer und ideologischer Haltungen im Umgang mit dem Motiv der Alpen angestrebt. Caspar Wolf (1735–1783) gilt heute als der Entdecker der hochalpinen Welt für die Malerei. In seinen Gemälden sowie in jenen von Joseph Anton Koch, Johann Heinrich Wüest, Ludwig Hess, Johann Ludwig Bleuler oder Samuel Birmann spiegelt sich die sich wandelnde Vorstellung des Hochgebirges vom Inbegriff des gefährlich-unwegsamen Gebietes zum Objekt genauer topografischer Erfassung. In bedeutenden Arbeiten von Maximilien de Meuron, François Diday, Alexandre Calame, Josef Zelger, Jo-