

**Zeitschrift:** Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 33 (1982)

**Heft:** 3

**Artikel:** Neue Forschungen an schweizerischen Hochschulen = Nouvelles recherches dans des universités Suisses

**Autor:** [s.n.]

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-393454>

### **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:** 30.04.2026

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

NEUE FORSCHUNGEN  
AN SCHWEIZERISCHEN  
HOCHSCHULEN

Unter diesem Titel bieten wir erstmals und künftig jungen Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen Gelegenheit, ihre Lizentiatsarbeiten und Dissertationen – sofern sie schweizerischen Themen gelten und sie oder ihre Ergebnisse noch nicht publiziert sind – einer interessierten Leserschaft in knappster Form vorzustellen. Wir erhoffen uns für unsere Leser einen Einblick in die Forschungsszene Schweiz und für die angehenden Wissenschaftler Kontakte und Anregungen, die ihnen den Einstieg in den Beruf erleichtern. Bemerkenswert erscheint uns die Sensibilität und Risikofreudigkeit, mit der die jungen Forscher auf aktuelle Fragestellungen und unwegsame, wenig erforschte Gebiete reagieren, die noch nicht zum bewährten methodischen und thematischen Repertoire der Kunstgeschichte gehören. Diese erste Folge umfasst den Zeitraum 1980 bis Mitte 1982. Die Redaktion

NOUVELLES RECHERCHES  
DANS DES UNIVERSITÉS  
SUISSES

Dans la rubrique que nous ouvrons aujourd'hui sous ce titre, nous offrons à de jeunes historiens et historiennes d'art la possibilité de présenter à nos lecteurs, sous forme condensée, leurs travaux de licence ou leurs dissertations, dans la mesure où ils traitent de thèmes suisses et n'ont pas encore été publiés sous une forme ou une autre. Nous espérons pouvoir donner ainsi à nos membres un aperçu de ce qui se fait en Suisse dans ce domaine, et aux savants en herbe des suggestions et des noms qui pourront leur être utiles pour leurs débuts. Nous sommes agréablement frappés par l'ouverture d'esprit et le goût du risque des jeunes chercheurs à l'égard des problèmes actuels et de sujets difficiles encore peu étudiés, et donc pas encore intégrés dans le répertoire thématique et méthodologique de l'histoire de l'art. Ce premier numéro concerne la période de 1980 au milieu de 1982. La rédaction

---

UNIVERSITÄT BASEL

---

THOMAS FREIVOGEL: *Die Stuckdekoration der deutschen Schweiz in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*<sup>1</sup>. Lizentiatsarbeit 1982. – Adresse des Autors: Beim Letziturm 7, 4052 Basel.

Die Tatsache, dass in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts drei verschiedene Stukkatorentrupps nebeneinander verpflichtet wurden, ist für das Kunstschaffen in der Schweiz symptomatisch: in der gegenseitigen Herausforderung lag der gemeinsame Ansporn, der zu qualitätvollen Resultaten führte, die zwar untereinander vergleichbar sind, aber in ihrer eigenständigen Formulierung zur Bereicherung des Kunstschaffens in der Schweiz beitrugen. Jede der drei Gruppen ist auf folgende Fragenkomplexe hin

untersucht worden: Welchen Stellenwert besitzt die Stukkatur in der architektonischen Formulierung? Wie äussert sich die Formensprache? Welches sind die daraus abgeleiteten Charakteristika?

Die älteste Richtung wird von den Tessiner Stukkatoren vertreten, welche seit Beginn des Jahrhunderts nicht nur in der Deutschschweiz arbeiteten, sondern bis nach Süddeutschland berufen wurden<sup>2</sup>. Nach der Jahrhundertmitte stuckierten Tessiner vor allem in der Innerschweiz, im Aargau und Luzernbiet sowie im sanktgallischen Rheintal. Zu ihren bedeutendsten Ausstuckierungen zählen die *Solothurner Jesuitenkirche* (1685–1687 stuckiert von den Gebrüdern Neurone), die *Pfarrkirche in Pfäfers SG* (1694 stuckiert von G. Neurone), das ehemalige *Landvogteischloss in Willisau LU* (1695 stuckiert von den Gebrüdern Neurone), die Klosterkirchen in *Muri AG* (1696 stuckiert von G. B. Bettini) und in *Seedorf UR* (1696), die Pfarrkirche in *Arth SZ* (vor 1697), und das *Schloss Heidegg* (Gelfingen LU, gegen 1700). Es konnte nachgewiesen werden, dass das Dekorationssystem von Profan- und Sakralbau nicht identisch sein muss, aber kann. Der Stuck dient hauptsächlich zur Rahmung von Bildfeldern<sup>3</sup> und Betonung von architektonischen Gliedern. Das Formenrepertoire setzt sich aus einer Vielfalt von überaus detailliert wiedergegebenem Pflanzendekor, aus Kartuschen und aus Figurenbildungen zusammen. Bezeichnend für die Form der Kartuschen ist ihr Ausfächern in Roll- und Schweifwerk; Figürliches tritt in breiter Variationsform auf vom einzelnen Puttenkopf bis zur vollplastisch ausgeführten Gestalt. Der Reichtum der Tessiner Stukkatur liegt in der Mannigfaltigkeit der Form sowie der Durchgestaltung der Einzeletails.

Zu Beginn der siebziger Jahre zog ein weiterer Trupp von Stukkatoren, der von Michael Schmutzer angeführt wurde, aus dem oberbayerischen Wessobrunn in die deutsche Schweiz. Knapp ein Dutzend Stuckdekorationen sind bekannt, welche die Wessobrunner ausgeführt haben: die *Jesuitenkirche in Luzern* (1672/73), die *Antoniuskapelle der Franziskanerkirche in Luzern* (1673), die *Wallfahrtskirche in Oberdorf SO* (1676/77), die ehemalige *Jesuitenkirche in Pruntrut* (1678), die ehemalige *Kapelle des Fürstbischöflichen Schlosses in Pruntrut* (1678/79) und die *Marienkappelle des Klosters in Wettingen* (1682) sind darunter die wichtigsten. Der Stuck hat als einziger Dekor die Aufgabe, die Gewölbe und Wände der Architektur zu gliedern. Malerei wie bei den Tessinern tritt dabei nicht auf. Vier Kompositionsschemen konnten ausgemacht werden die sich durch Rahmung und Dichte voneinander unterscheiden. Die Formensprache lässt sich anhand der von Hautmann geprägten Begriffe «Abstraktes» und «Imitatives» in zwei Gruppen teilen<sup>4</sup>. Typisch für die erste Gruppe ist eine Vielzahl von verschiedensten Rapportmustern, die als Leisten, Bänder und Stäbe zur Begrenzung von Flächen dienen. In der zweiten Gruppe ist auffallend, dass das figürliche Element auf Puttenköpfchen beschränkt ist. Innerhalb des pflanzlichen Dekors kommt dem Akanthus in seiner Ausgestaltung die grösste Bedeutung zu. Weniges wie die Zwiebelbaldachine in Oberdorf oder die Beschlagformen in Pruntrut tritt nur einmalig auf. Gerade die ständige Neubearbeitung des Formenrepertoires ist ein Merkmal der Wessobrunner Stuckierungskunst. Der Formenschatz ist relativ starr, wird aber in flexibler Wandelbarkeit ständig modifiziert. Details wie auch Gesamtcharakter sind auf ornamentierten Vorlageblät-



Willisau, Gerichtssaal im ehemaligen Landvogteischloss, stuckiert von den Gebrüdern Neurone, 1695

tern bestimmt: Duktus und Binnenstruktur müssen darauf zurückgeführt werden. Das Ineinanderfliessen von abstrakten und vegetabilen Formen ist charakteristisch<sup>5</sup>.

Ebenfalls zu Beginn der siebziger Jahre trat in Schaffhausen mit Samuel Höscheller ein Stukkator auf, der «eine eigene, und zwar erstrangige Stukkateurguppe»<sup>6</sup> begründen sollte. Der vor allem in Schaffhausen, seit 1685 auch in Zürich und Umgebung tätige Künstler schuf eine beachtliche Anzahl von Stuckdecken, die vielfach signiert sind<sup>7</sup>. Die Dekorationen beschränken sich auf profane Architektur mit vornehmlich herrschaftlichem Charakter und erscheinen nicht im Sakralbau, was angesichts der reformierten Städte Schaffhausen und Zürich nicht verwundert. Damit mag es auch zusammenhängen, dass aus den Reihen eigener Bürger und nicht fremder, katholischer Künstler sich Stukkatoren profilierten, denen die Ausstattung der bürgerlichen Interieurs übertragen wurde. Höschellers repräsentativste Stuckdecken befinden sich im *Sonnenburggut in Schaffhausen* (um 1680) und im «*Grossen Pelikan*» in Zürich (1685–1691). Höscheller zur Seite stand sein Schüler Johann Jakob Schärer, dessen spätere eigenständige Arbeiten sich deutlich abheben. Dazu gehören die Stuckdecken der «*Grossen Kante*» in Schaffhausen (1694), des *Rechenratssaals im Erdgeschoss* sowie der *Ratslaube im ersten Obergeschoss des Rathauses in Zürich* (1697). Was bei Höscheller die gedrängt angeordnete Formfülle kennzeichnet, ist bei Schärer der Formenreichtum.

Diese Feststellung ist für die Gegenüberstellung der Wessobrunner und Tessiner Stukkatoren nicht bedeutungslos. Es erklärt sich daraus das bewusste Anknüpfen Höschellers an die Wessobrunner, Schärers an die Tessiner Stukkatoren, was im Detail wie im Gesamtcharakter bewiesen werden konnte. Das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal liegt in der verschiedenen Präsentation auch beim Tessiner und Wessobrunner. Die reichere Formenwelt des Tessiners wird detailliert ausgebreitet, so dass nie ein wirres Gedränge entsteht. Der Wessobrunner stellt seine Form unter die übergeordnete, gross angelegte Bewegung. Beide erzielen denselben Effekt von barocker Fülle und Vielfalt; dabei ist zu beobachten, dass das Ornament nicht imitiert, sondern einen bestimmten Prozess symbolisiert.

Die vorerst so willkürlich erscheinende zeitliche Fixierung der Untersuchung auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts erfährt in den abschliessenden Hinweisen ihre Berechtigung. Die von dem Wessobrunner Michael Schmutzer ausgeführten Stuckdekorationen sind in den Jahren zwischen 1672 und 1682 entstanden. Vor dieser Zeitspanne stuckierten Tessiner nur einzelne Räume oder bestimmte Teile gewisser Bauten; nach dem Wessobrunner Stuckierungsschub entstanden in zunehmendem Mass Gesamtprogramme. Tessiner Stukkatoren traten im 18. Jahrhundert nicht mehr auf, dafür entfalteten die Wessobrunner als ihre Nachfolger wieder neue Tätigkeit ab 1708 in der Klosterkirche von Rheinau, wo flächigere und dünnere Stukkaturen den Stilwandel belegen. Desgleichen bei Schärer, dessen nach 1700 entstandene Stuckdecken dieselbe zarte Leichtigkeit erfahren<sup>8</sup>. War vor 1700 die Formgebung schwer und gedrängt, so lässt sich nach der Jahrhundertwende bereits das Régence voraussehen. Eine kurze, aber äusserst fruchtbare und vielfältige Periode hatte ihren Abschluss gefunden.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Bei diesem Beitrag handelt es sich um ein Résumé einer im Dezember 1981 bei Prof. Dr. Hp. Landolt entstandenen Lizentiatsarbeit mit dem Titel «*Tessiner, Wessobrunner und Schaffhauser Stuck der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Vergleich. Zur Stuckdekoration in der deutschen Schweiz*». Hier wird nur auf das Arbeitsgebiet und den daraus resultierenden Problembereich eingegangen; die konkreten Ergebnisse sollen nicht näher vorgestellt werden.

<sup>2</sup> z. B. die Gebrüder Castelli; ein Werkverzeichnis bei ANDREAS MOREL, «Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz. Versuch einer Übersicht», in: ZAK 29, Zürich 1972, S. 193 (Anm. 26).

<sup>3</sup> Der wichtigste Maler war F. A. Giorgioli, der vielfach mit den Stukkatoren zusammen verakkordiert wurde.

<sup>4</sup> MAX HAUTTMANN, *Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern/Schwaben und Franken 1550–1780*. München 1923<sup>2</sup>, S. 86. Diese Begriffe sind übernommen worden für die Definition der Formensprache ebenfalls bei den Tessiner und Schaffhauser Stukkatoren.

<sup>5</sup> Vgl. in der Luzerner Jesuitenkirche die Fensterrahmung der vierten Seitenkapelle mit Blättern von G. C. Erasmus' «Seullenbuch» von 1666.

<sup>6</sup> ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*. Bd. III: Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus, Frauenfeld 1956, S. 343.

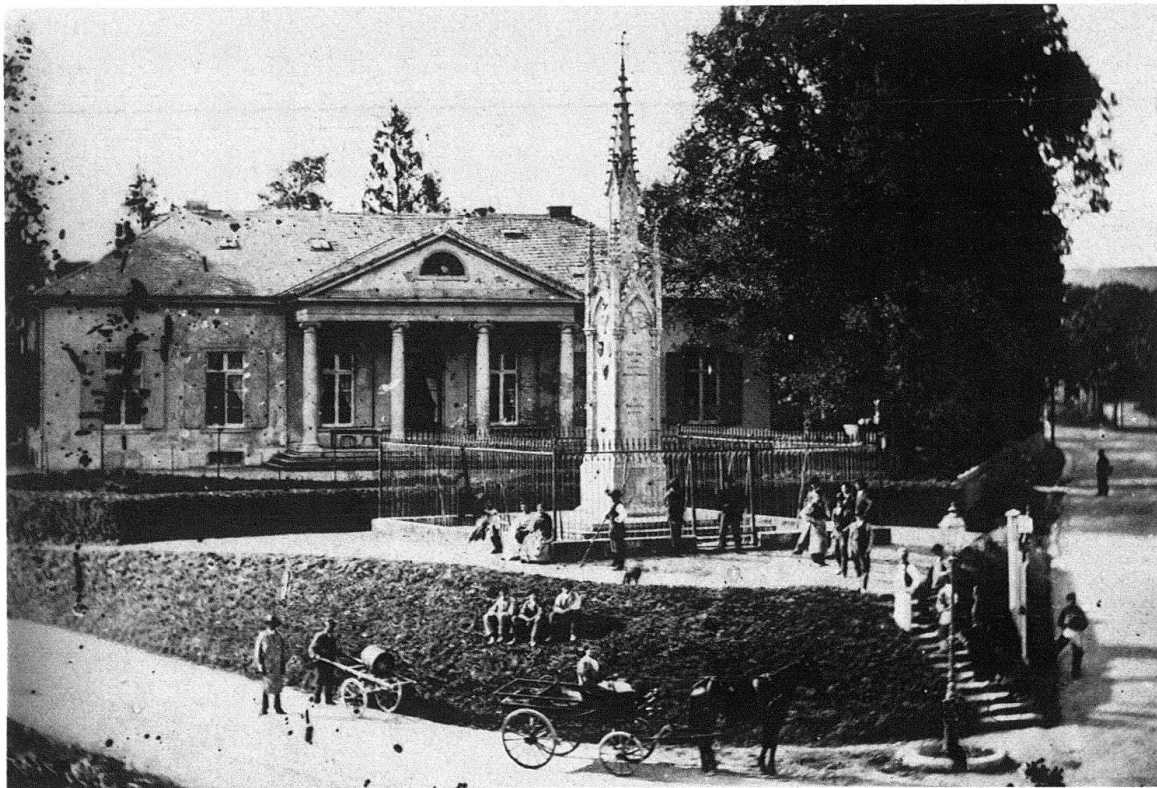
<sup>7</sup> Vgl. das Werkverzeichnis bei HANS ULRICH WIPF, «Beiträge zur Biographie des Schaffhauser Stukateurs Samuel Höscheller», in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte* 56, Schaffhausen 1979, S. 170f.

<sup>8</sup> «Zum Korallenbaum» in Schaffhausen; vgl. REINHARD FRAUENFELDER, Kdm. SH I, Basel 1951, S. 357 (Abb. 494f.).

VERONIKA GAMPP: *Das erste Basler St.-Jakobs-Denkmal, erbaut 1819–1824*. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse der Autorin: Wanderstrasse 123, 4054 Basel.

Gegenstand meiner Lizentiatsarbeit ist ein Basler Schlachtdenkmal aus dem 19. Jahrhundert. Monumente dieser Art werden von vielen unserer Zeitgenossen als schauerliche, antiquierte und lächerliche Zeugnisse einer nicht allzu fernen Vergangenheit angesehen. Denkmäler des 19. Jahrhunderts haben als Kunstwerke keinen guten Ruf. Deshalb bedarf es einer Erklärung, wenn diese Gattung der Kunst dennoch Gegenstand der kunstgeschichtlichen Forschung werden kann.

Der Reiz und die Herausforderung bei der Beschäftigung mit einem Denkmal besteht darin, dass diese Kunstwerke – viel deutlicher als alle anderen Gattungen – sich mit einer direkten Botschaft an den Betrachter wenden. Denkmäler sind etikettierte Kunstwerke, kaum ein Monument kommt ohne eine Inschrift aus, die auf seinen Sinn hinweist. Klassische kunstwissenschaftliche Fragestellungen, wie z. B. die stilgeschichtliche Einordnung, können deshalb nie losgelöst vom historischen Gesamtzusammenhang, in dem das Denkmal steht, betrachtet werden. Ein Denkmal will nach seiner Aussage und seiner Bedeutung innerhalb der politischen Gegebenheit der Zeit befragt werden. In erster Linie interessiert, wie die Art der Botschaft des Denkmals die Wahl der künstlerischen Mittel beeinflusst. Welche Ausdrucksmittel standen dem Künstler zur Verfügung, welches sind die Kriterien, die zur Wahl einer bestimmten Form führen? Inwieweit haben technische und finanzielle Möglichkeiten einen Einfluss auf die künstlerische Gestaltung? Es stellt sich die Frage, wie das Denkmal beurteilt wird. Hat der



Das erste Basler St.-Jakobs-Denkmal mit dem fast gleichzeitig errichteten Basler Sommerkasino.  
Photographie um 1860

Künstler einen unverwechselbaren Darstellungsmodus gefunden oder wird die Botschaft umgedeutet oder missverstanden? Damit soll angedeutet sein, dass bei einem Denkmal nicht primär der ästhetische Wert interessiert, sondern vielmehr die Frage, in welche ästhetische Verpackung seine Botschaft gesteckt wird.

Das erste Basler St.-Jakobs-Denkmal war für die Beantwortung der oben aufgeworfenen Fragen ein dankbares Objekt, weil ein grosser Teil der Bauakten im Basler Staatsarchiv erhalten sind. Das Basler Kunstmuseum besitzt sieben Entwürfe und eine grosse Anzahl von Detailzeichnungen, alle von Marquardt Woher (1760–1830), der von der 1812 gegründeten Basler Künstlergesellschaft unter deren Präsidenten, Peter Vischer-Passavent, den Auftrag erhielt, die künstlerische Gestaltung des St.-Jakobs-Denkmal zu übernehmen. Pläne für ein Denkmal der Gefallenen von St. Jakob bestanden schon seit 1805. Initiant war der Basler Bankier und Grossrat Johann Jacob Burckhardt-Frey (1764–1841), der das Land vor dem Aeschentor, auf dem eine kleine Wegkapelle stand, die als Bannwartshäuslein diente, erwerben wollte. Die Sache kam jedoch nicht ins Rollen bis die Basler Künstlergesellschaft, nach dreimaliger Sammelaktion unter der Basler Bevölkerung, wenigstens so viel Geld zur Verfügung hatte, um das Denkmal – wenn auch nicht aus Gusseisen, wie ursprünglich geplant, so doch aus rotem Sandstein – aufzurichten zu können.

Dass als Werkmaterial Gusseisen geplant war, lässt aufhorchen, denn dafür gab es in der Schweiz jener Zeit keine Parallelen. Solche fehlten auch für den neugotischen Stil, in dem das Denkmal errichtet wurde. Das Studium der Bauakten hat gezeigt, dass die von König Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) von Preussen beordneten, von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) entworfenen neugotischen gusseisernen Schlachtdenkmal (als bekanntestes sei das Kreuzbergdenkmal in Berlin genannt) Vorbild waren. Gusseisen und Neugotik wurden unter Friedrich Wilhelm III. zu Sinnbildern des Christlichen und Nationalen. Diesen Bedeutungsinhalt wollte die Basler Künstlergesellschaft auch dem St.-Jakobs-Denkmal verleihen und sie zeigt damit, dass das Monument als schweizerisches Nationaldenkmal verstanden werden sollte. Unter diesem Aspekt wird der schlichte Pfeiler (siehe Abbildung) für die Schweiz jener Zeit zu etwas Erstmaligem, Neuem, nämlich zum ersten neugotischen Bau und zum ersten Nationaldenkmal. Wirklich Fuss fassen konnte die Neugotik erst 1824/25 mit der Umgestaltung des Basler Rathauses und 1831/32 mit dem Neubau der Basler Lesegesellschaft, dann erst zog die übrige Schweiz nach<sup>1</sup>. Die Diskussion um Nationaldenkmäler setzte im Schweizerischen Kunstverein erst richtig nach 1830 ein. Dann wird verlangt, dass durch Denkmäler für «Gegenstände aus der klassischen Geschichte des Vaterlandes» und «durch Erinnerung an die grossen Taten der Vorfahren» der eidgenössische Sinn gestärkt und gehoben werden solle<sup>2</sup>.

Zu diesem Zeitpunkt befand sich das Basler St.-Jakobs-Denkmal schon im Zustand des Verfalls. Der aus Kostengründen verwendete Sandstein zeigte schon 1836 irreparable Witterungsschäden und 1859 wurde von der Basler Regierung der Bau eines neuen Denkmals beschlossen. Nur der schleppenden Verwirklichung des Neubaus verdankte das alte Monument sein Überleben bis 1872, es wurde abgebrochen und zur Fundamentierung des neuen Denkmals benützt.

Auf die künstlerische Gestaltung späterer schweizerischer Nationaldenkmäler hat das erste St.-Jakobs-Denkmal nicht wirken können, weil es gebaut wurde, als die Zeit für Nationaldenkmäler noch nicht reif war, und deshalb die eigentlichen Pläne der Basler Künstlergesellschaft an der Finanzierung scheiterten.

Es ist bedauerlich, dass das Material des Monuments sich als denkmalsunwürdig erwies, denn Basel verlor damit einen seiner originellsten frühen Zeugen des Historismus<sup>3</sup>.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> ANDRÉ MEYER, *Neugotik und Neuromanik in der Schweiz, die Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1973. – FRANÇOIS MAURER, «Der Basler Grossratsaal des frühen 19. Jahrhunderts», in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 73. Bd., S. 129ff.

<sup>2</sup> WERNER BUGHER, *Zum Projekt des Nationaldenkmals in Schwyz*, ungedruckte Lizentiatsarbeit, Basel 1977, S. 20.

<sup>3</sup> Die Arbeit erscheint 1983 in der *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*.

#### Abbildungsnachweis:

Staatsarchiv Basel, Neg. Slg. A 1129.

MARIE-THERESE HURNI: *Das Becken von St. Ulrich im Schwarzwald*<sup>1</sup>. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse der Autorin: St. Johannis-Ring 47, 4056 Basel.

Im abgelegenen Tale der Möhlin, unweit der Stadt Freiburg im Breisgau, steht im Hofe der Landvolkhochschule St. Ulrich eine im Durchmesser 2,59 m grosse runde Brunnenschale aus rotem Sandstein<sup>2</sup>. Ihre gerade, unprofilierte, 73 cm hohe Schalenwand ist mit Reliefs verziert. Die Reliefs sind in drei verschieden breiten Streifen angeordnet. Im mittleren ist eine Arkadenfolge dargestellt, unter welcher die zwölf Apostel sitzen und zwölf Propheten stehen, jene mit Büchern, diese mit Schriftrollen oder anderen Attributen gekennzeichnet. Die Mitte der beiden Gruppen bildet je eine Maiestas: Christus thront zwischen den Aposteln, Maria-Ekklesia zwischen den Propheten. Fabelwesen und Stifterfiguren schmücken das untere Band. Das oberste enthält Ranken und eine nur noch bruchstückhaft überlieferte Inschrift: + ORDO DEO PLENVS MVNDO CLAMAT DVODENVV QVOD VERBO FIDEM...<sup>3</sup>. Das heisst: 1. Version: Die Ordnung Gottes verkündet der Welt das, was die je Zwölf (Apostel und Propheten) mit dem Wort (verkünden): den Glauben. 2. Version: Der aus je zwölf Gotterfüllten (bestehende) Orden verkündet der Welt laut, was durch das Wort (Gottes) den Glauben (erzeugt, verbreitet).

Als Fragment präsentiert sich heute jedoch nicht allein die Inschrift. Die Reliefs sind ihrerseits arg verwittert. Zudem steht die Schale auf einem neuen Sockel unter dem eigens zu ihrem Schutze angefertigten Dächlein. Vom ehemaligen Aufbau zeugt lediglich eine quadratische Vertiefung im Schaleninnern.

Inmitten der barocken, teils modernisierten Anlage der Landvolkhochschule erinnert das Becken als letzter Zeuge an das Ende des 11. Jahrhunderts von Ulrich gegründete kluniazensische Priorat<sup>4</sup>. Ob das Becken vom Mutterkloster Cluny dem Priorat zu

seiner Geburtsstunde geschenkt worden ist, konnte bisher urkundlich nicht nachgewiesen werden. Überhaupt fehlen jegliche schriftlichen Belege, die Aufschluss über die örtliche und die zeitliche Herkunft des Beckens böten. Das Rätseln um dessen Herkunft hat eine lange Tradition. Bereits im 18. Jahrhundert fragte sich Philipp Jakob Steyrer, der Verfasser der «Annales prioratus Sancti Udalrici», Prioratsverweser und als nachmaliger Abt von St. Peter auch Prior von St. Ulrich<sup>5</sup>, woher das Becken wohl stammen könne. Im Gegensatz zum Volksglauben verwarf er die Vorstellung, der Teufel habe es herbeigeschleppt; eine bessere Lösung fand er selber allerdings nicht<sup>6</sup>. Zur Frage der Herkunft gesellte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts auch diejenige der Funktion, bezeichnenderweise erst, nachdem das Becken nicht mehr als Brunnen benützt wurde. Mitglieder des badischen Alterthumsvereins bezeichneten 1858 das Becken bei einem Augenschein aufgrund der schon damals nicht mehr vollständig lesbaren Inschrift als Taufstein<sup>7</sup>.

Betrachtet man indes die überlieferte Inschrift, findet sich kein eindeutiger Hinweis, der erlaubte, das Becken als Taufstein zu bezeichnen. Die Glaubensverkündigung an und für sich ist zu allgemein, als dass wir sie ausschliesslich mit dem Taufakt in Verbindung bringen könnten. Ebenso vieldeutig sind die Reliefs zu verstehen. Auch sie verweisen bloss allgemein auf das durch Christus erbrachte Heil und nicht eigentlich auf den Taufakt, während auf anderen Taufsteinen, wie etwa demjenigen in Lüttich oder bei bescheideneren Beispielen im westfälischen Bereich, der Taufakt als solcher dargestellt ist. Gewiss, auch auf der Merseburger Kufe sind allein Apostel und Propheten dargestellt, und ihre Funktion als Taufstein wird deswegen nicht bezweifelt. Vom Merseburger Stück unterscheidet sich das St. Ulricher Becken aber prinzipiell durch seine Proportionen. Die zylindrische Kufe von Merseburg ist schmaler und höher, gleich vielen anderen Taufsteinen. Das St. Ulricher Becken dagegen, das sehr niedrig und ausserordentlich weit ist, gleicht eher einer Brunnenschale<sup>8</sup>. Der nur in Stichen und Beschreibungen überlieferte Fulcardusbrunnen aus St. Maximin in Trier belegt, dass man durchaus auch auf Brunnen heilsgeschichtliche Programme darstellte<sup>9</sup>. Somit können die Apostel und Propheten, die ausser auf Taufsteinen unter anderem an Portalen oder Chorschranken auftreten, sehr wohl auf dem Becken von St. Ulrich als auf einem Brunnenbecken erscheinen.

Die Frage der Herkunft ist mit verschiedenen Schwierigkeiten verbunden. Einmal sind einzelne Motive wie dasjenige der Sitz- oder Standfigur unter einer Arkade oder auch die Maiestasfigur so weit verbreitet, dass sie keine Lokalisierung zulassen. Zum andern verunmöglicht der schlechte Erhaltungszustand der Reliefs eine ganz genaue stilistische Analyse. Die Fremdartigkeit der St. Ulricher Reliefs jedoch anhand des Vergleiches mit der Freudenstädter Taufe zu belegen, wie dies im Schnell und Steiner-Kunstführer versucht wird<sup>10</sup>, ist vor allem dann unbefriedigend, wenn man sich im Überblick das Bild oberrheinischer Plastik des 12. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen sucht. Weder bilden die oberrheinischen Reliefs eine völlig geschlossene Gruppe, noch steht ihnen das St. Ulricher Becken allein als Fremdkörper gegenüber; auch andere Reliefs erfüllen grundsätzlich dieselben Vergleichsbedingungen: das Alpirsbacher Tympanon oder die Hohenzollerschen Reliefplatten lassen sich, wenn man die Parallele zur



Gesamtansicht des Beckens im Vorhof der Landvolkhochschule St. Ulrich, auf neuem Sockel unter Schutzdach

oberrheinischen Reliefkunst zieht, geradesowenig einordnen als das Becken zu St. Ulrich. Inwiefern ihre Isoliertheit nun auf fremder Herkunft beruht oder den grossen Lücken, die die Überlieferung aufweist – in St. Peter, St. Trudpert oder St. Blasien hat sich beispielsweise kein einziges romantisches Steinrelief erhalten – zuzuschreiben ist, bleibe dahingestellt.

Verzichtet man indes auf den Nachweis präziser stilistischer Abhängigkeiten, kann, ausgehend vom St. Ulricher Relief, eine Dreiecksbeziehung aufgezeigt werden zum Adlogsarkophag von St. Thomas in Strassburg und zur Nellenburger Memorialplatte in Schaffhausen, und zwar auf Grund der allgemeinen Gesetzmässigkeiten ihrer Dekoration. Einigermassen ähnlich sind nämlich in allen drei Werken die proportionalen Verhältnisse von Relief und Grund, aber auch jene von Ornamentband zur Architekturarkade und schliesslich auch von beiden zur Figurenreihe<sup>11</sup>. Die Ähnlichkeiten genügen jedoch nicht, um eine eindeutige gegenseitige Abhängigkeit festzulegen.

Während die Frage der Funktion – das St. Ulricher Becken ist ein Brunnen – klar gelöst werden kann, muss die Frage der stilistischen Einordnung vorläufig noch offen bleiben. Der Findling zu St. Ulrich bildet eines jener Rätsel, vor welche die Kunstgeschichte sich immer wieder gestellt sieht und die zu lösen ihr nur selten beschieden ist.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Thema der durch Dr. François Maurer-Kuhn angeregten, bei Prof. Dr. Beat Brenk im Winter 1981/82 geschriebenen Lizentiatsarbeit.

<sup>2</sup> Die Masse sind entnommen aus: *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden*, Bd. 6-1: Landkreis Frei-

burg: Amtsbezirke Breisach, Emmendingen, Ettenheim, Freiburg (Land), Neustadt, Staufen und Waldkirch, von FRANZ XAVER KRAUS und MAX WINGENROTH. – Tübingen und Leipzig 1904, S. 454.

<sup>3</sup> STEYRER, PHILIPP JAKOB: *Leben und Wunderthaten des Heiligen Udalrici oder Ulrich*. Freiburg im Br. 1756, S. 188.

<sup>4</sup> Für die Prioratsgründung ist als terminus post quem der der Gründung vorausgehende Landabtausch von 1087 zwischen dem Schirmvogt des Klosters, Erlewin von Rimsingen, und Bischof Burkhard von Basel urkundenmässig gesichert. Vgl. OTT, HUGO: «Probleme um Ulrich von Cluny. Zugleich ein Beitrag zur Gründungsgeschichte von St. Ulrich im Schwarzwald» (in: *Alemannisches Jahrbuch* 1970, S. 9–29), S. 26/27.

Es handelt sich um jenen Ulrich, der eine gewisse Zeit der Abtei Payerne vorstand, später von Cluny nach Rüeggisberg BE geschickt wurde und wahrscheinlich die «consuetudines cluniacensis» für Wilhelm von Hirsau schrieb.

<sup>5</sup> KERN, FRANZ: *Philipp Jakob Steyrer, 1749–1795, Abt des Benediktinerklosters St. Peter im Schwarzwald* (Freiburger Diözesan-Archiv, Bd. 79, 3. Folge, Bd. II, 1959), S. 143/144. Unter Philipp Jakob Steyrer und dessen Vorgänger wurde das Priorat St. Ulrich barockisiert (Peter Thumb: Architektur / Franz Anton Vögel: Stukaturen / Franz Ludwig Hermann: Fresken). Vgl. «Pfarrkirche von St. Ulrich im Schwarzwald», bearbeitet von EUGEN STORM (*Schnell und Steiner Kunstführer*, Nr. 855, 1977<sup>3</sup>), S. 4.

<sup>6</sup> STEYRER (wie Anm. 3), S. 189. H. H.: «Der Springbrunnen zu St. Ulrich» (*Schau-ins-Land*, 1, 1873/74, S. 30–32), S. 30.

<sup>7</sup> Generalbericht der Direktion des badischen Alterthumsvereins über Wirken und Gedeihen der Gesellschaft seit ihrer Gründung im Mai 1844 bis heute. Erstattet vom Vereinsdirektor Aug. von Bayer. – Karlsruhe 1858, S. 21.

<sup>8</sup> Auf den genauen Nachweis sei an dieser Stelle verzichtet. Vgl. HURNI, MARIE-THERESE: *Das Becken von St. Ulrich*. Lizentiatsarbeit, Maschinenschrift. Basel 1981/82, S. 51–56.

<sup>9</sup> RAUTENBERGER, ANNELIESE: *Mittelalterliche Brunnen in Deutschland*. Dissertation. Freiburg im Br. 1965, S. 47–56.

<sup>10</sup> «Pfarrkirche von St. Ulrich» (wie Anm. 5), S. 11.

<sup>11</sup> In der Literatur wiesen darauf hin: SCHWARZ, DIETRICH: «Zur kunstgeschichtlichen Einordnung des Stifterdenkmales aus dem Münster zu Schaffhausen» (*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 17, 1959, S. 128–133), S. 132. – MOLLER-RACKE, RITA: «Studien zur Bauskulptur um 1100 am Ober- und Mittelrhein» (*Oberrheinische Kunst. Jahrbuch der oberrheinischen Museen*, Jg. X, 1942, S. 39 ff.), S. 48/49.

ANNA WADSTRÖM: *Die Gebärde im Werk Hans Holbeins des Älteren*. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse der Autorin: Rämélstrasse 1, 4123 Allschwil.

In der kunstwissenschaftlichen Literatur wird selten die Frage nach den Bewegungen, nach den Gesten und Gebärden der dargestellten Figuren aufgeworfen. Dabei bilden in Szenen der christlichen Ikonographie wie «Judaskuss», «Handwaschung Pilati» oder «Dornenkrönung Christi» Gebärden geradezu das Thema des jeweiligen Bildes. Vor allem die spätgotische Altarmalerei nördlich der Alpen weist eine Vielfalt von Gebärden auf: Schergen und Soldaten verspotten und verhöhnen Christus, indem sie ihm die Zunge herausstrecken, ihm die Feige weisen, das sogenannte Gähnmaul ziehen; die Marien und die Engel trauern mit der Hand an der Wange oder mit einem Gewandzipfel vor dem Gesicht, usw.

Zu Beginn der viermonatigen Arbeit ist es mir deutlich geworden, dass der Stil bei der Darstellung einer Gebärde ein wesentlicher Faktor ist. Es ist von grösster Bedeutung, von wem und wann das Bild gemalt worden ist. Aus diesem Grund musste sich die Arbeit möglichst auf einen Künstler beschränken. Hans Holbein der Ältere bot mit seinem umfangreichen Werk die besten Voraussetzungen, weil er um 1500 innerhalb einer Zeitspanne von zehn Jahren drei grosse Passionszyklen geschaffen hat: die sogenannte «Graue Passion» (Fürstliche Fürstenbergische Sammlungen Donaueschingen), der Frankfurter Dominikaneraltar (Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.) und der



Fig. 1. Hans Holbein d. Ä. Dornenkrönung Christi. Aus der «Grauen Passion». Um 1496. Fürstliche Fürstenbergische Sammlungen, Donaueschingen.

Fig. 2. Hans Holbein d. Ä. Ecce Homo, 1501/02. Aus dem Frankfurter Dominikaneraltar. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. (Ausschnitt)

Kaisheimer Altar (Alte Pinakothek München). Alle drei erzählen die Leidensgeschichte Christi, und somit konnten innerhalb eines klar abgesteckten Rahmens die notwendigen Vergleiche angestellt werden.

Der Titel der Arbeit ist insofern missverständlich, als sie nicht unternimmt, Gebärden zu deuten oder zu interpretieren. Sie sucht vielmehr den Möglichkeiten nachzugehen, die Holbein hatte, mittels Gebärden eine Figur oder das Geschehen des Bildes darzustellen. Da sie ausserdem hauptsächlich die drei oben genannten Altarwerke behandelt, wäre ein ausführlicher Titel angebracht gewesen, etwa im Sinn von: «Zur Funktion der Gebärde in den spätgotischen Darstellungen der Passion Christi, untersucht anhand der drei grossen Altarzyklen Hans Holbeins des Älteren».

Bei der Definition der Gebärde konnte ich mich nicht auf die traditionelle kunstwissenschaftliche Literatur abstützen, da darin meistens der Stilfaktor nicht beachtet wird. Wenn aber dies geschieht (G. Weise), behandelt man Gebärde als Motive, d. h. als oft vorkommende, bildlich prägnant formulierte Körperbewegungen und -haltungen. Aber bei der Frage nach der Funktion der Gebärde im Bild sollten auch solche berücksichtigt werden, die nur einmal auftauchen. Hingegen erwies es sich als sinnvoll, dem Ansatz der Semiotik zu folgen, bei dem eine Gebärde als ein mit dem Körper gemachtes Zeichen definiert wird: Der Ausführende bedient sich einer konventionellen Körperbewegung, um eine Botschaft zu vermitteln. Wichtig ist es dabei zu beachten, dass das Zeichen «für etwas anderes steht» (Umberto Eco). In diesem Sinn kann die Gebärde des Hutabnehmens einmal als höflicher Gruss und einmal, wenn etwa bei der «Dornenkrönung» ein Scherge mit dem Hut in der Hand vor Christus kniet, als hohnvoller Spott verstanden werden. Eine weitere wesentliche Frage bei der Beschäftigung mit Gebärden ist ihre Abgrenzung gegenüber Gesten. Ich habe mich an der mittelalter-

lichen Trennung von «gebaren» (Gebärde), bei dem der ganze Körper gemeint ist, und «deuten» (Geste), das einen Teil des Körpers, meist die Hand, betrifft, gehalten.

Hinsichtlich der Funktion der Gebärde im Bild ging ich von einer in der Literatur gestellten Frage aus (Moshe Barasch): Ist die Gebärde ein Mittel des Künstlers, den Ausführenden zu charakterisieren; ist sie Ausdruck eines Gefühls oder vermittelt sie das Geschehen des Bildes? In bezug auf das Werk von Hans Holbein dem Älteren zeigt sich, dass eine einzige Gebärde – das Zähnefletschen der Schergen – unmittelbar auf ihren – boshaften – Charakter hinweist. Aber es kommt auch vor, dass eine Gebärde ergänzende Aufschlüsse bringen mag, wenn der Betrachter den Charakter der Figur zunächst durch andere Merkmale erfassen kann. Dies ist der Fall im Altar von Donaueschingen, in dem ein Scherge wegen seiner Hautfarbe als Choleriker zu bezeichnen ist, und seine Gebärden mit diesem seinem Charakter übereinzustimmen scheinen. Ebenso sind wir auf genaue Kenntnisse der individuellen Persönlichkeit einer Figur angewiesen, wenn wir sagen wollen, eine Gebärde sei Gefühlsausdruck. Beim knienden Schergen, der seinen Hut vor Christus abzieht, können wir sonst nicht wissen, ob er damit seinen Hass, seinen Hohn, seine Verachtung oder Abscheu ausdrücken will. Vielleicht treibt ihn die Angst? Folglich ist es – solange wir die Individualität des Schergen nicht genauer feststellen können – richtiger zu sagen, seine Gebärde bezeichnet die Handlung des Bildes: die Verspottung Christi. Als Ergebnis der Arbeit konnte festgehalten werden: Einige wenige Gebärden haben die einzige Funktion, das Geschehen des Bildes zu vermitteln (z. B. «Judaskuss»), mehrheitlich aber erfüllen sie die doppelte Aufgabe, die Handlung zu bezeichnen und – wenn der Ausführende individuell fassbar ist – auf seinen Gemütszustand hinzuweisen. Somit erwies sich, dass die Funktion der Gebärde im Bild alle drei oben genannten Möglichkeiten umfasst.

Bei der Suche nach der individuellen Identität jener Schergen und Soldaten, die in der Bibel nicht ausdrücklich erwähnt sind, bin ich auf ein bisher unbeachtetes Phänomen im Frankfurter Altar gestossen. Holbein d. Ä. nimmt in der Gestaltung zweier Figuren Bezug auf das berühmte Frankfurter Passionsspiel, das zu seinen Lebzeiten mehrmals aufgeführt wurde. Die tänzerische Haltung jenes Soldaten, der im Bild «Christus vor Pilatus» Christus einen Fusstritt gibt, lässt sich vom Namen «Springendantz» eines im Spiel vorkommenden Soldaten ableiten. Holbein d. Ä. hat sich dabei vermutlich einer bildlichen Vorlage in der Art von I. van Meckenems Kupferstich «Morisken» bedient, und den Moriskentänzer durch andere Kleidung und Handlung in einen Soldaten umgewandelt. Die zweite Figur, jener Scherge, der vor Christus in «Ecce Homo» tanzt, setzt den ebenfalls im Spiel vorkommenden Namen «Schintekrae» in eine Gebärde um. Die Gestalt dieses Schergen lässt an einen Hahn denken, an ein Tier, das oft in Verbindung mit Geilheit gebracht wird. Mit der rechten Hand macht der Scherge eine Geste, die sexuelle Begierde ausdrückt. Holbein d. Ä. hat hier auf einzigartige Weise die Gebärde eines obszönen Spott-Tanzes in einem Hochaltar eines Mönchsorden bildlich formuliert. Hut ab.

RANDI SIGG-GILSTAD: *Rekonstruktion des Figurenportals der ehemaligen Benediktinerabtei Petershausen bei Konstanz*. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse der Autorin: Steinerweg 41, 3006 Bern.

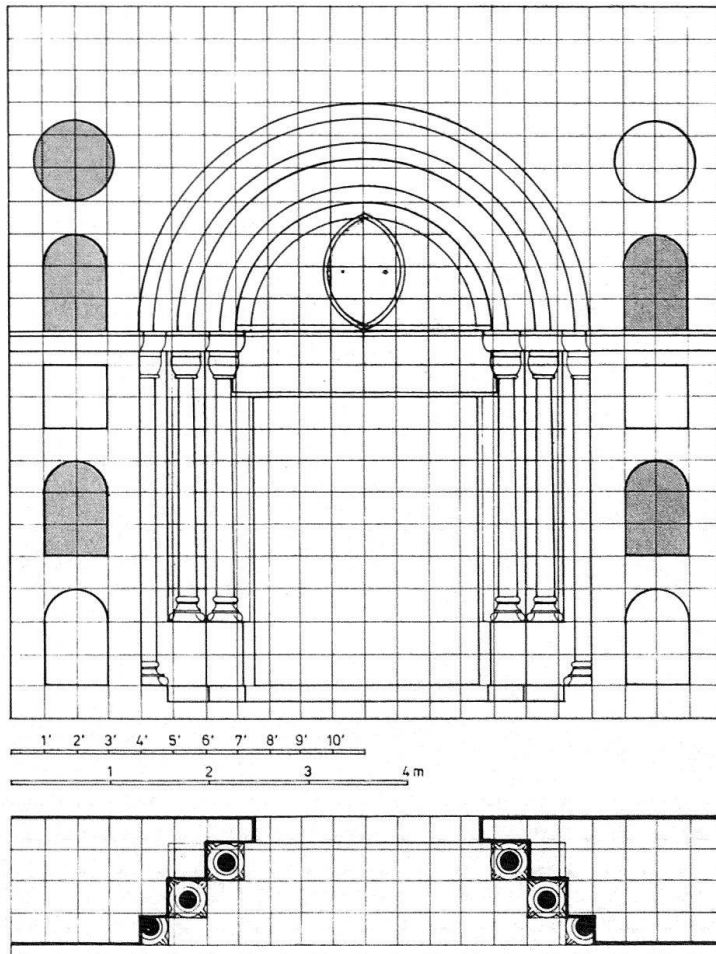
Bei der Wahl des Themas stellte sich zunächst die Frage, ob eine Neubearbeitung des Petershausener Portals überhaupt sinnvoll sei, denn seit Joseph Hecht<sup>1</sup> im Jahre 1928 Rekonstruktionen sowohl der ersten als auch der zweiten Klosterkirche samt Portal vorgeschlagen hat, ist kaum neues Material hinzugekommen. Unmittelbar vor Erscheinen von Hechts Arbeit hatte Otto Homburger<sup>2</sup> insbesondere das überlieferte Abbildungsmaterial vorgestellt. Darunter befand sich die einzige bekannte eigentliche Aufnahmezeichnung des Portals, die jedoch von Hecht für seine Rekonstruktion nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Diese ist zwar inzwischen verschollen, doch liefert eine photographische Aufnahme einen wesentlichen Beitrag zur Portalrekonstruktion.

Wenn auch an Hechts Portalrekonstruktion kaum Kritik geübt wurde, so fielen doch die Unstimmigkeiten zwischen seiner Portal- und seiner Kirchenrekonstruktion auf<sup>3</sup>. Die Hauptkritik richtete sich jedoch gegen den Rekonstruktionsvorschlag für die erste Klosterkirche, zuletzt formuliert von Albert Knöpfli<sup>4</sup>. Unter Berücksichtigung dieser Kritik und der Aussagen in den zwei Quellen des 12. Jahrhunderts (der Vita Gebhardi und dem Casus Monasterii Petrihusensis) wird ein neuer Rekonstruktionsversuch der ersten Klosterkirche unternommen. Dieser ist als selbständiger Diskussionsbeitrag zu verstehen. Insbesondere werden aber die Einflüsse der ersten auf die zweite Klosterkirche untersucht.

Eine Betrachtung der Ereignisse im Kloster im Zeitraum von 1200 bis 1800 drängte sich auf, um die Erhaltung der Klosterkirche bis zur Zeit der «Entdeckung» des Portals, kurz vor dem Abbruch der Kirche im Jahre 1832, ausmachen zu können. Das zeitgeschichtlich interessante Phänomen der vermehrten Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Baukunst, führte in den letzten fünfzehn Jahren vor dem Abbruch der Kirche zu mehreren Zeichnungen von Kirche und Portal. Die von sechs verschiedenen Künstlern angefertigten Darstellungen bilden eine wesentliche Grundlage für die Arbeit. Beleuchtet werden ebenfalls die Bedingungen, welche zur Rettung und Überführung einiger Portalteile zuerst nach Neu-Eberstein und später ins Badische Landesmuseum in Karlsruhe führten, wo sie sich heute noch befinden.

Anhand von Übersichtsdarstellungen wird versucht, die wenigen schriftlichen Aussagen zur zweiten Klosterkirche zu verifizieren und zu ergänzen. Die um die Zeit der Säkularisation entstandenen Grundrisse der Klosteranlage sind weniger zuverlässig als bisher angenommen, wie die Untersuchung ihrer Massstäbe und Masseinheiten zeigt. Ähnliche Probleme stellen sich bei den Abbildungen von Ostfassade und Portal, wobei hier der Vorteil besteht, dass über die erhaltenen Portalteile die Massstäbe der Zeichnungen festgestellt werden können. Wenn auch wegen der mehrheitlich perspek-

Petershausen, Portalrekonstruktion,  
Vorschlag von Randi Sigg-Gilstad



tivischen Darstellungsweise schwer vergleichbar, können doch die Hauptmasse des Portals anhand der Portaldarstellungen eruiert werden.

Die erhaltenen Portalteile liefern exakte Grundlagen für die Portalrekonstruktion. Der Zustand der einzelnen Werkstücke – so beispielsweise Verwitterung, Versatzspuren oder Abarbeitungen – weist auf Art und Ort des Einbaus hin. Genaue Vermessung und Dokumentation von Tympanon, Türsturz, Gewändefiguren und Kapitellen sowie Arkadenfragmenten, die im Rosgartenmuseum in Konstanz aufbewahrt sind, machen Masssysteme erkennbar. Die sich abzeichnende Masseinheit lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit mit dem von Konrad Hecht postulierten «romanischen» Fuss des Bodenseegebietes identifizieren<sup>5</sup>, nicht jedoch mit seiner kürzlich vorgeschlagenen Einheit<sup>6</sup>.

Für das Verständnis von Abarbeitungen und Verletzungen an den Originalteilen war der Umweg über die Rekonstruktion des in Neu-Eberstein wiederaufgebauten Portals erforderlich. Bis auf die schon erwähnte Aufnahmezeichnung ist für die Rekonstruktion des Portals kein neues Material hinzugekommen; neu oder anders ist hingegen das gewählte methodische Vorgehen. Durch eine beschränkte Fragestellung war es möglich und erwünscht, eine ganz andere Präzision der Rekonstruktion anzustreben. Es ging also nicht darum, die an sich anschaulicheren perspektivischen Zeichnungen des Portals in eine «zweidimensionale» Grundriss- und Ansichtzeichnung umzusetzen.

Gesucht war vielmehr die genaue Planung, die dem Portal zugrunde lag; es musste die Frage nach der verwendeten Planungseinheit, nach der Systematik des Aufbaus und nach der Rolle möglicher geometrischer Proportionsfiguren gestellt werden.

In der Folge zeigte sich, dass mit Hilfe der Portalrekonstruktion Korrekturen an Joseph Hechts Kirchenrekonstruktion möglich waren. Trotz vieler unbekannter Faktoren wurde ein neuer Rekonstruktionsvorschlag der Kirche erarbeitet. Der Vorschlag soll insbesondere den Zusammenhang zwischen Kirche und Portal aufzeigen. Es ging aber auch darum, die Unzuverlässigkeit der im Generallandesarchiv in Karlsruhe aufbewahrten Grundrisse der Kirche aufzuzeigen, die von Joseph Hecht direkt für seine Rekonstruktion übernommen worden waren.

Unerwarteterweise stellte sich nach Abschluss der Arbeit eine gewisse Bestätigung der vorgeschlagenen Kirchenrekonstruktion und damit auch der Portalrekonstruktion ein. In Freiburg i. Br. konnten Pläne einer völlig in Vergessenheit geratenen Sondiergrabung im Bereich der Kirche aus dem Jahre 1937 gefunden werden. Die Grabungspläne – auf die in einem Nachtrag eingegangen wird – bestätigen die von uns vorgeschlagene Kirchenbreite, die ca. 3 m geringer ist als in Joseph Hechts Rekonstruktion. Die Forderung nach einer archäologischen Untersuchung der beiden Petershausener Klosterkirchen bleibt dennoch bestehen.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> HECHT, JOSEPH. *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes*. Basel 1928.
- <sup>2</sup> HOMBURGER, OTTO. Materialien zur Baugeschichte der zweiten Klosterkirche zu Petershausen bei Konstanz. (*Oberrheinische Kunst* 2, 1926/27, S. 153–164.)
- <sup>3</sup> MOULLET, MAURICE. *Die Galluspforte des Basler Münsters*. Basel 1938, S. 78.
- <sup>4</sup> KNÖPFLI, ALBERT. *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, 1. Konstanz 1961, S. 242.
- <sup>5</sup> HECHT, KONRAD. Das Werkmass der Romanik im Bodenseegebiet. (*Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 13, 1954, S. 301–306.) – Ders., Die mittelalterliche Baukunst des Klosters. (*Festschrift zur 900-Jahr-Feier des Klosters Weingarten 1056–1956*, Weingarten 1956, S. 254–327.)
- <sup>6</sup> HECHT, KONRAD. Fussmass und Masszahl in der frühmittelalterlichen Baukunst und Wandmalerei des Bodenseegebietes. (*Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 97, 1979, S. 1–28.)

---

UNIVERSITÄT FREIBURG

---

ELISABETH CASTELLANI-STÜRZEL: *Die klassizistische Profanarchitektur in der Stadt Neuenburg zwischen 1760 und 1860*. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse der Autorin: 2516 Lamboing 71.

«Der ordnungsliebende und ernsthafte Charakter der Bewohner verrät sich in der peinlichen Sauberkeit der Strassen und Gassen und dem etwas monotonen Leben, das sich auf ihnen bewegt. (...) Schöne öffentliche Parkanlagen, zahlreiche Privatgärten und breite Uferquais mit schattenspendenden Baumreihen hüllen die Stadt in ein freudiges Grün und geben ihr ein eigenartig behäbiges und vornehmes Gepräge» (*Geographisches Lexikon der Schweiz*, 3, Neuenburg 1905, S. 557).



Neuenburg, rue Ancien Hôtel-de-Ville 5, um 1800, typische «Nut»-Fassade des Hochklassizismus in graphisch-strenger Zeichensprache. Originalgetreue Nachzeichnung von Jean-Marc Castellani eines unveröffentlichten Plans für «Das Bürgerhaus in der Schweiz. Kanton Neuenburg», Bd. 24, 1932. In: Archiv der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, Bern

Neuenburg, Hôtel Du Peyrou, Ansicht von Süden ▶

Die Lizentiatsarbeit will anhand eines lokal (Stadt), zeitlich (1760–1860) und gattungsmässig (Profanarchitektur) eingegrenzten Untersuchungsgebietes einen Beitrag zur Architekturgeschichte der Stadt Neuenburg leisten. Das der Arbeit zugrunde liegende Interesse an historisch gewachsener Architektur basiert auf deren Fähigkeit, Vergangenheit und Gegenwart zu vermitteln, d. h. Geschichte für uns heute konkret erlebbar zu machen. Die im Klassizismus gebaute Umwelt überliefert uns als historischer Spiegel die in Stein geronnene Geschichte des Bürgertums.

In meiner Arbeit behandle ich sowohl die durchschnittliche Alltagsarchitektur, als auch deren exponierte Schwestern, die privaten Stadtpalais und die öffentlichen Repräsentativgebäude. Aufgrund der Überzeugung, dass der Einzelbau nur aus seinem sozialhistorischen und städtebaulichen Kontext heraus verstanden werden kann, habe ich versucht, den Ensembledanken in der Einzelbauanalyse zu berücksichtigen.

Folgende Schlüsselbauten bieten sich zur Strukturierung der Untersuchungsperiode (1760–1860) an: den Auftakt zum Frühklassizismus («Louis XVI») bildet das *Palais Du Peyrou* (1764, Erasmus Ritter), die Hochphase der sog. «Revolutionsarchitektur» repräsentiert das *Hôtel-de-Ville* (1784–1790, Pierre-Adrien Pâris), den Übergang zur beginnenden Neurenaissance leitet das von Anton Fröhlicher 1828 erstellte *Collège latin* ein, und in die äusserst produktive spätklassizistische Phase (1830–1860) fallen Bauvorhaben wie die *Seyonumleitung und Place-Pury-Gestaltung* sowie verschiedene Schulhaus- und Hotelbauten.

Das methodische Vorgehen basiert auf drei Pfeilern: der deskriptiven Inventarisierung des Baubestandes an Ort und Stelle, der historischen Dokumentation von Einzelbauten und urbanistischen Prozessen und der interpretativen Aufbereitung des Ma-



terials. Ziel war es, zum einen eine Basisarbeit für die lokale Neuenburger Baugeschichte zu leisten, zum anderen aber habe ich versucht, in einem grösseren theoretischen Rahmen einen Denkbeitrag zu einer sozialästhetischen Architekturtheorie des Klassizismus vorzulegen, dessen gesellschaftliche Implikationen und sozialpsychologische Wirkungen in der «Stil»-Diskussion zukünftig mehr beachtet werden sollten.

Unter Bezugnahme auf Emil Kaufmann betrachte ich den Klassizismus nicht länger als nur eine neue Variante innerhalb der Antikenrezeption, sondern streiche den *rationalen* Charakter der «Revolutionsarchitektur» heraus. Damit ist der Klassizismus nicht Ende, sondern Beginn einer neuen Epoche: der Architektur der Moderne – Ledoux ist Le Corbusier näher verwandt als Palladio! Analog zur frühbürgerlichen Gesellschaft empfängt der Klassizismus seine wesenhafte Neuartigkeit aus den Eigenschaften von Individualisierung und Rationalität, welche dann zu der schmucklosen, kubisch-schroffen Architektursprache führen, deren *Sprödigkeit* und *Materialästhetik* gerade die Neuenburger Alltagsarchitektur mit ihren schlichten Sichtquaderfassaden um 1800 so offen darlegt. Die zeitgenössischen Architekturtheoretiker Marc-Antoine Laugier, Jacques-François Blondel und Jean-Nicolas-Louis Durand haben auf der Grundlage der *Vernunft* (Aufklärung!) eine sowohl ästhetisch wie kostenmässig sparsame Architektur gefordert – ganz zur Freude der neuen bürgerlichen Bauherren, die «*économie*» und «*utilité*» (Durand) sehr schätzten.

Der sozialhistorische Nährboden, auf dem diese Architektur in Neuenburg so fruchtbar spriessen konnte, setzt sich aus drei miteinander verflochtenen Faktoren zusammen, in Stichworten: puritanischer *Protestantismus*, frühe und mächtige *Finanzbourgeoisie* und *preussische Herrschaft* (1707–1848). Der massiven industriellen Entwicklung

auf dem Lande (v. a. Indienne-Industrie) entsprach eine wirtschaftliche Hoch-Zeit der Stadt als «Kopf» der kapitalistischen Geldwirtschaft, wo der Rubel rollte. Das gute Gewissen beim Gelderwerb verdankten die Neuenburger Handelsherren der neuen Arbeitsmoral des Protestantismus, den schon Max Weber sehr richtig als «Geist des Kapitalismus» erkannt hatte in seiner Funktion, eine ökonomisch rationale Lebensführung nach den Prinzipien nüchterner Zweckmässigkeit vorzubereiten. Die bei Weber auf die bürgerliche Gesellschaft angewandten Begriffe wie *Sparsamkeit, Nüchternheit und Durchrationalisierung* treffen auch auf ihren dreidimensionalen Ausdruck im Raume zu, so dass der Klassizismus zu *dem* stilistischen Architekturzeichen des Frühbürgertums avanciert.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass in Neuenburg der Klassizismus das Stadtbild aufs Eindrücklichste bestimmt. Noch heute bilden die ockergelben Sichtquaderbauten den relativ intakten Rahmen städtischen Lebens. Damit dieser historisch einmalige Baubestand aus dem Klassizismus nicht zu einer warenästhetischen Verkaufskulisse herabsinkt, sondern ein angenehmes Raumangebot für *alle* Stadtbewohner darstellt, muss dringend (!) die substantielle Erhaltung der Häuser beachtet werden – sonst verlieren die Stadtbewohner endgültig ihr Zu-Hause.

---

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

---

CATHERINE MEYER: *Les banques suisses – acquereurs et commanditaires d'œuvres d'art*. Mémoire de licence 1980. – Adresse de l'auteur: Wimberggasse II/22, 1070 Wien.

En 1978, trois banques suisses – Banque Populaire Suisse, Société de Banque Suisse de Zurich et Banque du Gothard – organisent en collaboration avec la ville de Zurich l'exposition «Banken fördern Kunst». Parallèlement se déroulait le congrès de l'Association internationale des critiques d'art dont le thème de discussion était «Art d'aujourd'hui: initiative publique, initiative privée».

Pour la première fois des banques rendaient public leur soutien de l'art et publiaient trois catalogues où elles présentaient leurs collections et précisaient leurs motivations. Cette exposition, conçue comme une illustration du sujet du congrès et posant ainsi le problème de la promotion artistique par les milieux économiques, constitue la base de ce mémoire.

Le soutien de l'art apporté par les milieux financiers apparaît après la seconde guerre mondiale et s'est développé à partir des années 60 et 70. Etant donné le manque d'informations à ce sujet, des interviews, envois de questionnaires et consultations de fichiers ont été entrepris auprès de différentes banques suisses afin d'obtenir un aperçu de leurs activités et de leurs motivations.

L'enquête révèle que le soutien à l'art est très variable. Il est étroitement lié à l'intérêt que lui portent les membres de la direction. Certains d'entre eux estiment qu'il est de leur devoir de promouvoir l'art et réservent un budget plus ou moins important à l'acquisition ou à la commande d'œuvres d'art.

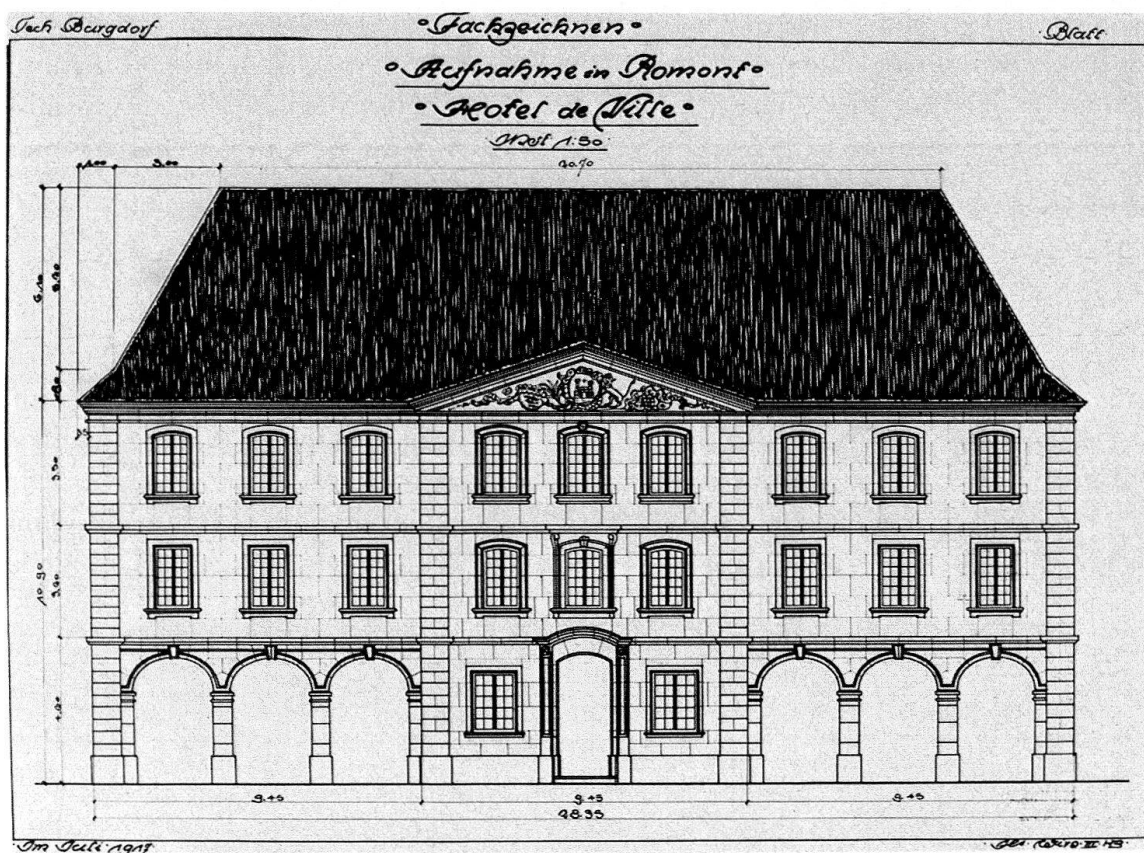
Les banques exercent ainsi un certain choix au sein du marché artistique, reflet de l'image qu'elles souhaitent donner.

RUDOLF RENGIER: *Romont, Bulle et Estavayer-le-Lac, trois hôtels de ville au canton de Fribourg. Histoire et architecture.* Mémoire de licence 1981. – Adresse de l'auteur: Au Savouet, 1725 Posieux.

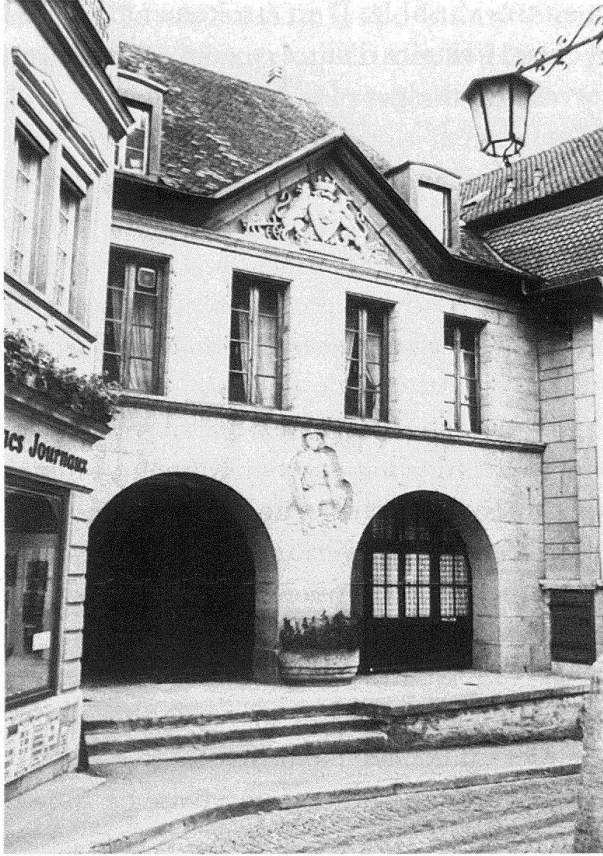
L'objet du mémoire était l'étude de trois hôtels de ville, ceux de Romont, Bulle et d'Estavayer-le-Lac, se situant dans la partie romande du canton de Fribourg.

*But:* Il s'agissait d'écrire l'histoire de ces bâtiments de vérifier la question de l'architecte et d'essayer de détecter les influences subies par ces édifices.

*Méthodes:* Pour la partie historique, je me suis fondé sur les archives de l'Etat de Fribourg, les différents fonds (publics et privés) des Archives Castella et des communes concernées. Ceci parce que sur aucun de ces bâtiments existe une monographie ou une documentation satisfaisante. Pour déterminer les influences, j'ai utilisé les divers répertoires disponibles (Monuments d'Art et d'Histoire, La Maison bourgeoise en Suisse,



Romont, Hôtel de Ville, 1760–1766. Relevé de 1917



etc.). La difficulté de cette démarche et l'impossibilité d'arriver à un résultat définitif s'expliquent par l'état lacunaire des inventaires. La question des modèles a dû être laissée en suspend, en suggérant pourtant certaines pistes pour de futures recherches plus poussées.

*Structure* : Le mémoire se compose de trois monographies, liées ensemble par une conclusion générale double. Cette conclusion essaie d'abord de rassembler des éléments communs aux trois bâtiments, ensuite en elle propose une prudente évaluation. Chaque monographie est composée d'une description des sources, d'une présentation historique, d'une description architecturale, d'une conclusion particulière consacrée aux modèles éventuels, et suivie d'une série de photographies et de documents relatifs à l'édifice étudié.

*Résultats : Romont* : L'Hôtel de Ville a été construit entre 1760 et 1766 selon les plans de François Joseph Blondet, capitaine et banneret de Romont. L'entrepreneur de la construction fut l'architecte et tailleur de pierre Jean-Paul Nader, un réfugié hongrois. Le bâtiment subit des transformations majeures en 1867 et 1887, sans que la façade fût touchée. En 1948, un incendie détruisit le bâtiment sans endommager la façade qui ne fut finalement pourtant pas conservée. Cet Hôtel de Ville était un grand édifice tripartite en hauteur et en largeur, couronné par un fronton aux armes de la ville. Une certaine ressemblance avec des œuvres de Nader (Middes, Hauterive/Fribourg) frappe malgré les fonctions différentes et s'explique assez bien dans le contexte de la construction.

*Bulle*: Construit entre 1806 et 1811, après l'incendie de 1805, l'Hôtel de Ville est une œuvre de Charles de Castella, grand architecte fribourgeois qui travailla entre 1765 et 1818 pour l'Etat et aussi pour des particuliers. L'édifice subit entre 1948 et 1954 une transformation majeure, mais garda sa façade presque intacte. C'est un grand bâtiment sobre de trois étages, avec une division en trois parties en largeur suggérée par un fronton aux armes de la ville de Bulle (taillées seulement en 1957). La sobriété de cette façade est imputable au style néoclassique de l'architecte autant qu'au souci d'économie de la ville de Bulle.

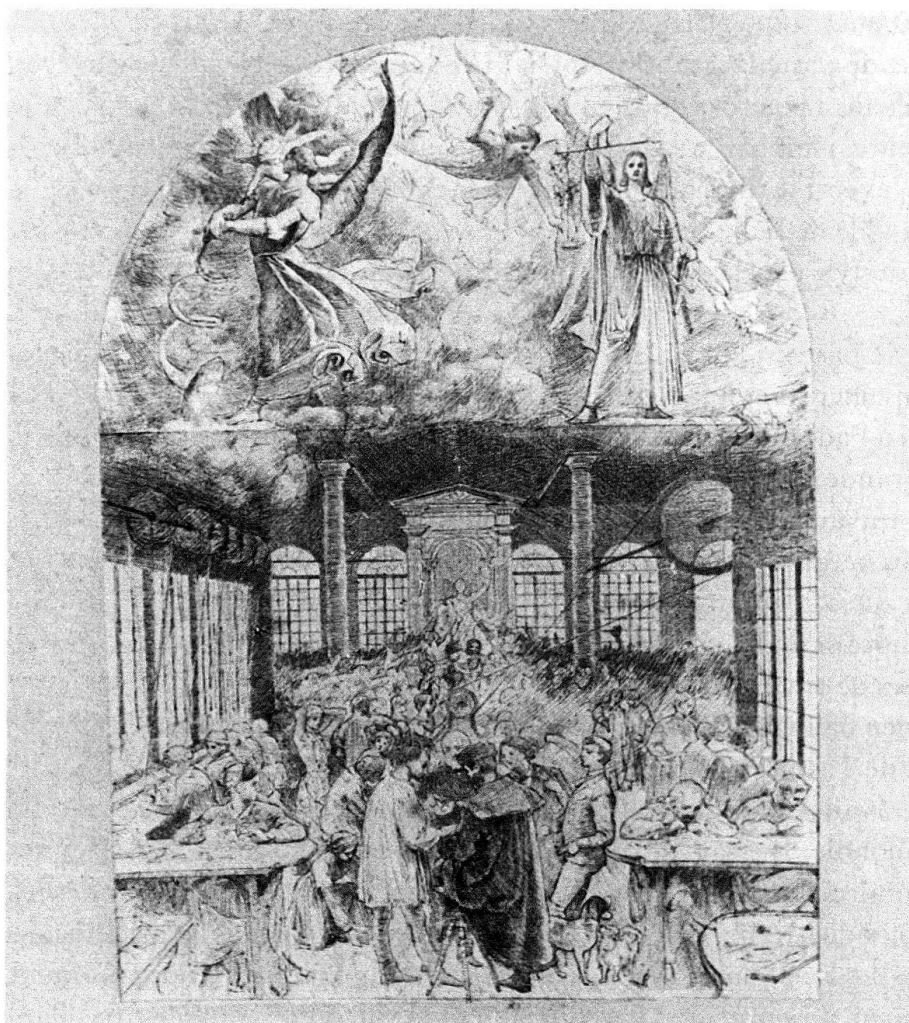
*Estavayer-le-Lac*: Construit entre 1818 et 1825 sur les plans de l'architecte Charles de Castella et du conseiller Joseph Jaccolet, d'Estavayer, la «Grenette» d'Estavayer-le-Lac sert aujourd'hui à l'administration communale. Elle est dotée de peintures murales de 1822/23 dans la grande salle du premier étage, dues au peintre tessinois Carlo Cocchi de Ponte-Tresa, qui travaillait dans les deux cantons de Fribourg et de Neuchâtel entre 1780 et 1830. La «Grenette» d'Estavayer est un petit édifice sobre dans un style encore néoclassique. La façade a reçu un monument commémoratif après 1945, qui atténue quelque peu cette impression d'austerité. Elle est couronnée par un fronton, non prévu à l'origine, aux armes de la ville, entourées par des symboles de l'agriculture. Le motif fut dessiné par l'ancien bailli d'Estavayer de Lanther et exécuté par le peintre et sculpteur Nicolas Kessler de Tavel/Fribourg.

*Conclusion*: Ce travail représente pour les trois bâtiments la première monographie scientifique et approfondie. Il essaie de combler quelques-uns des importantes lacunes laissées par les inventaires actuels. Il devrait servir de base documentaire pour des recherches plus approfondies (œuvre de Castella; de Nader; problème des architectes-amateurs; problème des fonctions polyvalentes des hôtels de ville, etc). Pour Romont j'ai donc pu déterminer avec précision l'architecte-auteur de projet, qui n'est pas Paul Nader, mais un architecte-amateur local. Mais une influence bernoise, à travers la collaboration de Nader, n'est pas du tout exclue.

Quant aux deux autres édifices, j'ai essayé de montrer que ces œuvres tardives de l'architecte Castella sont des adaptations réussies de modèles en partie fribourgeois (Maison de Ville, Chancellerie de l'Etat à Fribourg) pour Bulle, et d'une adaptation du projet des halles de Bulle pour Estavayer.

PATRICK SCHAEFER: *Paul Robert et la décoration du musée de Neuchâtel*. Mémoire de licence 1982. – Adresse de l'auteur: I. R. du Nord, 1009 Pully.

La cage d'escalier du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel est décorée de trois grandes toiles marouflées qui rendent hommage à la vie du canton. Le panneau central situé à Neuchâtel représente la vie intellectuelle, sur la gauche la vie agricole avec le Val de Ruz et sur la droite, un grand atelier d'horlogerie, qui donne sur La Chaux-de-Fonds, évoque la vie industrielle. Ces œuvres furent réalisées par Léo Paul Robert (1851–1923) de janvier 1886 à décembre 1893. La décoration de l'escalier fut complétée



Paul Robert, Dessin pour le projet du panneau de l'Industrie, 1886, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel

par des éléments décoratifs en plâtre, émail et papier gaufré, deux bas-reliefs en bronze et des vitraux posés en 1906 seulement. Le tout fut dessiné par Robert qui s'assura la collaboration de l'Anglais Clément Heaton pour exécuter les éléments décoratifs.

Ce mémoire porte sur les peintures uniquement. La recherche est basée sur les trois projets du peintre présentés au printemps 1886, plusieurs dizaines de dessins préparatoires que possède le musée de Neuchâtel; ainsi qu'une partie de l'abondante correspondance de Robert adressée à Philippe Godet, Albert de Meuron, Auguste Bachelin et Léon Berthoud (celle qu'il entretint avec son ami Eugène Burnand a beaucoup servi dans la biographie publiée par LOUIS RIVIER, *Le peintre Paul Robert*, Neuchâtel, Paris, 1927).

L'étude de ces sources a permis d'établir la chronologie de la réalisation de l'ensemble, d'une part, de décrire et de caractériser les opinions et l'insertion sociale du peintre, d'autre part. Par ailleurs j'ai relevé la coïncidence entre une grave crise de restructuration traversée par l'industrie horlogère à cette époque et la représentation d'un atelier moderne par Robert. Enfin la correspondance montre l'étroite collaboration qui existait entre le peintre et son ami d'enfance, le critique Philippe Godet, pour présenter l'œuvre au public.

BENJAMIN HENSEL: *Die Ausstellungsarchitektur der Schweizerischen Landesausstellungen von Bern 1914 und Zürich 1939. Die architektonischen Erscheinungsbilder als Folge von Ausstellungsorganisation und Ausstellungsprinzip.* Dissertation 1980. – Adresse des Autors: Bäulistrasse 50, 8049 Zürich.

Die Dissertation stellt eine Erweiterung einer Lizentiatsarbeit dar, welche sich auf die Ausstellungsarchitektur der Schweizerischen Landesausstellung in Bern 1914 beschränkte. Die Arbeit ist noch nicht publiziert. Sie beinhaltet allgemein die Beschreibung und Analyse der Ausstellungsarchitektur der Schweizerischen Landesausstellungen von Bern 1914 und Zürich 1939, und im besonderen thematisiert sie die Interdependenz zwischen einer organisatorischen und einer künstlerisch-architektonischen Instanz für die Ausstellung. Diese für die einzelne Ausstellung zu strukturierende Wechselbeziehung lässt sich profilierter darstellen, indem man zwischen zwei sich folgenden Ausstellungen – jede das Produkt einer anderen Ausstellungsmethode – den Vergleich zieht.

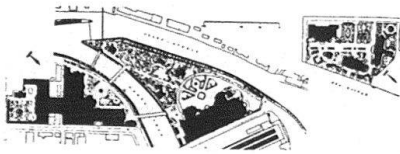
Nach einem Exkurs über die bauliche Entwicklung in der schweizerischen Ausstellungsgeschichte vor 1914 – also über die industriellen und landwirtschaftlichen Ausstellungen sowie über die Beteiligung der Schweiz an internationalen Anlässen und vorab über die Architektur der Landesausstellungen von Zürich 1883 und Genf 1896 – erfolgt je die Darstellung der Ausstellungen von Bern 1914 und Zürich 1939.

Diese Darstellungen umfassen, über die Methode der quellenbetonten Stoffbehandlung, je zum einen den diachronischen Teil in verschiedenen Kapiteln über den Ursprung und die Vorgeschichte, das Ziel und den Zweck, die Planungsgeschichte sowie über die die verschiedenen Realisierungsphasen bestimmenden Faktoren bis zur endgültigen Lösung. Dabei war die Quellensituation für Bern 1914 recht günstig, da umfangreiches Planmaterial über nicht gebaute sowie über die realisierte Architektur im Staatsarchiv Bern gefunden und geordnet wurde. Für die Ausstellung von Zürich konnte man sich, insbesondere was das Planmaterial betrifft, nur auf sehr lückenhafte Quellensammlungen stützen.

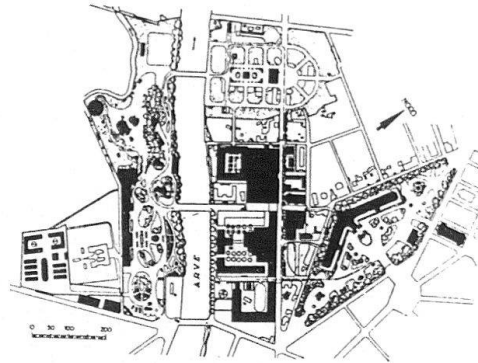
Zum anderen umfassen die Ausstellungsdarstellungen je einen synchronischen Teil, der sich aus Kapiteln über die Beschreibung von Ausstellungsteilen und über spezielle Themata und Aspekte zusammensetzt. In diesem Teil konnte die messeartige Landesausstellung von Bern 1914 mit ihrer in Inhalt und Architektur grösstenteils analytischen Ausstellungsarchitektur problemlos additiv dargestellt werden, da sich dort nicht nur die Ausstellungsarchitektur mit den einzelnen Bauten, sondern auch die organisatorischen Bereiche einzeln als isolierte Prozesse abwickelten.

Bei der thematischen Landesausstellung von Zürich 1939 mit der in Inhalt und Architektur integral entwickelten Ausstellungsstruktur musste in der Darstellung eine Ordnung gefunden werden, welche den sofortigen Vergleich der oben erwähnten Interdependenz beider Ausstellungen zuließ. Dies ist insbesondere bei der Gegenüberstel-

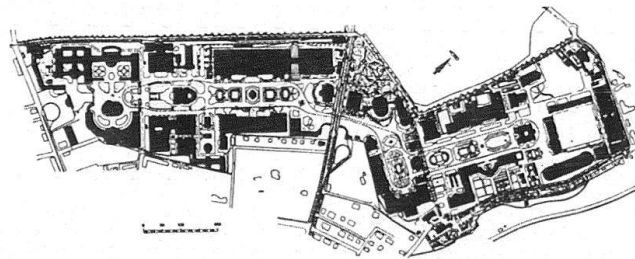
ZÜRICH 1883



GENÈVE 1896



BERN 1914



ZÜRICH 1939



Landesausstellungen im Grundrissvergleich

lung der entsprechenden Realisierungsphasen und bei der Behandlung charakteristischer Ausstellungsorte der Landi 39 geschehen: das Programm und die Ausstellungsmethode, die Organisation und das architektonische Führungsprinzip, die Attraktivität und das Problem ephemerer Architektur, das Problem der «wohltemperierten Modernität», die Festlichkeit und das Problem der Monumentalität, die Einheiten und die Einheitlichkeit des architektonischen Erscheinungsbildes, Architektur und schweizerisches Ideengut, Parallelen und Unterschiede zwischen dem Heimatschutz-Dörfli von 1914 und dem Dörfli der Landi 39, um nicht Kapitel, sondern einzelne Inhaltsschwerpunkte aufzulisten.

BENNO SCHUBIGER: *Felix Wilhelm Kubly 1802–1872. Ein Schweizer Architekt zwischen Klassizismus und Historismus*. Dissertation 1982. – Adresse des Autors: Lindenschtr. 39, 8006 Zürich.

Der St. Galler Felix Wilhelm Kubly ist einer der bekanntesten Schweizer Architekten der ersten beiden Drittel des 19. Jahrhunderts. Die Kirchen von Heiden AR und Wattwil SG sowie die Kantonsschule in St. Gallen zählen zu seinen bedeutendsten und am häufigsten genannten Bauten. Eine breitere Auseinandersetzung mit dem Werk dieses Architekten war bis anhin ausgeblieben, so dass der Nekrolog von Johann Matthias Hungerbühler immer noch die wichtigste Quelle bei der Beschäftigung mit Kubly darstellte. Die darin enthaltene Werkliste konnte aber mittlerweile beträchtlich erweitert werden durch eigene Neufunde und durch Zuweisungen in der Literatur. Zu den interessantesten dieser Neuentdeckungen gehören etwa die Kornhalle in Zürich aus den Jahren 1837–1840 (1867 zur Tonhalle umgebaut und 1896 abgebrochen) (Abb. 2) und die Broderiefabrik Euler-Bänziger in Lutzenberg AR mit Nebenbauten (um 1850). Dagegen muss der bekannte Speisesaal in Bad Ragaz mit der offenen Dachkonstruktion aus Kublys Werkliste gestrichen werden; der in den sechziger Jahren zerstörte Bau ist erst gegen Ende des letzten Jahrhunderts, nach Kublys Tod, entstanden.

Meine Beschäftigung mit Kubly und seinem Werk wurde durch den Umstand behindert, dass kein eigentlicher Nachlass existiert und nur spärliche schriftliche Quellen sowie wenige Reiseskizzen vorhanden sind; theoretische Äusserungen und Studienmaterial fehlen ganz. Trotz dieser Ausgangslage konnten Kublys Lebensumstände, sein Ausbildungsgang und seine Reisetätigkeit im Rahmen einer Biographie in einiger Ausführlichkeit dargestellt werden. Ein weiteres Kapitel der Arbeit ordnet Kubly in den Baubetrieb der Ostschweiz ein und versucht sein Architekturunternehmen zu erfassen, aus dem auch einige Schüler (so Johann Georg Müller) hervorgingen. In breiter ausgreifenden Kapiteln werden Kublys Leistungen im Kirchenbau in den gesamtschweizerischen Rahmen gestellt und der Einfluss der Münchner Architekten, der sich eben bei Felix Wilhelm Kubly deutlich offenbart, auf den Schweizer Architekturbetrieb des mittleren Jahrhundertdrittels herausgearbeitet. Das Herzstück unserer Architekten-monographie bildet ein chronologischer Werkkatalog, der in knapp 170 Nummern die Planungen, Bauten, Begutachtungen, aber auch Schülerarbeiten erfasst und analysiert.

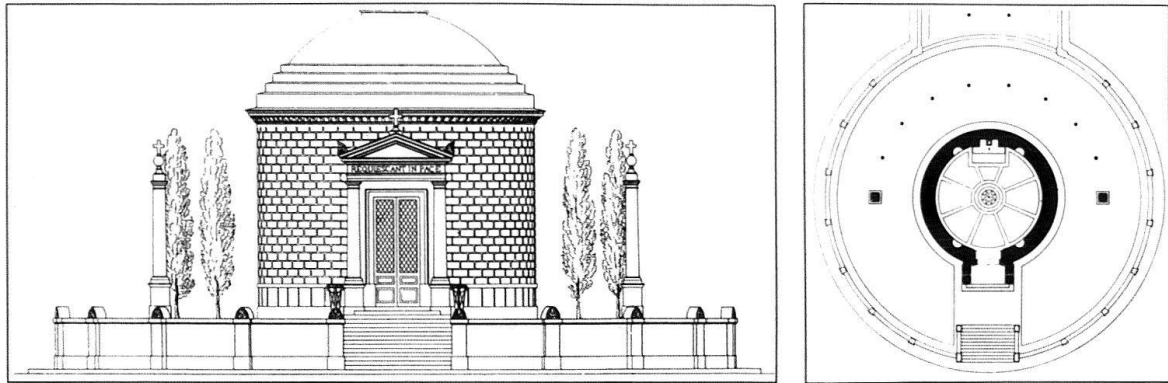


Abb. 1. «Monument funèbre» in Orange (Vaucluse). Entwurf etwa 1824 von Felix Wilhelm Kubly in Zusammenarbeit mit Augustin Nicolas Caristie. Abgebrochen 1830. Reproduktion aus: Gourlier, Biet, Grillon et Tardieu, *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>er</sup> volume, Paris 1825, pl. 42

Besondere Bedeutung messen wir dem Material zu, das im Zusammenhang mit Kublys Studium zusammengetragen werden konnte, und das einen Einblick in die Architekturausbildung des frühen 19. Jahrhunderts vermittelt. Wie seine Zeitgenossen Melchior Berri und Gottfried Semper studierte Kubly in Paris an der Ecole des Beaux-Arts und in Deutschland (an der Königlichen Akademie in München, wie Semper) und hielt er sich in Italien auf, um dann zum Studienabschluss eine Reise nach Griechenland zu unternehmen (1830), wie wenige Jahre später auch Gottfried Semper. Von nachhaltigem Einfluss war Kublys Aufenthalt in Paris (1822–1827), wo er als Student im Atelier von Vaudoyer und Lebas in freundschaftlichem Kontakt mit der nachmaligen Architektenelite Frankreichs stand, so neben anderen mit Henri Labrousse und Félix Duban. An der Ecole des Beaux-Arts kam der Teilnahme an den übungsmässigen Entwurfswettbewerben, den «concoure de composition», grosse Bedeutung zu; von Kublys Beteiligungen an diesen Konkurrenzen können wir uns ein ziemlich genaues Bild machen. Zwei seiner mit Medaillen ausgezeichneten Wettbewerbsarbeiten haben sich in Paris erhalten und zeigen, wie schnell sich der Student den typischen Beaux-Arts-Entwurfstil angeeignet hatte. In ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, dass Kubly bereits während seines Studiums in Frankreich Gelegenheit zu praktischer Betätigung fand: so schuf er neben anderem unter Anleitung des Hofarchitekten Augustin Nicolas Caristie als Erstlingsarbeit den Entwurf zu einem Denkmal für die Opfer des Revolutionsgerichtes von 1794. Die kleine Pantheon-Paraphrase wurde aber bereits vor ihrer endgültigen Vollendung 1830 wieder zerstört (Abb. 1).

Was Kubly dann im praktischen Berufsleben entwarf und baute, hatte sich meist deutlich von den akademischen Idealplanungen an der Ecole des Beaux-Arts zu unterscheiden. Zwar war es ihm auch vergönnt, vereinzelt Grossprojekte zu planen (z. B. bei Wettbewerben) oder grosse Baukomplexe zu errichten (z. B. die Kantonsschule in St. Gallen oder die Kurhäuser in St. Moritz und Tarasp). In seinem ziemlich umfangreichen Werk dominiert aber doch – «Brotarbeit» ist häufig das Stichwort – der einfachere Zweckbau, der sich nach den meist beschränkten Mitteln der Bauherrschaft zu richten hatte. Dass Kublys Architekturen praktisch durchwegs eine gewisse Nüchternheit ausstrahlen, hängt allerdings auch mit seinem Temperament zusammen und vor

allem mit seinem Talent, das nicht den Einfallsreichtum und die künstlerische Potenz eines Melchior Berri oder Ferdinand Stadler erreicht.

Dennoch zeigt eine stilistische Analyse von Kublys Werk einige interessante Aspekte auf. So überrascht in den dreissiger Jahren sein frühes Aufgreifen der neuen Münchner Architektur von Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner, was dann in seinem Werk zeitweise den Einfluss der Pariser Architektur in den Hintergrund treten lässt zugunsten einer neurenaissancistischen und italianisierenden Formensprache. Wiederholt können Architekturdetails von Kubly auf bestimmte und benannte Vorbilder – v. a. aus dem Quattrocento – zurückgeführt werden. Eine architekturikonologische Interpretation, wie sie z. T. bei der zeitgenössischen Münchner Architektur anwendbar ist, scheint sich jedoch weitgehend zu verbieten. Vor allem in zwei Arbeiten – dem Entwurf für die St.-Laenzen-Kirche in St. Gallen (1846) und im zweiten Bundes-Rathaus-Projekt (1851) – ist Kubly in der Verwendung historischer, nämlich renaissancistischer Formen (die Gotik vermeidet er konsequent!), so weit gegangen, dass man von Historismus-Architektur sprechen möchte; freilich noch nicht in der dogmatischen, «archäologischen» Ausformung und immer mit einem klassizistischen, aber auch eklektischen Grundzug.

Höher einzustufen als die baukünstlerische Durchgestaltung seiner Architekturen sind seine Leistungen im Bereich der Grundrisskomposition. Johann Christoph Kunkler, der etwas jüngere Architektenkollege, hat es kurz und bündig formuliert: «Kubly war ein Meister in der Anlage, Disposition und Raumverteilung von Grundplänen, selbst wenn diese Bauplätzen von ungünstiger Form und Grösse angepasst werden mussten, was ihm auch bei seinen Wettbewerben manche Prämien und nicht selten den ersten Preis eintrug.» Nicht zuletzt unter diesem Gesichtspunkt und beim Blick auf die erstaunliche Vielfalt der behandelten Baugattungen – kaum eine der damals gewohnten Bauaufgaben fehlt in seinem Werk – erinnert Kubly an den modernen All-round-Auftrags-Architekten.

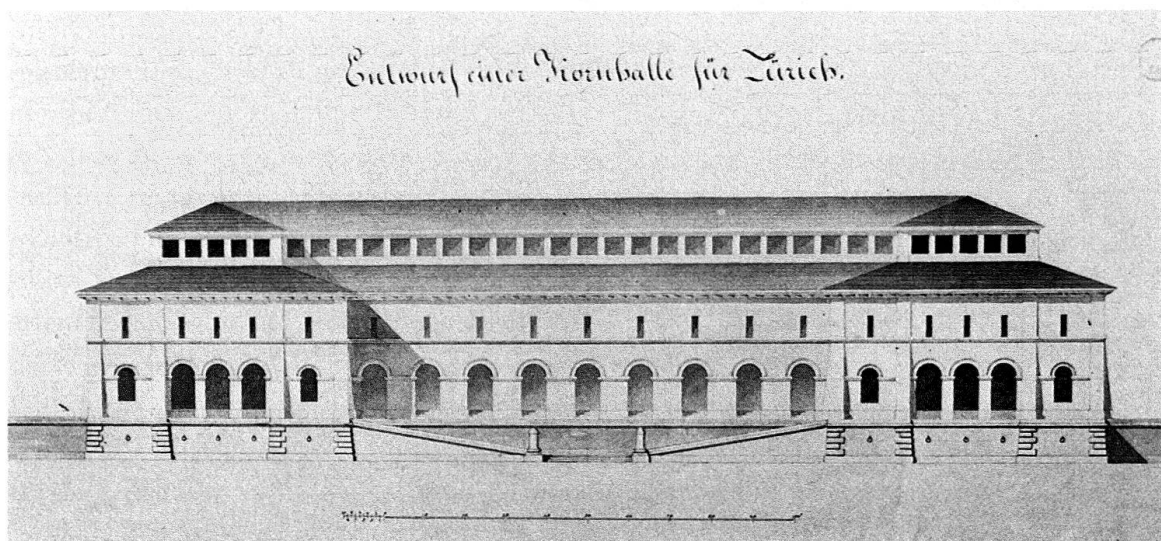


Abb. 2. Seeseitige Fassade der Kornhalle in Zürich. Plan von Felix Wilhelm Kubly aus dem Jahre 1836 (Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich)

MARIA BERGER: *Die Möbelsammlung auf Schloss Lenzburg – Eine Inventarisationsarbeit*. Lizentiatsarbeit 1980. – Adresse der Autorin: Bäumlisächerstrasse 30, 8907 Wettswil.

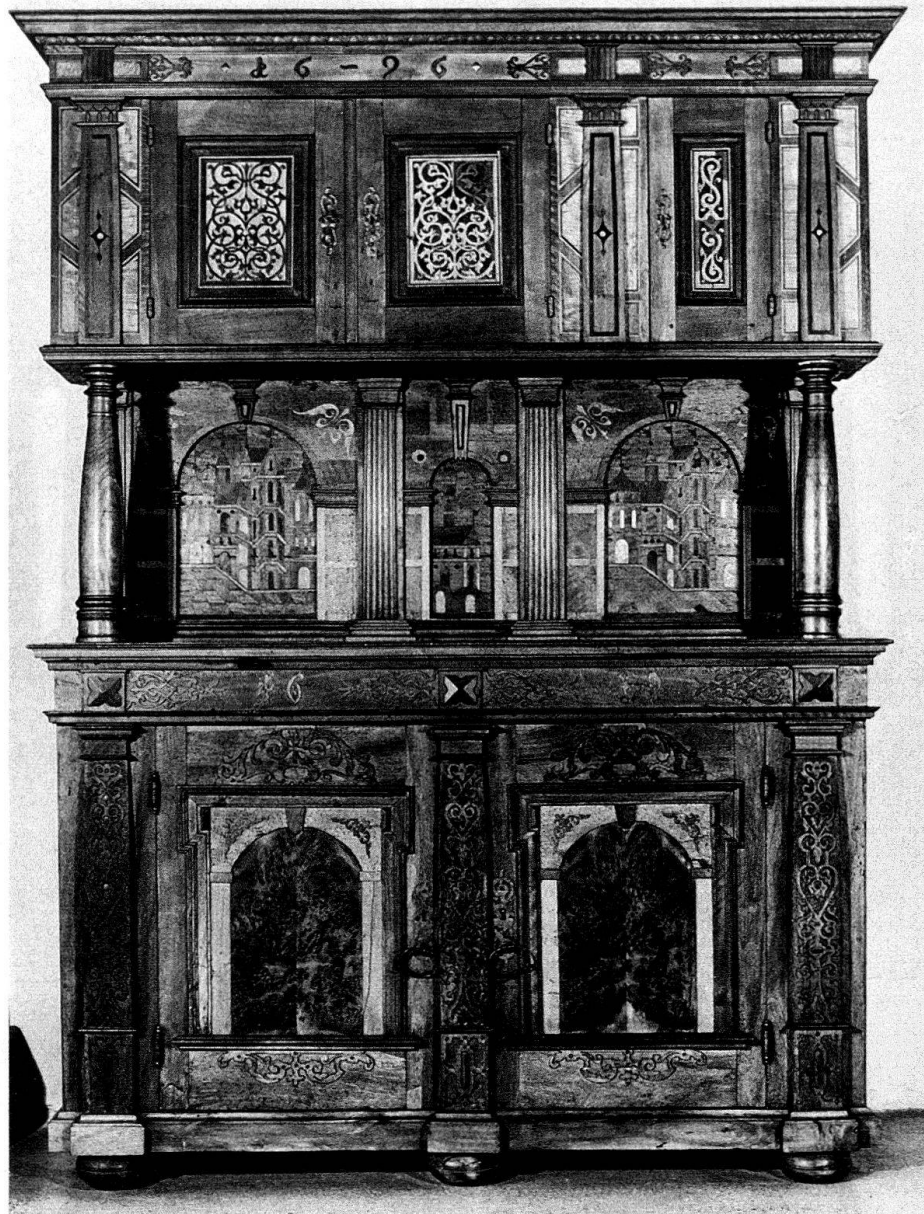
Das Thema ergriff ich nach einem zufälligen Kontakt mit Dr. Hans Dürst, Leiter und Konservator der Kantonalen Historischen Sammlung auf Schloss Lenzburg. Die Möbelsammlung umfasst bürgerliche und bäuerliche Stücke, deren stilistische Skala von der Gotik bis hin zum Jugendstil reicht. Ein grosser Teil dieser Möbel stammt aus der Schweiz, einige aus Italien, Frankreich, Süd- und Norddeutschland, England und Holland. Die Möbel sind in den Schlossräumen zu Lenzburg und zum Teil in Hallwil ausgestellt; ein grosser Teil der Sammlung muss jedoch wegen Raumnot in Depots untergebracht werden.

Zur Inventarisierung ist aus der gesamten Möbelsammlung eine Auswahl getroffen worden, da zum Teil minderwertige oder manchmal sogar nur fragmentarische Stücke erhalten geblieben sind. Trotzdem zielten meine Bemühungen darauf hin, nichts von der Vielfalt der Sammlung verlorengehen zu lassen, die sich vor allem durch Typenreichtum sowie Entstehungszeit und -ort ihrer Einzelstücke auszeichnet. In bezug auf die Möbelsammlung ist vor allem die Zeit kurz vor der Jahrhundertwende von Bedeutung. Damals wurde nämlich das Schloss neu saniert und möbliert, und die heutige Sammlung ist durch die in jener Zeit zusammengetragenen Möbelstücke wesentlich geprägt worden. Leider sind, was die Innenausstattung der Räume betrifft, keine Pläne und Akten mehr vorhanden. Nachforschungen haben nicht viel ergeben. Bekannt ist, dass 1892 der begüterte Amerikaner August Edward Jessup aus Philadelphia das baufällige Schloss kaufte. Er beauftragte den Luzerner Architekten W. Hanauer (1854–1930), das Schloss Lenzburg einer durchgreifenden Renovation zu unterziehen. Als Berater wurde der Kunsthistoriker Josef Zemp zugezogen.

Wer war aber der Innenarchitekt, wer stattete die vielen Räumlichkeiten aus? Einige Möbelstücke führen auf die Spur. Sie tragen nämlich Bahnetiketten mit der Aufschrift «Luzern–Lenzburg». In Luzern wohnte der in der Fachwelt bekannte Goldschmied, Kunst- und Antiquitätenhändler Johann Karl Bossard (Taufname: Karl Silvan). Da Bossard aber der Schwiegervater von Josef Zemp war, erhielt er (wahrscheinlich durch Vermittlung seines Schwiegersohnes) den Auftrag für die Innenausstattung. Der Luzerner Antiquar möblierte die Räumlichkeiten des Schlosses teils mit Möbeln aus früheren Jahrhunderten, teils mit Kopien sowie Neuschöpfungen aus der Zeit des Historismus. Die gesamte Innenausstattung geschah, wie einige aus der Zeit vorhandene Photos zeigen, nach historischen Prinzipien, indem verschiedene Epochen gleichzeitig zur Anwendung kamen. Die in konsequenter Weise in den Schlossräumen praktizierte historische Denkweise liess ein Musterbeispiel der damaligen Stilepoche entstehen.

Der Inventarisierungsteil der einzelnen Möbelstücke enthält Angaben bezüglich Material, Herkunft, Masse und Datierung. Es folgen genaue Beschreibungen, die Erläuterungen enthalten oder auf vergleichbare Möbelstücke in der Literatur oder in Museen verweisen sowie auf mögliche Vorlagen aus Musterbüchern.

Die Einteilung der Möbel erfolgt in chronologischer Weise nach Typen; diese gliedern sich ihrerseits gegebenenfalls nach funktionellen Unterscheidungsmerkmalen.



Buffet, datiert 1619/1696. Zusammengesetzt aus drei ursprünglich nicht zusammengehörenden Teilen aus Tanne, Kirschbaum, Nussbaum, Eibe; wohl aus der Ostschweiz. Kantonale Historische Sammlung Schloss Lenzburg

Beim bürgerlichen und bäuerlichen Möbelbestand ergeben sich folgende Gruppen: Sitzmöbel, Ruhemöbel, Abstellmöbel, Behältnismöbel, Kleinmöbel und Spiegel, Möbelfälschungen und Pasticcios.

Schliesslich sind noch einige nicht abgeklärte Möbelstücke aufgeführt; es handelt sich dabei um mögliche Fälschungen, meist ausländischer Möbel, die eventuell durch Konstruktionsvergleiche mit gesicherten ähnlichen Typen sowie Holzuntersuchungen geklärt werden könnten. Überhaupt entpuppte sich ein grosser Teil der Möbelsammlung als problematisch; die Stücke mussten daher kritisch auf Echtheit, Ergänzung oder Nachahmung geprüft werden.

VIVIANE EHRLI: *Der «Moderne Bund» – Wilhelm Wasmann und Richard Kisling*. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse der Autorin: Dufourstrasse 73, 8008 Zürich.

Ziel der hier zusammengefassten Arbeit war der Versuch, das Phänomen Kunstschaffende, Kunstvermittler und Kunstsammler in zeitlicher und geographischer Eingrenzung am Beispiel des «Modernen Bundes» zu beleuchten. Von den verschiedenen interessanten Gesichtspunkten, unter denen diese Künstlervereinigung hätte behandelt werden können, sei besonders die Stilanalyse der entstandenen Kunstwerke zu nennen, die hier jedoch zugunsten des historischen und kulturpolitischen Umfeldes ausgeklammert wurde.

1910 konstituiert sich in Weggis am Vierwaldstättersee die Künstlervereinigung «Der Moderne Bund». Gründungsmitglieder sind die jungen Künstler Hans Arp, Walter Helbig und Oscar Lüthy. Als weitere Mitglieder treten Hermann Huber und Wilhelm Gimmi bei. Auch die Namen Amiet, Hodler, Klee, Picasso und Robert Delaunay stehen in enger Verbindung mit dieser, damals avantgardistischen Künstlergruppe.

Vorstoss gegen die allgemein anerkannte Schweizer Kunst, Zusammenarbeit mit ausländischen Malerkollegen auf geistiger Ebene sowie in der Praxis, jährliche Wiederholung der Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland sind Zielsetzungen, die als Quelle von Wichtigkeit sind, da wir nichts Näheres über die Gründung des «Modernen Bundes» in Kenntnis gebracht haben. Auch an Statuten und verbindlichen schriftlichen Richtlinien, wie sie die «Brücke» und «Der Blaue Reiter» vorweisen, fehlt es. Der gemeinsame Nenner der locker zusammengeschlossenen Gruppe besteht nicht so sehr in gleichen Idealvorstellungen oder gar einheitlicher Stilverpflichtung, sondern beruht vielmehr auf praktischem Denken. Man erkennt, dass im Kollektiv mehr zu erreichen ist als im Alleingang. Deshalb wohl auch die Überlegung, bereits dem Namen nach bekannte Maler aus der Kunstmetropole Paris wie Matisse und Picasso der Luzerner Ausstellung im Hotel du Lac 1911 als Stütze einzugliedern. Taktisch geschickt ist auch die Einbeziehung arrivierter Schweizer Maler wie Amiet und Hodler.

Die gleich von Anfang an selbstsichere Haltung des «Modernen Bundes» und der Glaube an das Neue ermöglichen den Mitgliedern, den meist negativ ausfallenden Reaktionen seitens der Presse und des Publikums standzuhalten. Kulturpolitisch spaltet sich die Luzerner Kunstszene in die «Sezession» einerseits und die «GSMBA» andererseits. Wahrung und Förderung einer freien, von keiner Richtung oder Mode beeinflussten Kunstentwicklung in der Schweiz, also heimatlicher Kunst, ist Ziel der in ihrem Denken bewahrenden und rückwärtsgerichteten «Sezession». Die «GSMBA» bildet als Gegenpol zur «Sezession» die offiziell anerkannte Künstlergesellschaft und hält das Monopol in der eidgenössischen Kulturpolitik in Händen.

Als dritte Künstlervereinigung tritt nun «Der Moderne Bund» mit seiner Luzerner Ausstellung in die schweizerische Kunstlandschaft. Trotz quantitativer Unterlegenheit ist sein Wirken unübersehbar mutig und folgenreich. Zeigt die Luzerner Ausstellung 1911 als Hauptakzent Werke eingeladener Franzosen wie u. a. Gauguin, Herbin, Matisse und Picasso, verlagert sich der Schwerpunkt in der 2. Ausstellung im Zürcher Kunsthaus 1912 auf Werke des «Blauen Reiters». Kandinsky, Klee, Münter und



Hans Arp, Frauenkopf, Tusche, 1912 (Kupferstichkabinett Basel)

Marc kommt jetzt die Sonderstellung zu. Als Neumitglieder zeichnen Reinhold Kündig und Emil Sprenger.

Das Bestreben, gezielt gegen die traditionelle Schweizer Kunst vorzustossen, manifestiert sich in der Auswahl extrem neuer Bilder. Die Kubisten, ein Jahr zuvor in Luzern noch Sensation und Stein des Anstosses, gehören bereits nicht mehr zur Avantgarde. Interessant auch im nachhinein zu sehen, wie der Kubismus dem «Modernen Bund» als Übergangslösung diente. Dass in der Zürcher Ausstellung neben den Bildern des «Blauen Reiters» wichtige Werke von Robert Delaunay hängen, deutet auf die folgerichtige Weiterführung übernationaler kultureller Verbindungen hin. Delaunay entwickelt zur Zeit des Kubismus seine hervorragende Farb-Licht-Theorie.

Die kulturpolitische Situation in Zürich zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird geprägt vom 1910 erbauten Zürcher Kunsthaus und verschiedenen, auf privater Ebene

betriebenen Kunstgalerien, die ihr Ziel in der Verbreitung der kubistischen, futuristischen und orphistischen Kunst sehen. Diese Entwicklung verdient besondere Aufmerksamkeit, bedenkt man die allgemeine Kunstsituation in der Schweiz: Hodler findet eben seine grösste Anerkennung. Eine Hodler-Nachfolgerschaft besteht bereits. Wohl tauchen von 1910 bis 1912 junge Künstler mit kubistischer Tendenz auf wie Alice Bailly (1888–1938), Gustave Buchet (1888–1963), Louis Moilliet, Oscar Lüthy, Johannes Itten (1882–1967), Jean Crotti (1878–1958) und Otto Morach (1887–1973), die damals vor denselben Schwierigkeiten stehen wie «Der Moderne Bund». Wohl leuchten Einzellichter wie Augusto Giacometti (1877–1947) mit seiner bereits vor der Jahrhundertwende betriebenen ungegenständlichen Malerei aus der noch stark symbolistisch beladenen Schweizer Kunstlandschaft auf, doch bleibt dies die Ausnahme.

Die Ausstellung des «Modernen Bundes» trägt im besonderen zur Stützung der Zürcher Vormachtstellung im Schweizer Kulturleben bei und wirkt im allgemeinen Ausstellungsbetrieb bahnbrechend. Mit nachhaltiger Wirkung wird seit 1912 im öffentlichen Ausstellungswesen, durch diesen neuen, bedeutungsvollen Akzent, eine Kettenreaktion ausgelöst. Internationale Avantgardkunst gehört nun auch in der Schweiz zum obligatorischen Ausstellungsprogramm.

Der «Moderne Bund» stellt 1913 auch in München und Berlin aus. Als ideell homogene, künstlerisch heterogene Gruppe leistet der «Moderne Bund» Pionierarbeit, indem er die Schweiz mit avantgardistischen Stilrichtungen (Kubismus, Fauvismus u. a.) bekannt macht und diese in eigenständigen Leistungen umsetzt. Als künstlerisch und kunsthistorisch wichtige Dokumente erscheinen in Zusammenhang mit den Ausstellungen zwei Mappen. Phänomenal an der ersten Mappe ist die Erstpublizierung abstrakter Kunst in unserem Lande. Bereits 1914 löst sich der «Moderne Bund» in Anbetracht des stets hochgeschätzten Individualismus in der Gruppe und der politisch schwierigen Lage auf. Sein wichtigstes Verdienst ist es, die Schweiz mit abstrakter Kunst konfrontiert zu haben.

Auch der Kunstvermittler, vertreten durch Dr. Wilhelm Wartmann, sieht sich als aufgeschlossener und fortschrittlicher Museumsleiter mit der Schwerfälligkeit und Traditionsverbundenheit des kunstinteressierten Schweizer Publikums konfrontiert. Nur durch besonderen Einsatz gelingt es ihm, den Zürchern in einer langen Amtszeit von vierzig Jahren ein Kunsthauseinsicht mit Profil zu sein. Nicht die gesamte Wartmann-Ära am Kunsthauseinsicht soll aufgerollt werden – diese Würdigung steht bis heute noch aus – nein, wiederum interessieren die Jahre vor 1914.

In diesem Zusammenhang ist auch der Sammler aus Überzeugung und Leidenschaft, Richard Kisling, zu nennen. Der Zürcher Kaufmann, vielen Künstlern Mäzen und guter Freund, legt bis zu seinem frühen Tod 1917 eine unvergleichliche Kunstsammlung von Werken hauptsächlich Schweizer Künstlern, u. a. des «Modernen Bundes» an. 1929 wird diese Sammlung in einer Auktion aufgelöst und kann nur noch teilweise rekonstruiert werden.

Kunstschaffende, Kunstvermittler und Kunstrezipient bzw. der «Moderne Bund», Wilhelm Wartmann und Richard Kisling bewegen sich in einer Zeit des kulturellen Umbruchs, in mancher Hinsicht in einer Zeit entscheidender Neubeginne.

Alle sind sie demselben Zeitgeist unterworfen, Neuem gegenüber offen und aufgeschlossen. In der Praxis äussert sich dies in Form des bildnerischen Gestaltens, des Vermittelns und Sammeln. Was das Ende des 19. Jahrhunderts einleitet, wird in den ersten zwei Dezennien des 20. Jahrhunderts verfestigt, systematisiert und weiterentwickelt.

KARL GRUNDER: *Simon Bachmann, zu den Anfängen des Barocks in der Schweiz*. Lizentiatsarbeit 1982. – Adresse des Autors: Austrasse 19, 8045 Zürich.

Der Bildhauer, Zeichner und Maler Simon Bachmann ist um 1600 oder 1610 in Muri (Aargau) geboren. Aus den wenigen noch vorhandenen Quellen kann geschlossen werden, dass er sich zwischen 1618 und 1624 auf die Wanderschaft begab, die ihn durch Italien, Böhmen, Ungarn und «Germanien» führte. Nach sechsundzwanzig Jahren, also zwischen 1644 und 1650, kehrte er nach Muri zurück. Von seiner Tätigkeit auf der Wanderschaft sind keine Zeugnisse bekannt. Durch die Analyse des Werks und des Oeuvres muss auf einen engen Kontakt Bachmanns mit dem Kloster geschlossen werden. 1662 wird er frater conscriptus. Die Verpfändung erfolgte um die ihm auf Grund des Chorgestühlbaus geschuldete Summe von 1880 Gl. 12 Schlg. Bachmann starb am 26. Mai 1666.

Seine Rückkehr nach Muri fällt zusammen mit dem Beginn einer ersten Barockisierung der Klosterkirche durch Künstler wie Michael und Johann Baptist Wickart, Johann Christoph Storer und Carl Schell. Es erstaunt nun nicht, dass Bachmann im Zuge der Neuausstattung des Querhauses den Auftrag zum Neubau des Chorgestühls



Simon Bachmann, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Relieftwurf für das Chorgestühl der Klosterkirche Muri, um 1650 (Benediktinerkollegium Sarnen, Archiv Muri-Gries)

erhielt, zeichnete er sich doch gegenüber möglichen Mitbewerbern (Ulrich Räber, Nikolaus Geissler) zumindest durch Modernität und erstklassige Vorbilder aus. Das dreireihige Gestühl, zwischen den Vierungspfeilern eingespannt, ist im Westen abgewinkelt, so dass je drei Sitze nach Osten orientiert sind. Die Dorsalwand wird neben Festons und Rollwerk durch Reliefs mit der Darstellung der Jugend und Passion Christi geschmückt. Das Gestühl ist von gut halblebensgrossen Skulpturen (Apostel, Kirchenväter, Heilige) bekrönt. Das ursprüngliche Chorgitter (heute Martinskapelle, Boswil) dürfte analog zu den Portalen der Epistel- und Evangelienseite mit Gebälk und Sprenggiebel überhöht gewesen sein, der sehr wahrscheinlich von einer oder mehreren Figuren bekrönt wurde (evtl. Maria mit Kind und flankierende Engel, heute über dem Portal der Kirche?).

Werden das Chorgestühl, die Zeichnungen von Heiligen und die Entwurfszeichnungen zu den Reliefs des Gestühls (als Maler ist Bachmann nur indirekt fassbar) analysiert, so ergeben sich folgende Schwerpunkte: die Entwürfe zeigen eine spontane Strichführung und die bewusste Verwertung italienischer Vorbilder (z. B. Raffaels Taufe Christi in den Loggien der Stanzen), die zu einem guten Teil mit Bildideen von Rubens (Einzug in Jerusalem) kombiniert werden. Die einzelnen Figuren attestieren Bachmann eine fundierte Kenntnis der Proportionen und der Anatomie. Die z. T. dramatisch-barocken Figurengruppen deuten auf eine Schulung an zeitgenössischen Vorbildern hin. Nur an wenigen Stellen (Kreuztragung) vermeint man noch eine Bildtradition zu erkennen, wie sie sich in Dürers Passion manifestiert. Der Bildraum wird nicht einfach durch Architektur suggeriert. Bachmann versteht es, den Figuren durch ihre Komposition, durch Verkürzungen und durch die Gestaltung der Gewänder Körperlichkeit und somit ein Verhältnis zum Raum zu geben. Die in den Zeichnungen wiedergegebene Architektur steht in Bezug zu derjenigen des Chorgestühls. Einerseits zeigt sich Bachmanns Fähigkeit zur Architekturzeichnung (Aufrisse zum Chorgestühl), andererseits weist die strenge Auffassung der Architektur in Zeichnung und Gestühl letztlich auf italienische Renaissancevorbilder. Teilweise kann die Übereinstimmung mit Plänen Palladios bis in Details (Giebelprofil, Gebälk) festgestellt werden.

Wo der Stil von Bachmanns Skulpturen fusst, kann noch nicht mit Gewissheit bestimmt werden. Einen wichtigen Anhaltspunkt bildet der hl. Andreas von François Duquesnoy in St. Peter in Rom. Kontrapost, Gestik der rechten Hand und z. T. den Faltenwurf finden wir bei Bachmanns Andreas nachvollzogen. Durch Duquesnoy wird Bachmanns Orientierung an Bernini indirekt belegt. Wie weit Berninis Statuen der zwölf Apostel in Castel Gandolfo als Vorbilder dienen können, muss – nicht zuletzt wegen Datierungsproblemen – erst noch abgeklärt werden. Direkt fassbar ist das Vorbild Bernini bei den der Dorsalwand vorgestellten gewundenen Säulen, können diese doch als Zitat derjenigen des Baldachins in St. Peter bezeichnet werden.

Die Reliefs nehmen eine Zwischenstellung zwischen Skulptur und Zeichnung ein. In der Ausführung sind sie von Bachmanns grosszügigem Figurenstil geprägt, in Szenerie und Komposition zeigt sich der Einfluss zeitgenössischer Malerei und Graphik. Den raumgreifenden, pathetischen Bekrönungsskulpturen steht die strenge Architektur des Gestühls gegenüber, die sich aus der Ebene konstituiert, welche lediglich durch die frei-

stehenden Säulen aufgebrochen wird. Architektur und Skulptur ist jedoch Bachmanns Streben nach klassischer Gestaltung gemeinsam.

Die Frage nach Bachmanns Stellung in der Zentral- und Nordschweiz und dem süddeutsch-österreichischen Raum kann hier nur noch angetönt werden. Ihre Bedeutung erhält sie dadurch, dass Bachmanns Chorgestühl – kurz nach dem Dreissigjährigen Krieg erstellt – ein ausserordentlich frühes Beispiel der Verarbeitung römischen Barocks nördlich der Alpen darstellt.

ELISABETH MÖLLER: *Sakrale Plastik im Lugnez*. Ein Beitrag zu einem Inventar. Lizentiatsarbeit 1979. – Adresse der Autorin: Am Pleidenturm 6, D-8700 Würzburg.

Das Inventar beschränkt sich auf das alte Lugnezer Tal (bis Vrin), wo – mit wenigen Ausnahmen – sämtliche sakrale Plastik in Kirchen, Kapellen und Pfarrhäusern aufgenommen wurde.

Noch heute findet man im Lugnez eine aussergewöhnlich reiche kirchliche Ausstattung, sieht man von den neueren, purifizierenden Renovierungen (z. B. St. Sebastian in Igels) ab. Sehr beklagenswert ist der überaus schlechte Zustand einiger Ausstattungen und Gebäude, der Anstoss für geeignete Massnahmen zur Erhaltung der Kunst-



Pfarrkirche Vigens, Leuchterengel aus der Ritz-Werkstatt, um 1722

werke geben sollte! – Insgesamt wurden 195 Objekte nach dem Muster der Kartei des Rätischen Museums in Chur inventarisiert. Die Arbeit versteht sich als ein Beitrag zu einem noch ausstehenden neuen Inventar der Kunstdenkmäler Graubündens. Es hat sich gezeigt, dass das von Erwin Poeschel erstellte Inventar heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen nicht mehr zu genügen vermag (Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bände I–VII, von Erwin Poeschel. Basel 1937–1948. Nachdruck 1961 und 1975). Es bleibt festzustellen, dass eine Anzahl kunstwissenschaftlicher Komplexe noch keine oder nur unzureichende Erörterung erfahren hat.

Das vorliegende Inventar kann zur Bearbeitung folgender Themen Anreiz geben: Arbeiten der Werkstatt Ivo Strigels, Scheidung einzelner Hände, bisher unberücksichtigte Madonna (Pfarrhaus Vrin), Einfluss von Jörg Syrlin d.J. – Arbeiten der Kendel-Werkstatt, Zusammenhang mit Werken des Parallelfaltenstils. – Unbekannte Autorschaft des schwäbischen Hochaltars der Pfarrkirche Igels. – Kruzifix (Pfarrkirche Igels) in der Nachfolge Riemenschneiders. – Klärung der künstlerischen Herkunft der Walliser Bildhauer Ritz und Sigristen (süddeutscher Raum). – Wissenschaftliche Würdigung der Devotionalplastik der zweiten Hälfte des 19. und des 20. Jahrhunderts.

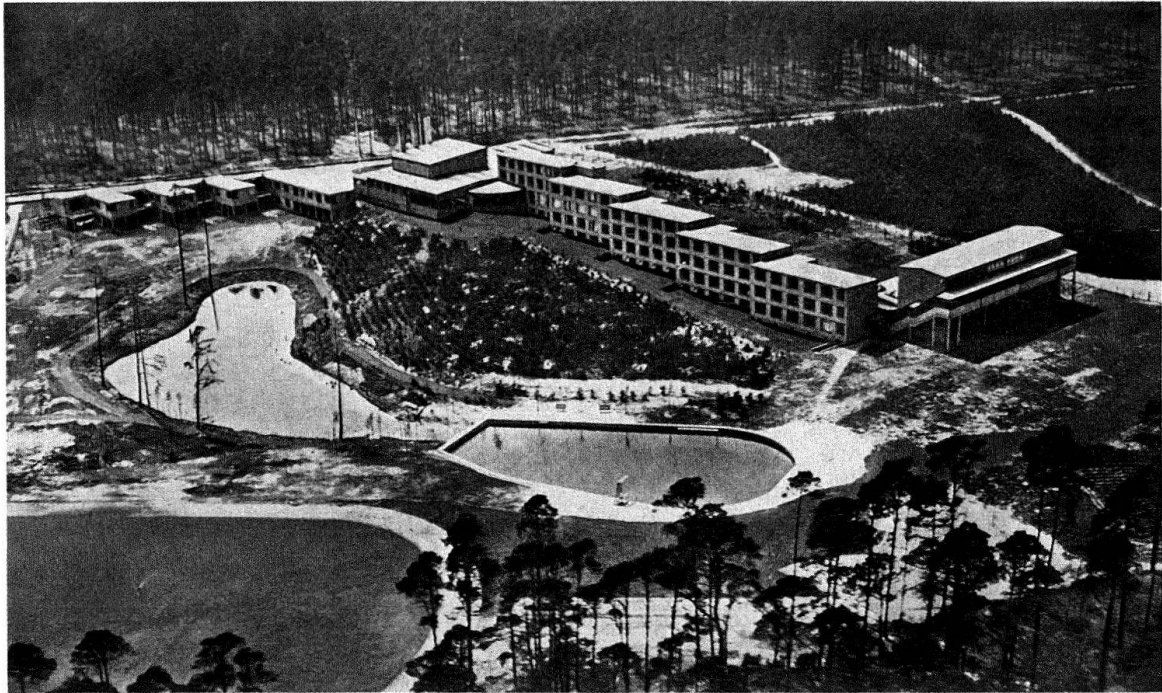
EDUARD MÜLLER: *Hannes Meyer am Bauhaus*. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse des Autors: Nürenbergstrasse 12, 8037 Zürich.

Die Arbeit befasst sich mit der Lehrtätigkeit und dem Werk des Basler Architekten Hannes Meyer während seiner dreijährigen Bauhauszeit von 1927 bis 1930, wobei in besonderem Masse der damaligen politischen Situation Rechnung getragen wurde.

Im Frühling 1927 wurde Meyer von Walter Gropius ans Bauhaus in Dessau gerufen, wo er die Leitung der neugegründeten Bauabteilung übernahm, und ein Jahr später wählte man ihn nach dem Rücktritt von Gropius zum Bauhausdirektor.

Die bevorstehenden Wahlen des Dessauer Stadtparlaments liessen das Bauhaus damals zur Zielscheibe politischer Auseinandersetzungen werden. Den Meistern erklärte Gropius, dass er zurücktreten wolle, da sich so vieles auf seinem Haupt zu Ungunsten des Instituts sammle. Draussen in unabhängiger Stellung könne er dem Bauhaus vielleicht besser dienen. Und den Studenten, die seinen Entscheidung nicht verstehen wollten, hielt er vor, dass 90% der bisherigen Arbeitsleistung allein der Abwehrkampf beansprucht hätte<sup>1</sup>. Äusserlich war das Bauhaus zu diesem Zeitpunkt also alles andere als gefestigt, aber auch in seinem Inneren brodelte es. Im Gegensatz zu Gropius besass Hannes Meyer keine besonders diplomatische Wesensart, und er sagte seine Meinung immer klar und unverblümt. So schaffte er sich als Leiter der Bauabteilung in seinem ersten Jahr am Bauhaus nicht nur Freunde. Mit Moholy-Nagy hatte er sich so zerstritten, dass dieser das Institut verliess.

Meyer trat also kein leichtes Erbe an. Dennoch gelang es ihm, dem Bauhaus neue Impulse zu verleihen. Der Unterricht war gekennzeichnet von einer Abwendung von der Kunst zugunsten neuer, wissenschaftlicher Fächer wie Soziologie, Psychologie und Ökonomie. «Denn wie sollte ein Werkstudent fähig sein, den Benutzer seines Standard-



Hannes Meyer, Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau bei Berlin, 1928

möbels, das Volk, in seinen verschiedenen Schichten, Klassen und Wirtschaftsformen zu begreifen ohne sozialökonomische Kenntnisse<sup>2</sup>.»

Es ist interessant zu sehen, wie sich die Organisation der Werkstätten, aber auch die Produkte selbst unter Meyers Direktion veränderten. Es wurde in Gruppen gearbeitet, in sogenannten «Vertikalbrigaden», die sich aus Studenten verschiedener Semester zusammensetzten, und das Ziel war es, Produkte zu entwerfen, die seriell und preisgünstig hergestellt werden konnten. Schwierig gestaltete sich die Integration der Bauhausmaler ins neue Konzept, hinter deren Arbeit Meyer keinen rechten Sinn sehen konnte. So führte er reine Malklassen ein, die von Kandinsky und Klee geleitet wurden und isolierte so, ganz entgegen den ursprünglichen Bauhausideen, die Malerei vollständig.

Die Baulehre war gekennzeichnet durch eine betont wissenschaftlich begründete Entwurfmethodik. Die so gewonnenen Erkenntnisse in der Praxis anzuwenden, war allerdings nicht einfach, denn es fehlte an Aufträgen. 1928 kam das Bauatelier endlich zu zwei bedeutenden Bauaufgaben, dem Bau der Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau bei Berlin (eigentlich ein Privatauftrag an Hannes Meyer, den er aber in Zusammenarbeit mit den Bauhausstudenten ausführte) und einer Erweiterung der Siedlung Törten in Dessau. Sowohl die solide gebauten Laubenganghäuser in Törten als auch die Gewerkschaftsschule in Bernau haben den Zweiten Weltkrieg schadlos überstanden und stellen heute äusserst interessante Beispiele eines Funktionalismus dar, bei dem nicht formale Aspekte im Vordergrund stehen, sondern soziale Überlegungen.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle auf die Projekte einzutreten, obwohl das besonders bei der Bundesschule interessant wäre, hatte Meyer doch eine Konkurrenz ge-

wonnen, an der bekannte Architekten teilnahmen wie Erich Mendelsohn und Max Taut. Die Wettbewerbsentwürfe geben Aufschluss über die verschiedenen Strömungen innerhalb der damaligen modernen Architektur. Meyer, der das Bauprogramm in verschiedene Baukörper aufteilte, die in ihrer Form und Anordnung den funktionellen Ansprüchen entsprachen, gewann den Wettbewerb zu Recht überlegen. Anders als seine Mitkonkurrenten war er nicht von einer vorgefassten architektonischen Idee ausgegangen, sondern von einem intensiven Studium des Bauplatzes. Er untersuchte den Sonneneinfall, die Topographie, die Winde usw. Erst dann begann der Gestaltungsprozess mit der Normung der verschiedenen Teile, die auf eine möglichst einfache, aber allen Gegebenheiten gerecht werdende Form gebracht wurden. Einheiten mit gleicher Funktion wurden parallel angeordnet: die Zimmer der Studierenden und der Angestellten, die Schulzimmer, die Wohnungen der Lehrer.

Im Juni 1930 eröffnete Hannes Meyer in Zürich eine Ausstellung über die Arbeit des Bauhauses. Als er nach Dessau zurückkehrte, erfuhr er durch Bürgermeister Hesse von seiner fristlosen Entlassung. Anlass war eine freiwillige Spende von RM 50.– gewesen, die er streikenden Bergarbeitern im Mansfelder Revier hatte zukommen lassen, die eigentlichen Gründe lagen aber anders. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Gropius und seinem Nachfolger Mies van der Rohe, die versucht hatten, das Bauhaus aus der Politik herauszuhalten, unterstützte Meyer den Kampf der Studenten gegen die Nazis, indem er marxistische Gastdozenten wie Karel Teige und Hermann Duncker berief; dieser hielt Vorträge zur Einführung in den Marxismus-Leninismus und zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Noch in jüngster Zeit wurde behauptet, dass Meyer mit seinem Engagement das Bauhaus gefährdet habe. Ein unberechtigter Vorwurf, wenn man an das traurige Ende des Instituts trotz der unpolitischen Leitung unter Mies van der Rohe nach der Machtergreifung Hitlers denkt.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Siehe O. SCHLEMMER, *Briefe und Tagebücher*, Stuttgart 1977, S. 101, und Anonymus, «Aufzeichnungen über die Bekanntgabe der Rücktrittsabsicht von Gropius», in: H. M. WINGLER, *Das Bauhaus*, Braunschweig 1968, S. 145.

<sup>2</sup> H. MEYER, «Bauhaus Dessau, Erfahrung einer polytechnischen Erziehung», in: C. SCHNAIDT, *Hannes Meyer*, Teufen 1965, S. 108.

KATHARINA NOSER-VATSELLA: *Die Frau im Werk von Ernst Ludwig Kirchner*. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse der Autorin: Asylstr. 57, 8032 Zürich.

Diese Arbeit handelt sowohl vom Motiv «Frau» im Werk von E. L. Kirchner wie auch von Kirchners Beziehung zur Frau, wie sie sich in seinem Werk visualisiert hat. Frauendarstellungen kommen bei Kirchner auffallend häufig vor, sie sind eines seiner beliebtesten Motive. Auch zieht sich die Problematik des Verhältnisses zum anderen Geschlecht als ein Hauptthema durch sein ganzes Werk hindurch.

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil wird Kirchners Holzschnittzyklus «Der Triumph der Liebe» von 1918 eingehend besprochen und einem früheren Holzschnittzyklus von 1905 mit einer ähnlichen Thematik («Zwei Menschen») gegen-

Ernst Ludwig Kirchner, Kokotte mit Hund; Tusche mit Rohrfeder, 1912



übergestellt. Jeder Zyklus gibt Einblick in Kirchners Einstellung zur Mann-Frau-Beziehung im jeweiligen Moment der Entstehung des Werkes. Diese Gegenüberstellung zeigt deutlich eine Wandlung von Kirchners Auffassung der Liebe und von seinem Frauenbild. Diese allmähliche Veränderung ist teilweise in anderen Werken schon in der Berliner Zeit fassbar und für seine Davoser Zeit bezeichnend.

Im zweiten Teil werden Kirchners Frauendarstellungen innerhalb der verschiedenen Themenkreise untersucht: Aktdarstellungen / Variété und Zirkus / Strassenbilder / erotische Darstellungen / Bilder «Aus Mann und Frau», Bilder aus der Phantasie. Ausgelassen wurden dabei die Portraits.

Die Untersuchung des ersten Teiles hat ergeben, dass in dem Zyklus von 1905 das Verhältnis zweier Menschen als erotisches Abenteuer aus der Sicht des Mannes als Eroberer dargestellt wird, und zwar nach einem sehr konventionellen Schema: die Sexualität ist der Antrieb des Geschehens, auf die Erfüllung des Verlangens folgt die Enttäuschung und die Trennung. Im Zyklus von 1918 hingegen schildert Kirchner den Weg über die sinnliche Liebe zu einer «höheren» Liebe, die den Menschen als Ganzes umfasst. Der Weg zu dieser höheren Liebe ist derjenige des Kampfes der Geschlechter und

ihrer gegenseitigen Besiegung, bevor sie zu einer übersinnlichen Beziehung gelangen, eine im Absolutheitsanspruch illusionäre Idealvorstellung.

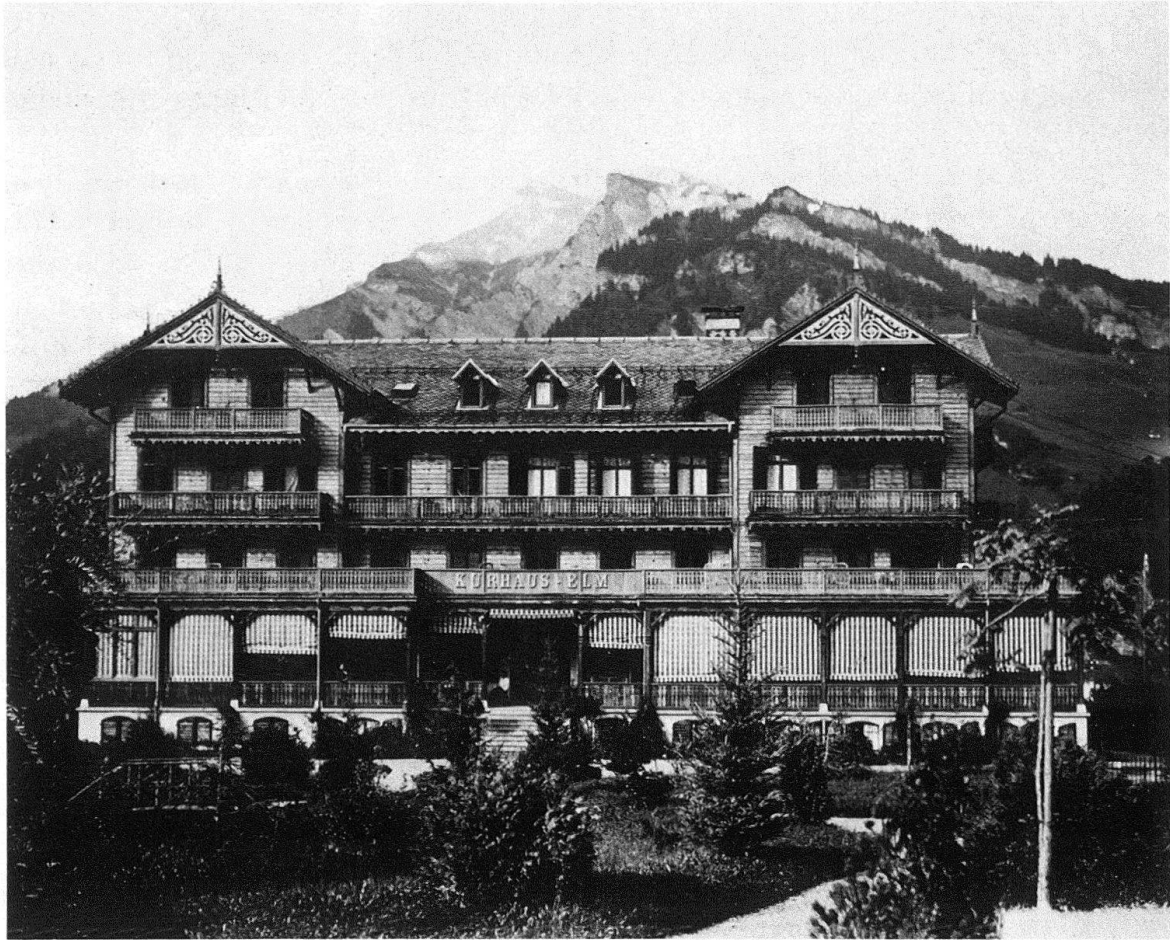
Am Motiv «Frau» werden die Zusammenhänge einerseits zwischen Darstellung und ihrer Verbindung mit biographischen Ereignissen, andererseits zwischen Darstellung und ihrer Umsetzung in Kirchners eigene Wirklichkeit untersucht. Die besprochenen Darstellungen sind repräsentativ für die jeweiligen Motivreihen, ihre Wahl wurde unter dem Gesichtspunkt der Eindeutigkeit der Fragestellung getroffen.

Die Aktdarstellungen im Atelier und in der Natur, in denen die Frau als Geliebte oder als Mitglied der Gemeinschaft in ungezwungenem Zusammensein und -schaffen mit den Künstlerfreunden erscheint, widerspiegeln Kirchners Streben nach der Verbindung von Leben und Arbeit, wie auch nach dem Einssein mit der Natur. In den Zirkus- und Variétédarstellungen tritt die Frau nicht als Individuum auf, sondern als typischer Vertreter einer Art Gegenwelt zum bürgerlichen Gesellschaftsverhalten, die in der Verwirklichung der sinnlichen Vereinigung von Leben und Kunst in einem Freiraum gesellschaftlichen Verhaltens, den Vorstellungen aller «Brücke»-Künstler entsprach. In den Strassenbildern – Stadtdarstellungen und Kokottenbildern – erscheint die Frau einerseits als anonyme Repräsentantin der Stadtbevölkerung, andererseits wird sie in der Gestalt der Kokotte typisiert und hochstilisiert. Kirchner thematisiert in diesen Bildern die Isolierung und Entfremdung der Stadtmenschen voneinander und die Spannung zwischen den Geschlechtern. In den erotischen Darstellungen werden Sinnlichkeit und Sexualität als solche gestaltet, wobei die frühen Werke von der lockeren, natürlichen Erotik der Dresdner Zeit und die späteren von der Härte und Aggressivität der Grossstadterotik geprägt sind. Die Bilder aus der Phantasie kreisen fast immer um das Thema «Mann und Frau». Obwohl sie zahlenmässig innerhalb seines Werkes kein so grosses Gewicht haben, misst ihnen Kirchner selbst eine grosse Bedeutung zu. Es lassen sich darin einige Aspekte der Problematik seines Verhältnisses zur Frau in konzentrierter Form beobachten.

Es ergibt sich ein ziemlich widersprüchliches Bild der Frau im Leben und im Werk Kirchners, das eng mit dessen jeweiligen psychischen Situation zusammenhängt und das eigentlich einen Spiegel der Probleme und Erfahrungen seiner eigenen Person bildet.

PETER SCHWITTER: *Bäder und Kurhäuser im Glarnerland*. Geschichte, Architektur, Ausstattung. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse des Autors: Seilergraben 49, 8001 Zürich.

*Voraussetzungen.* Die Arbeit über Bäder und Kurhäuser hatte zum Ziel, die Entwicklung derjenigen architektonischen Anlagen im Raume des heutigen Kantons Glarus nachzuzeichnen, die in Zusammenhang mit Bade- und Heilkuren entstanden. Vergleichbar mit der Industriearchitektur endet die Baugeschichte von Kur- und Gasthäusern selten mit der ersten Fertigstellung: Umbauten, Erweiterungen und Veränderungen im Innern sind infolge häufiger Besitzerwechsel fast an der Tagesordnung. Die Frage, inwiefern sich die Art der Kuren und die Ansprüche der Benutzer in der Archi-



Kurhaus Elm, Südfront um 1900

tektur widerspiegeln, ist sehr komplex. Es gibt grundsätzlich zwei verschiedene Möglichkeiten: das eine ist ein Eingehen auf die Gewohnheiten der Besucher, denen vor allem keine Änderungen in Komfort und Ausstattung zugemutet werden sollen. Andererseits wird vor allem im 19. Jahrhundert mit seiner romantischen Weltanschauung gerade das Urtümliche, Naturnahe in einer betont kargen, spartanischen Ausstattung gesucht.

Der Zustand der Verkehrswege verdient ebenso Beachtung wie die Art und Weise der Kuren, die zu verschiedenen Zeiten in Mode waren (Bäder, Molkenkur, Luft- und Klimakur).

Nach funktionellen Gesichtspunkten betrachtet, sind zwei Hauptgruppen zu unterscheiden: Bäder, d. h. Bauten in Verbindung mit einer Mineral- oder Heilquelle, und Kurhäuser, meistens eigentliche Gasthäuser, aber oft zusätzlich mit Räumen für diverse Therapien ausgestattet.

*Entwicklung.* Die Entwicklung des Fremdenverkehrs im Kanton Glarus beginnt im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, wenn auch zunächst meist naturwissenschaftliches Interesse im Vordergrund steht. Die Flut der internationalen Kur- und Badegäste, die ihre Reisen eher aus einer geniesserischen Neugier auf romantische Naturerlebnisse

unternehmen, setzt erst gegen Ende des 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert richtig ein. Das Ende dieser Periode ist mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 genau zu fassen; die Erstellung der meisten bedeutenden Bauten unseres Themas fällt in diesen Zeitraum.

*Die älteren Bäder.* Unter mehreren anderen kleineren Bädern sind hier vor allem dasjenige in Niederurnen und die beiden Molliser Bäder zu erwähnen; alle drei sind bis heute – wenn auch nur als Gasthäuser – erhalten geblieben. Es handelte sich dabei meist um Anlagen, die von Leuten aus der Region selbst besucht wurden. Die Einrichtungen sind in den Quellen durchwegs als kärglich, funktionell, ohne Luxus beschrieben. Einzig Niederurnen vermochte zeitweise auswärtige Gäste anzulocken, dies aber wohl eher aus politischen Gründen (Bündner Wirren 1607–1637, weshalb der Zugang zu den Bädern in Fideris und Pfäfers nicht immer gesichert war). Auch in den meisten übrigen Fällen ist zu bemerken, dass die Verkehrslage einen wesentlich wichtigeren Faktor für den Aufschwung eines Bads darstellte als der Mineralgehalt und die Heilkraft einer Quelle.

*Bad Stachelberg.* Diese Anlage mit ihren ständigen Erweiterungen kann als eine Art Gradmesser für die Entwicklung des Kurtourismus in den hundert Jahren vor dem Ersten Weltkrieg dienen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts stand hier ein einfacher Holzbau. Dieser wich um 1829/30 dem ersten repräsentativen Bad mit separatem Badhaus. 1860 folgte daneben der zweite Bau, 1879 der dritte mit einem riesigen Speisesaal. Um die Jahrhundertwende erstellte man auf der der noch jungen Bahnlinie zugewandten Seite einen weiteren Komplex mit Innenhof. Ein Flachdach demonstrierte zudem die Modernität der Anlage.

*Ausstattung.* Raumprogramm, Fassadengestaltung und Gartenanlagen sind je nach Lage und Disposition sehr unterschiedlich. Eine Trennung von eigentlichen Therapie- oder Badehäusern und Wohn- bzw. Gemeinschaftsräumen in separaten Gebäuden ist ausser in Stachelberg praktisch nicht anzutreffen. Der Unterhaltung der Gäste wurde aber in den wichtigeren Anlagen meist grössere Beachtung geschenkt als den eigentlichen Kuren. Lesesäle, Musikzimmer, Kegelbahn und Wandelhallen oder kleinere Gärten nach englischem Vorbild gehören zum repräsentativen Inventar; manchmal wurden sogar Gartenpavillons aufgestellt (Stachelberg, Elm, Mitlödi).

Die Fassade hatte hauptsächlich dem Grundsatz Rechnung zu tragen, dass der Gast vom Haus aus das Panorama geniessen konnte. Galerien, Terrassen und Veranden umfassen zumindest die Südfassade.

Einflüsse einer lokalen Bautradition sind bei den repräsentiveren Bauten kaum festzustellen, wurden doch die meisten dieser Anlagen von Architekten erstellt, die nicht aus der Region stammten (der Saalbau in Stachelberg z. B. von J. J. Breitingen). In denjenigen Fällen, in denen der Architekt namentlich fassbar ist, handelt es sich zudem durchwegs um Spezialisten für die jeweilige Bauaufgabe. Rückgriffe auf Elemente des Klassizismus und des damals beliebten «Schweizer Stils» bilden die Basis des Formenschatzes. Die beiden wichtigsten Anlagen, Elm und Stachelberg, können innerhalb ihrer Ambitionen und ihrer Klasse durchaus als repräsentative Beispiele der gesamtschweizerischen Entwicklung gelten.

MATTHIAS VOGEL: *Schweizer Kunst der siebziger Jahre im Spiegel der Kunstkritik. Der Kunstkritiker als Rezipient und Vermittler*. Lizentiatsarbeit 1981. – Adresse des Autors: Langstrasse 65, 8004 Zürich. – Abbildung: Titelbild dieses Heftes.

Entgegen dem Rat erfahrener Lehrer stürzt sich der angehende Gelehrte oft auf Probleme, die ihn hier und heute bewegen. Er hofft in seiner wissenschaftlichen Arbeit einen Bezug zu seiner Existenz, eine Erhellung seines Daseins zu finden. Die persönliche Betroffenheit wird zum Ausgangspunkt der Untersuchung.

Als ich mich entschloss, meine Lizentiatsarbeit über die Kunstkritik der Tagespresse zu schreiben, war ich nicht frei von Emotionen. Ob nun die Kunstkritik eine ausserwissenschaftliche oder wissenschaftliche Kunsterfahrung sei, scherte mich anfangs wenig, ich fühlte nur, dass sie auf einschneidende Weise in das Kunstleben meiner Gegenwart eingriff. Sind die Mittel und Methoden, die Wertmassstäbe, mit denen die Kritiker diesen wichtigen Bereich von Lebensäusserung mitbestimmen, für die Kunst selbst segensreich? Oder ist die Schelte, welche die Kritiker von allen Seiten einstecken müssen, berechtigt? Diese und andere Fragen wollte ich für das Gebiet der Deutschschweizer Presse im Zeitraum der ausgehenden sechziger bis zum Beginn der achtziger Jahre beantworten. Um eine allfällige Rückwirkung der Kunstkritik auf eine bestimmte Kulturregion zu beobachten, beschränkte ich mich auf Schweizer Kunst.

Aber auch aus diesem überschaubaren Kreis musste ich wegen der Materialflut noch einmal eine Auswahl treffen. Zuneigung leitete mich dabei öfters, weniger die «wissenschaftlich-statistische» Methode in der Art des «Kunst-Kompass». Natürlich war es wichtig, dass die betreffenden Künstler zahlreiche Einzelausstellungen gehabt hatten, denn sonst tauchen sie bedauerlicherweise nicht in den Zeitungsspalten auf. Museumsleute und Galeristen bereiten dem Künstler den Weg in die Öffentlichkeit, nicht die Kunstkritiker. Ein Dutzend Künstler verschiedensten Charakters blieben schliesslich übrig, Namen wie Franz Eggenschwiler, Markus Raetz, Franz Gertsch, Rosina Kuhn.

400 Zeitungsrezensionen wurden von mir ausgewertet. Nur solche, in denen der Autor nicht bloss Informationen lieferte, sondern interpretierend die Begriffslosigkeit der Betrachter vor zeitgenössischer Kunst einzudämmen trachtete. Meine Sympathie für die Kunstkritiker ist im Laufe meiner Arbeit gestiegen. Nur selten scheut ein Kritiker die Mühe, den Künstler und sein Werk ernst zu nehmen, um sich dann nicht weiter damit auseinandersetzen zu müssen. Aber der Kritiker ist ein Getriebener der Zeit, als solcher kann er in den seltensten Fällen seine Eindrücke durch Primär- und Sekundärliteratur abstützen. Das heilige Buch des Kritikers ist der Ausstellungskatalog, daraus zitiert er zuweilen kommentarlos, manchmal gibt er seiner eigenen Interpretation mit dem Hinweis auf Katalogstellen mehr Gewicht, nur selten wagt er Widerspruch und Gegendarstellungen.

Im Bereich der Information über den Künstler fällt auf, dass in 90% der untersuchten Kritiken sein Alter angegeben wird, ohne dass jedoch versucht würde, daraus eine Generationszugehörigkeit abzuleiten. Der Leser muss zum voraus wissen, welche Zeitumstände und Kunstströmungen die Entwicklung des Künstlers geprägt haben. Auch der regelmässige Hinweis auf den Tätigkeitsort eines Künstlers wird fast nie mit

einer kurzen Skizze der betreffenden Kulturregion verbunden. Kunst scheint sich so in einem Vakuum abzuspielen, Zusammenhänge werden für den Empfänger der Zeitungskritik nicht deutlich. Aber nicht nur den Kontext, in welchem die Werke entstanden, auch diese selber kann der uneingeweihte Leser kaum imaginieren, zu mangelhaft sind dafür in den meisten Fällen die technischen Angaben über Format, Material, Verarbeitung, zu gross vielleicht auch die Skepsis gegenüber der Sprache, so dass stimmungsvolle Wortmalereien ausbleiben. Die Krise des Deskriptiven rührt möglicherweise daher, dass dieses als bloss Reproduktives aufgefasst wird, während sich viele Kritiker eher als Schöpfer verstehen. Durch eine stilistische Einordnung des Künstlers glaubt sich der Kritiker der Forderung nach einer Formanalyse zu entziehen. Diese Methode ist jedoch wenig präzise, da ganz verschiedene Künstlerpersönlichkeiten unter einem Schlagwort zusammengefasst werden.

Das Wesen der Kunstwerke, ihren Sinn und ihre Bedeutung zu verstehen und dem Leser zu erklären, ist der Ehrgeiz der Kritiker, deshalb zielen sie häufig recht schnell auf die Aussage der Kunstwerke, um lange bei ihr zu verweilen. Als Beleg für die Sinnfindung dient nicht selten der Hinweis auf formale Strukturen. Diese wurden jedoch, wie oben angedeutet, meist nicht genau mitgeteilt. Der Leser kann so am Weg des Kritikers hin zur Erkenntnis des Gehalts des Werkes nicht teilnehmen, er muss ihm blindlings Glauben schenken.

Lange Zeit stand die Wertung im Mittelpunkt der Kunstkritik. Heute wird diese Aufgabe kurz und mit leichter Hand, wie mir scheint, erledigt. Einige entleerte Begriffe, wie «dicht», «lyrisch», «ästhetisch-überlegen», «poetische Kraft», müssen genügen, die Bedeutung eines Künstlers festzulegen. Immer wieder wird vom Kritiker ein fiktiver Durchschnittsbetrachter bemüht, wenn es darum geht, eigenen Empfindungen mehr Gültigkeit zu geben. Wenn der Kritiker sich und seine «Seelenvibrationen» unumwunden mitteilte, würde die gewonnene Unmittelbarkeit allfällige Fehlurteile aufwiegen. Gerechtigkeit wird niemand vom Kritiker fordern, aber Redlichkeit dem Künstler, dem Leser und vor allem sich selbst gegenüber. So wird die Zukunft der Kunstkritik nicht nur von einer vermehrten theoretischen Schulung abhängen, sondern auch von einem vertieften wirkungsgeschichtlichen Bewusstsein, d. h. von der Beobachtung der eigenen Position auf die Art der Interpretation und Bewertung.

PETER WEGMANN: *Gottfried Sempers Stadthaus in Winterthur*. Lizentiatsarbeit 1982. – Adresse des Autors: Talwiesenstrasse 27, 8404 Winterthur.

Eine eigene, grössere monographische Darstellung des von Gottfried Semper 1865–1870 erbauten Stadthauses in Winterthur wird schon durch die Bedeutung des Bauwerks begründet, welches mit Recht als ein Hauptwerk des europäischen Historismus, derjenigen Architektur des 19. Jahrhunderts also, welche historische Baustile akademisch genau wiederaufgreift, bezeichnet werden kann. Trotz seinen eher bescheidenen Ausmassen erweist es sich als ein ins Grosse zielender, Beachtung fördernder Baukomplex, dessen äussere Erscheinung durch eine monumentale Gesinnung ins Auge



Stadthaus Winterthur, Wettbewerbsprojekt von Gottfried Semper, 1864 (Stadtarchiv Winterthur)

fällt. – ein Eindruck, der hauptsächlich hervorgerufen wird durch den mit seiner kolosalen korinthischen Tempelfront das ganze Bauwerk überragenden Mitteltrakt, der durch eine vorgelagerte zweiläufige Freitreppe und Giebelfiguren (heute leider verschwunden) zusätzliche Betonung und Steigerung erfährt. Dennoch sind sämtliche Einzelformen aufs feinste durchgebildet, ermöglicht durch die ausschliessliche Verwendung sorgfältig und aufwendig bearbeiteten Hausteins. Leicht und elegant erhebt sich der allseitig freistehende Baukörper, dessen differenzierte Gliederung spannungsvolle formale Wechselspiele der einzelnen Bauteile zueinander ergibt, Beziehungen, die unter Berücksichtigung des funktionellen Zusammenhangs der Bauteile besonders komplex werden.

Dass hier klassisch-antike Bauformen verwendet werden (korinthisch am Mitteltrakt, dorisch und ionisch an den Seitenflügeln) weist Semper als einen Vertreter des Historismus aus, wobei dieses Bauwerk stilistisch als Neurenaissance bezeichnet werden könnte. Die in jüngster Zeit heftig geführte Historismus-Diskussion, die bis jetzt allerdings noch ohne Einigung über die Definition dieses Begriffs verlaufen ist, soll hier nicht durch einen Beitrag, welcher die Frage vom abstrakten Begriff her angeht, weitergeführt werden, sondern es soll, ähnlich wie neuste Zürcher Forschungen (Monographien zu den Architekten Stadler, Wegmann, Kubly, Jeuch, Zeugheer; zu Sempers ETH) versucht werden, sich dem Phänomen Historismus gleichsam von der anderen Seite zu nähern, nämlich vom konkreten, gebauten Beispiel, um dadurch der Gefahr einer Vereinfachung des Problems durch Verallgemeinerungen möglichst zu entgehen. Zu die-

sem Unterfangen erscheint das Stadthaus als geeignet, sind hier doch reich gestaltete Bauformen mit einem «anspruchsvollen» Verwendungszweck (das Gebäude beherbergte einen grossen Saal für die Bürgergemeindeversammlungen, Büros der städtischen Verwaltung sowie das Stadtarchiv) vereint. Dazu gesellt sich der grosse Name Sempers. Reichlich vorhandenes Quellenmaterial erlaubt präzise Aussagen zur Entstehungsgeschichte des Bauwerks. Beweggründe und Absichten von Architekt, Auftraggeber und anderen Beteiligten treten oft in der ganzen damaligen Aktualität wieder ans Licht, was zum Verständnis des Zustands des Bauwerks wichtig ist, kann doch eine ursprüngliche Idee des Architekten derart relativiert werden, dass sie am ausgeführten Bau nicht mehr erkennbar ist. Interessante Einblicke bieten sich auch ins Baugeschehen der Zeit.

Sempers Bauten ist insofern ein besonderer Aspekt eigen, als sie Werke eines der wichtigsten Architekturtheoretiker des 19. Jahrhunderts sind. Es stellt sich nun die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis. Sempers Bauwerke, welche ihre Funktion verbildlichen sollen, indem entsprechende «vorbelastete» historische Bauformen Verwendung finden, sind nicht nur gebaute Theorie, auch das «ästhetische Moment» ist entscheidend. Eine komplexe architektonische Symbolik, ausgedrückt in bedeutungsvollen Architekturzitate, verbindet sich mit einer formalen Durchgestaltung des Bauwerks, wie sie in dieser Klarheit, Folgerichtigkeit und Feinheit in der Architektur jener Zeit selten zu finden ist.

Das Winterthurer Stadthaus ist in dieser Beziehung eines der gelungensten Werke Sempers. Die Gliederung der einzelnen Bauteile, ihre Form, die Anordnung der Eingänge und ähnliche Gestaltungselemente sind bewusst auf die architektonische Aussage des Gebäudes bezogen. Auffallend ist die Verschiedenartigkeit von Mitteltrakt und Seitenflügeln, die durch schmale, leicht zurückspringende «Zwischengelenke» miteinander verbunden sind. Im ersteren liegt der Saal für die Gemeindeversammlung, deren demokratischer Charakter (Semper selbst war Liberaler) am Aussenbau durch die Tempelfront, die Freitreppe und die Lage im ersten Obergeschoss, Motive, die nach Semper ursprünglich aus dem sakralen Bereich stammen, glorifiziert wird. Im Gegensatz dazu stehen die flachgedeckten Seitenflügel, in welchen die Stadtverwaltung untergebracht ist. Sie sind dem Mitteltrakt untergeordnet und beweisen ihre Eigenständigkeit durch separate Eingänge. Auch die Art der Verwendung der verschiedenen Säulenordnungen trägt Entscheidendes zur Charakterisierung der Bauteile bei. Somit präsentiert sich das Stadthaus als ein sprechendes Bauwerk, das von aussen nicht nur zeigt, was im Innern vorgeht, sondern auch Sempers eigene ideellen Aussagen darüber offenbart.