

Typologie und Motiv : zu den gotischen Stufenhallen in der Schweiz

Autor(en): **Caviezel, Nott**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **43 (1992)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393873>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

NOTT CAVIEZEL

Typologie und Motiv

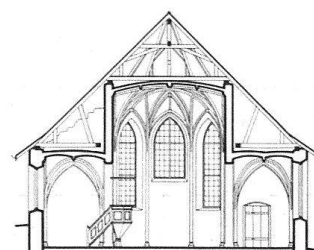
Zu den gotischen Stufenhallen in der Schweiz

In der Schweiz sind im Spätmittelalter fast keine Hallenkirchen entstanden, während in den umliegenden Ländern und besonders in Deutschland und Österreich diese Raumform für Kirchen geradezu zum Standard gehörte. Auffallend ist hingegen eine ganze Anzahl von weitgehend unbekanntem und von der Forschung als Typ nicht beachteten Stufenhallen, die im ausgehenden Mittelalter vorwiegend in der Westschweiz errichtet wurden. Der Bestand dieses für schweizerische Verhältnisse so sonderbaren Kirchentyps entpuppte sich als Teil einer in mehrfacher Hinsicht grenzübergreifenden grossen Gruppe von Bauten, die von Oberitalien über die Westschweiz bis nach Ostfrankreich verbreitet sind. Erstaunlicherweise ist der hier behandelte Typ der Stufenhalle nicht auf schulbildende Vorbilder zurückzuführen. Es ist die Häufung einzelner Motive, die zusammen den Typ ausmachen. Entsprechend musste für eine grosse flächendeckende Untersuchung weniger die Archivforschung als vielmehr die vergleichende Motivforschung angewandt werden.

Einleitung

Die Stufenhalle ist eine eigenständige, mehrschiffige Kirchenraumform, bei der das Mittelschiff jeweils höher als die Seitenschiffe ist, im Gegensatz zur Basilika jedoch keine eigene Befensterung aufweist. Die Stufenhalle ist kein Zwitterding, keine Pseudobasilika und schon gar nicht eine unreine Halle – verwirliche Begriffe, die in der Fachliteratur häufig verwendet werden. Die von der Forschung in der Vergangenheit gerne als «Zufall» [Rahn]¹, «Seltenheit» [Gantner]² oder «Ausnahme» [Reinhardt]³ erklärten gotischen Stufenhallen der Schweiz befinden sich im Wallis, am oberen Genfersee, am Jurafluss und im Jura selbst⁴. Sie sind in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zur Hauptsache im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden⁵. In geographischer Folge von Ost nach West sind dies: Raron (1512–1517), Savièse (1523–1525), Le Châble (1488 bzw. 1503 bzw. 1519/20–1534), Villeneuve (Gewölbe: 1506–1510), Montreux (Turm 1460–1470, Chor 1495–1501, Schiff vor 1519 beendet), St-Saphorin (1517–1521), Orbe (1521–1525 bzw. 1687 und 1689), Estavayer-le-Lac (Schiff: 1440–1462, Gewölbe ab 1502), Môtiers (1486–1490, Chor 1679), La Sagne (1500–1526).

Umfangreiche Untersuchungen ergaben, dass die meisten dieser schweizerischen Stufenhallen als Raumtyp im wesentlichen auf die über 60(!) erhaltenen vorgotischen und besonders gotischen Stufenhallen der Lombardei und des Piemonts zurückgehen, die dort gute hundert Jahre früher ausgebildet und bis zu den bekannten Mailänder Bauten der Solari (Sta. Maria delle Grazie, 1463–1490; S. Pietro in Gessate, 1475–1485) weit verbreitet waren⁶. Im Gegensatz dazu kom-



1 Querschnitt einer Stufenhalle mit Satteldach (La Sagne). Das Mittelschiff ist überhöht, besitzt jedoch keine eigene Befensterung.



2 Karte des Herzogtums Savoyen zur Zeit des «Comte vert» (Graf Amadeus VI., 1334–1383) und des «Comte rouge» (Graf Amadeus VII., 1360–1391); nach Marie José de Savoie, «La Maison de Savoie», Paris 1956, S. 373.

3 Pfarrkirche von La Sagne (CH), um 1500 bis 1526, vermutlich von Pierre Dard (auch Dart) errichtet, Innenansicht gegen den Chor.

men vorgotische und gotische Hallenkirchen mit drei gleich hohen Schiffen in Oberitalien nur selten vor⁷. Der Typ der Stufenhalle fand vom nordwestlichen Italien den Weg über die Alpen in die heutige Schweiz, um im Wallis talabwärts die Westschweiz zu durchqueren und in der Franche-Comté in später Ausformung seinen Ausklang zu finden⁸. Das beeindruckende Herzogtum Savoyen des 15. Jahrhunderts, dessen Ausdehnung von Nizza über piemontesische Gebiete, das Aostatal, die Maurienne, die Tarentaise, Savoyen, das Bugey, die Bresse bis zu den heute schweizerischen Gebieten des Unterwallis, des Waadt- und Freiburgerlandes reichte, deckt sich als eine Art «Alpenstaat» in erstaunlicher Weise mit dem Verbreitungsgebiet der genannten Stufenhallen, das seinerseits auch stark dem Verlauf der grossen Transitwege entspricht⁹.

Diese grossräumige Einordnung des «unschweizerischen» Phänomens Stufenhalle führte von monographischen Untersuchungen zu vielen Einzelbauten zwischen Torino und Besançon schliesslich zur vergleichenden Form- und Strukturanalyse. Erst diese methodischen Ansätze ermöglichten, die scheinbar und oft wirklich aus einem Guss entstandenen Bauten auf ihre möglichen Vorbilder hin zu prüfen. Mit Hilfe flächendeckender Bestandesaufnahmen in Oberitalien, in der Schweiz und in den östlichen Teilen Frankreichs, namentlich der Franche-Comté, konnte nachgewiesen werden, dass die vereinzelt spätgotischen Stufenhallen in der Westschweiz entgegen allen Erwartungen nicht vom deutschen Hallengedanken, sondern eben im Nachgang spätmittelalterlicher Ausprägungen dieses Raumtyps im Piemont und in der Lombardei entstanden sind. Der grosse zeitliche Bogen spannt sich vom 12./13. Jahrhundert mit Beginn in Oberitalien über die Westschweiz und den Jura hinweg in die Freigrafschaft, wo die gotische Stufenhalle gegen Ende des 16. Jahrhunderts



als Raumtyp zwar weiterbestand, in ihrer formalen Gestalt jedoch vom zeitgenössischen Stil der Renaissance und des Barocks nördlich der Alpen abgelöst wurde. In der Franche-Comté konnten gegen 20 spätgotische Stufenhallen ausfindig gemacht werden, die teilweise engste Verwandtschaft mit den schweizerischen Beispielen aufweisen¹⁰. In der grossen Quantität der aufgenommenen Kirchen kamen denn auch Konstanten zutage, die beschreibend zwar fassbar wurden, in ihren Zusammenhängen vorerst jedoch nicht voneinander abhängig gemacht werden konnten. Folglich trat intuitiv die Suche nach vielleicht vorhandenen Gesetzmässigkeiten oder Konstruktionsprinzipien in den Vordergrund. Die Tatsache, dass der grosse Bestand solcher Kirchen im Raum Oberitalien–Westschweiz–östliches Frankreich vorwiegend kleine bis mittlere Bauten umfasst, die offenbar nicht mit einflussreichen Architektenpersönlichkeiten oder einzelnen schulbildenden Grossbauten in Verbindung standen, war Grund genug, sich erneut der heute unpopulären «Kunstgeschichte ohne Namen»¹¹ zuzuwenden.

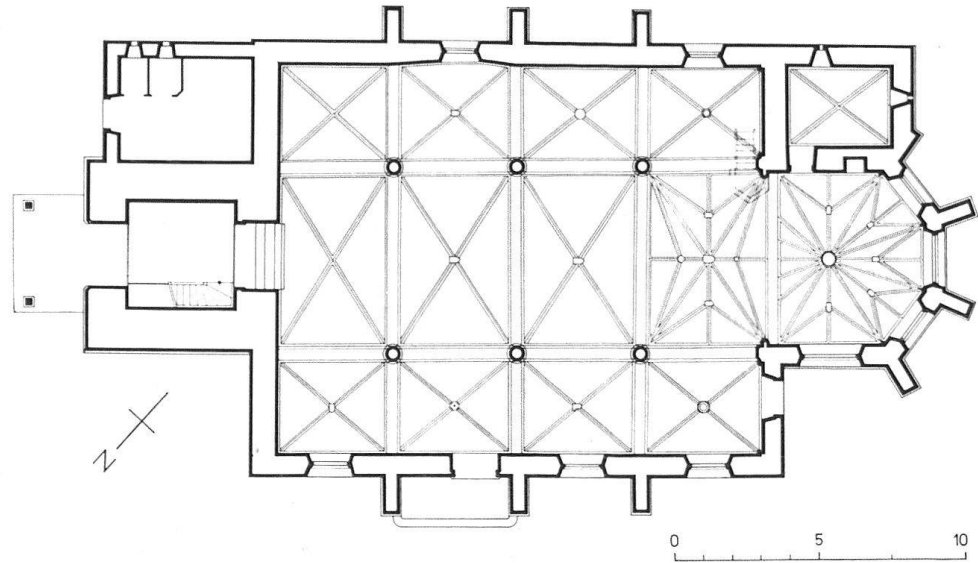
Riss, Begrenzungen, Raum und Licht

Isolierte Grundrisse verführen nur für sich betrachtet in ihrem Wirklichkeitsfremden Ausdruck zu glatten, problemlosen und daher vielleicht falschen Schlüssen. Der historische und reale Kontext des dreidimensionalen Baus, wie beispielsweise die Geländeform, vorhandene Vorgängerbauten, die zur Verfügung stehenden Baumaterialien und die finanziellen Möglichkeiten der Auftraggeber sowie der Gestaltungswille des Architekten und der Bauherrschaft sind in die Interpretation miteinzubeziehen. Die kompakten Umrisse der meist vierjochigen Langhäuser setzen sich im eingezogenen, meist

4 Le Bizot (F), St-Georges, vermutlich um 1513 beendet, gemäss Inschrift von Pierre Dart erbaut, Innenansicht gegen den Chor.



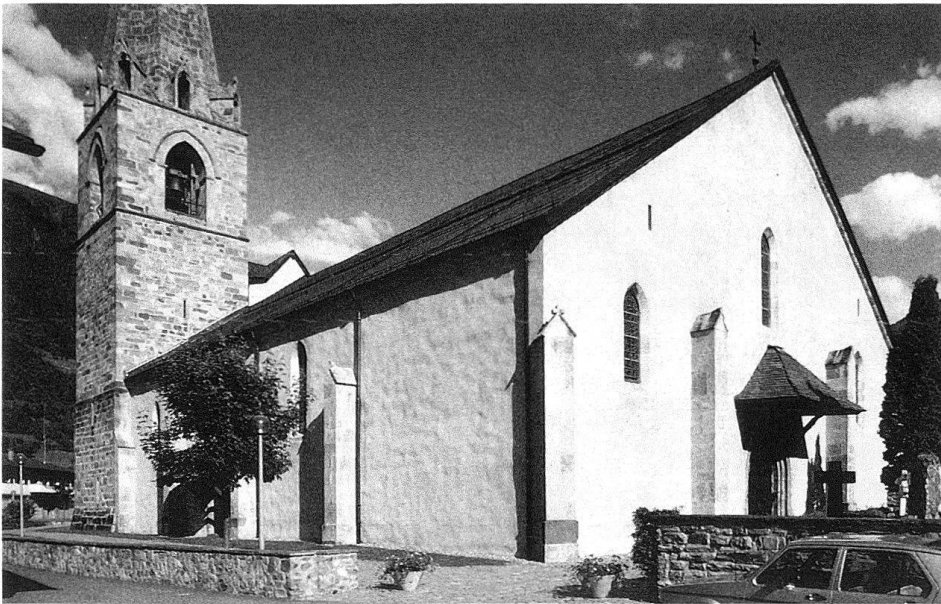
5 La Sagne (CH), Pfarrkirche (ehem. Ste-Catherine), um 1500 bis 1526, Grundriss.



sehr kurzen Chor fort, der seinerseits gerade oder polygonal geschlossen ist. Alle Stufenhallen besitzen einen Glockenturm¹². Die Breite der Mittelschiffe nimmt jeweils diejenige des eingezogenen Chors wieder auf und übertrifft, wie es für den Typus der Stufenhalle folgerichtig ist, die Breite der Seitenschiffe. Diese Aufteilung des Innenraums beansprucht in der Regel drei Pfeilerpaare, die, in ihren Dimensionen auf Grund- und Aufriss abgestimmt, den Schub der Arkaden, der Gurten und der Gewölberippen aufnehmen. Es muss hier genügen, auf die an anderem Ort ausführlich dargelegten Beziehungen zur einheimischen Zisterzienser- und Bettelordensarchitektur hinzuweisen, die den Grundrissen der erwähnten Stufenhallen zugrunde liegen könnten¹³. Noch stärker sind direkte Bezüge zur bereits erwähnten grossen Anzahl weit jüngerer Beispiele einfacher



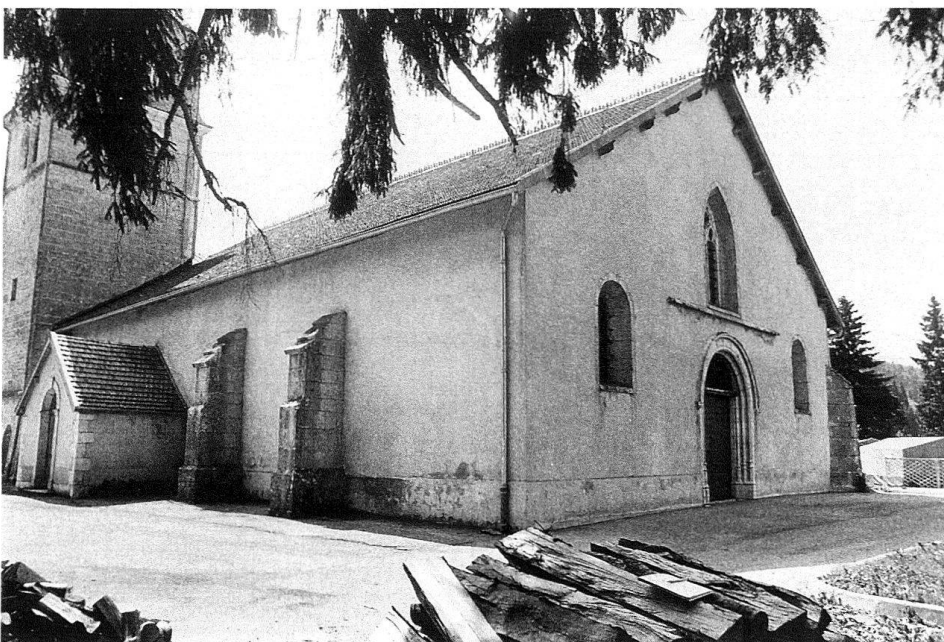
6 Casei-Gerola (I), S. Giovanni Battista, 1410–1420, Äusseres von Nordwesten.



7 Le Châble (CH), Pfarrkirche St-Maurice, um 1519/20 bis 1534 (Turm um 1488 ff.), Äusseres von Nordwesten.

Pfarrkirchen in Oberitalien, die neben einem ähnlichen oder gleichen Grundriss auch noch dieselbe Raumform zeigen. Die Konzeption aller Grundrisse geht auf das axialsymmetrische Prinzip zurück, welches in Zeichnung und Konstruktion fassbar wird.

Auf den ersten Blick verrät das Äussere unserer westschweizerischen Bauten, dass es sich bei ihnen nicht um Basiliken handelt, denn bei allen breitet sich ein einziges, meist weit ausladendes und grosses Satteldach über das Langhaus. Die Einteilung des Innenraums lässt sich von der äusseren Erscheinung nicht zwingend ableiten, an verschiedenen Gliederungsprinzipien lassen sich jedoch konstruktive und gestalterische Zusammenhänge des Äusseren zum Inneren ablesen, die auf Dreischiffigkeit hinweisen. In diesem Sinn spielen bereits die im gleichschenkligen Dreieck aufsteigenden



8 Abbaye-en-Grandvaux (F), 1445-1472 (Chor 1645), Äusseres von Nordwesten.

Dachschrägen des Westgiebels eine bezeichnende Rolle. Eine Stufung der Schiffe lässt im weiteren oft auch die Gliederung der Westfassade erschliessen, wo die Lage des Portals, der Fenster und gelegentlicher Strebepfeiler auf die dahinterliegenden Schiffe Bezug nehmen¹⁴. Aus diesen Beobachtungen heraus wird der Zusammenhang zwischen der äusseren und inneren Gestaltung sichtbar. Es lag den jeweiligen Baumeistern offenbar sehr daran, diese Relation für den Betrachter möglichst lesbar zu gestalten. Die ganz im Sinne des geschlossenen Grundrisses angestrebte Kontinuität der Umrisse setzt sich im aufgehenden Mauerwerk bis unter die Giebel- und Traufnlinien fort. Joch für Joch fügen sich, wenn immer möglich, einfache Spitzbogenfenster zwischen die Strebepfeiler und helfen in dieser Anordnung, die meist nicht sehr hohen Seitenwände zu gliedern. Die dadurch erreichte Regelmässigkeit ist Teil der am ganzen Kirchenkörper angestrebten Symmetrie und Klarheit.



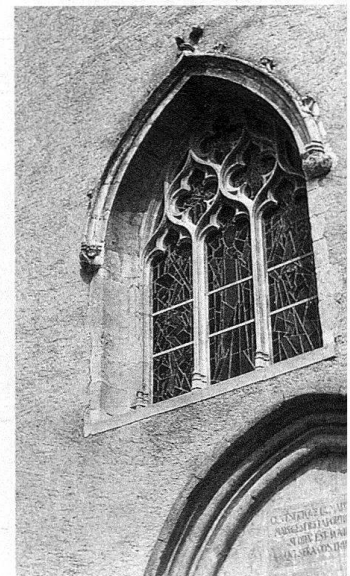
9 Le Châble (CH), Pfarrkirche St-Maurice, um 1519/20 bis 1534 (Turm um 1488 ff.), südliche Langhausflanke von Osten. Einfache Spitzbogenfenster fügen sich zwischen die regelmässigen Strebepfeiler.

Das Streben nach der Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Aussenbaus vermeidet es, die Plastizität der Wand zu akzentuieren. Deshalb fehlen meistens auch aufwendige Portalanlagen. Die Fenster der Langhauswände sind in ihren Dimensionen der sie umgebenden Wand deutlich untergeordnet. Nur die Chorfenster vermögen bei einzelnen Bauten den wandhaften Charakter des aufgehenden Werks in ein ausgewogeneres Verhältnis zur Durchbrechung zu bringen. Da Kleinteiligkeit dem Grundsatz der Geschlossenheit und Kontinuität widerspricht, beschränkt sich die Verwendung von Masswerken vorwiegend auf die Chorfenster. Die Fenster der Schiffe sind meist einfacher gestaltet. Ohne Masswerk, gleichsam wie aus der Wand geschnitten, weisen sie einfache Sohlbänke und kaum gestufte und profilierte Laibungen auf¹⁵.

Ob das Äussere nun verputzt oder unverputzt ist, ob es sorgfältig behauene Quaderwände oder unregelmässig mit Fluss- und Bruchsteinen errichtete Mauern aufweist – in allen Fällen regiert der Geist der bescheidenen und nach aussen wenig oder überhaupt nicht repräsentativen Gestaltung. Wenn, wie beispielsweise in Orbe und Montreux, spärliche Bauskulptur und einfache Dekorationselemente die Fenster und Portale schmücken, wirken sie in ihrer Kleinteiligkeit wie aufgesetzt und bilden zu den grosszügigen Proportionen und Ausmassen des ganzen Bauvolumens geradezu einen Gegensatz¹⁶. Die nicht mit dem gesamten Bau, sondern einzig mit der unmittelbar benachbarten Detailform zusammenhängende Dekoration, der atektonische Charakter dieser Elemente, die als gegliederte und konstruierte Teile in ein ebenso gegliedertes und in seinen Einzelheiten aufeinander abgestimmtes Gerüst gehören würden, befinden sich hier in der formalen und strukturellen Isolation.

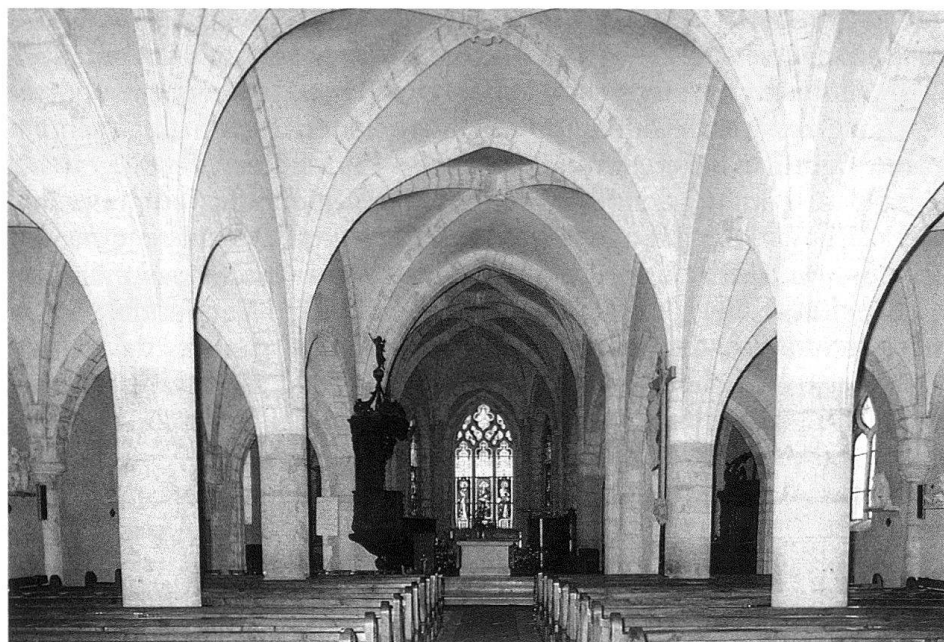
Die am Aussenbau festgestellte Widersprüchlichkeit des kleinen Kanons der äusserlichen Dekoration zum grossen Kanon der Volumina zeugt im Sinne des hochgotischen Gliederbaus von einer sehr ungotischen Auffassung vom Zusammenspiel von Wand, tragenden und lastenden Teilen, Modenatur und Ornament. Das Fehlen einer völligen Durchdringung und reziproken Abhängigkeit dieser Bestandteile stammt aus dem romanisch-additiven Verständnis der baulichen Strukturen und entfernt sich vom eigentlich gotisch-divisiven Prinzip¹⁷.

Der Blick ins Innere der Kirchen lehrt uns, dass die äussere Wandhaftigkeit nicht, wie allgemein üblich und erwartet, flutende spätgotische Räume, sondern wiederum wandbetonte Strukturen vorbereitet. Im Zusammenspiel von Aussenbau und Innenraum unterscheiden sich die schweizerischen Stufenhallen deutlich von allen übrigen spätgotischen Stufenhallen und Hallenkirchen nördlich der Alpen. Wie beim Grundriss, ist auch in bezug auf den Aussenbau unserer Stufenhallen das Beharren auf vorgotische Traditionen feststellbar. Neben dem klimatisch bedingten Wunsch nach möglichst geschlossenen Wänden machen sich aber auch bei der äusseren Erscheinung wesentliche Einflüsse und Anregungen aus dem Piemont und der Lombardei bemerkbar, die nicht unbedingt in praktischen Überlegungen gründen.



10 Orbe (CH), Notre-Dame, nach einem Brand im Jahre 1475, im wesentlichen von 1521 bis 1525 durch Antoine Lagniaz neu errichtet. Flamboyant-Masswerkfenster in der Westfassade.

11 Orchamps-Vennes
(F), um 1520 bis etwa 1566.
Innenaufnahme mit Blick
zum Chor, künstlich aus-
geleuchtet.

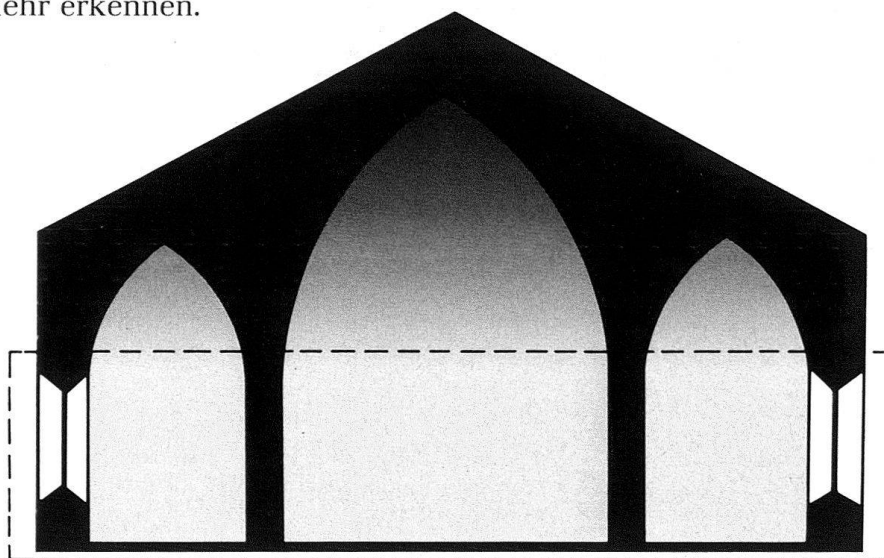


Die bereits beim Grundriss und beim Aussenbau bemerkte kompakte Behandlung der einzelnen Baukörper, die ausgesprochene Betonung des Wandhaften und die folglich geringe Plastizität der Mauern widerspiegelt sich im Innern, mit dem wesentlichen Unterschied, dass sich das Äussere in einem natürlichen Licht zeigt, im Innenraum das seitlich einfallende Licht hingegen gebändigt und geführt wird. Das Licht ist für die Wirkung eines gotischen Raumes von entscheidender Bedeutung. Wir erkennen jedoch ohne Mühe, dass das nüchterne, neutrale und weisse Licht in Stufenhallen nichts mehr mit der in der Früh- und Hochgotik eine so zentrale Rolle spielenden Lichtmetaphysik gemein hat. Von «Entrückung», von «Übernatürlichem» und einer «kultischen Macht des Lichtes» ist nichts mehr zu spüren¹⁸. Ebenso fehlen jegliche Anzeichen einer Anlehnung an theologisch begründete spekulative Gedankengänge, wie sie Otto von Simson in seinem Werk über die gotische Kathedrale dargestellt hat¹⁹. Sigers für die Gotik so wegweisende «lux nova» fehlt²⁰. Auch die damit verbundene Farbigkeit des Lichtes suchen wir vergeblich. Die heute grösstenteils erneuerten Fenstergläser sind richtigerweise in gebrochenem Weiss, in Grisaille-Tönen oder sehr transparent pastellfarben gehalten²¹. Wir haben es also mit Räumen aus der spät- und spätestgotischen Zeit zu tun, deren inneres Wesen, auch was die Lichtführung anbelangt, höchst ungotisch, ja eigentlich gar nicht mehr mittelalterlich ist. Das Licht hat seine transzendente Kraft verloren. Die prosaische, ja moderne Behandlung des Lichtes bewirkt eine entsprechend erdverbundene und neutrale Abwicklung des Raumgefüges. Da eine (im Idealfall) symmetrische laterale Beleuchtung die Seitenschiffe nur leicht heller als die untere Zone des Mittelschiffes erscheinen lässt, dessen obere Hälfte aber zunehmend ins Dunkel taucht, ergibt sich im «Erdgeschoss» des Langhauses optisch ein hallenartiger, horizontal betonter «Lichtraum», an das sich im Osten der oft hellere und richtungsweisende Chor an-



12 Orchamps-Vennes (F), um 1520 bis etwa 1566. Innenaufnahme mit Blick zum Chor, mit natürlicher Beleuchtung.

schliesst. Das vertikale und damit das basilikale Element des überhöhten Mittelschiffes tritt somit in den Hintergrund und wird nur in der Masse wahrgenommen, als in gewissen Fällen Pfeilervorlagen oder Dienste den Blick in die Höhe führen oder ein zusätzliches Fenster in der Westfassade, sofern es im Inneren nicht durch Emporen und Orgeln verdeckt wird, den oberen Teil des Mittelschiffes besser ausleuchtet²². Die letztlich kleinen bis mittleren Dimensionen unserer Stufenhallen erlauben jedoch nur eine beschränkte Entfaltung der Hallenwirkung, zumal die inneren Strukturen, welche eine Verschmelzung der einzelnen Schiffe und einen durchwegs gleichmässigen Raumfluss verhindern, das Auge mehr schrittweise den Wänden und Arkaden entlang als geschmeidig und raumgreifend um die Stützen herum gleiten lassen²³. Jede künstlich ausgeleuchtete Innenaufnahme, wie sie heute gemeinhin angestrebt wird, lässt diese für das Verständnis des Stufenhallenraums fundamentale Wirkung nicht mehr erkennen.



13 Durch die indirekte Beleuchtung entsteht im Erdgeschoss des Langhauses einer Stufenhalle ein hallenartiger «Licht-raum». Das Mittelschiff ist zunehmend nach oben ins Dunkel getaucht (Schema).

Ornament und Modenatur

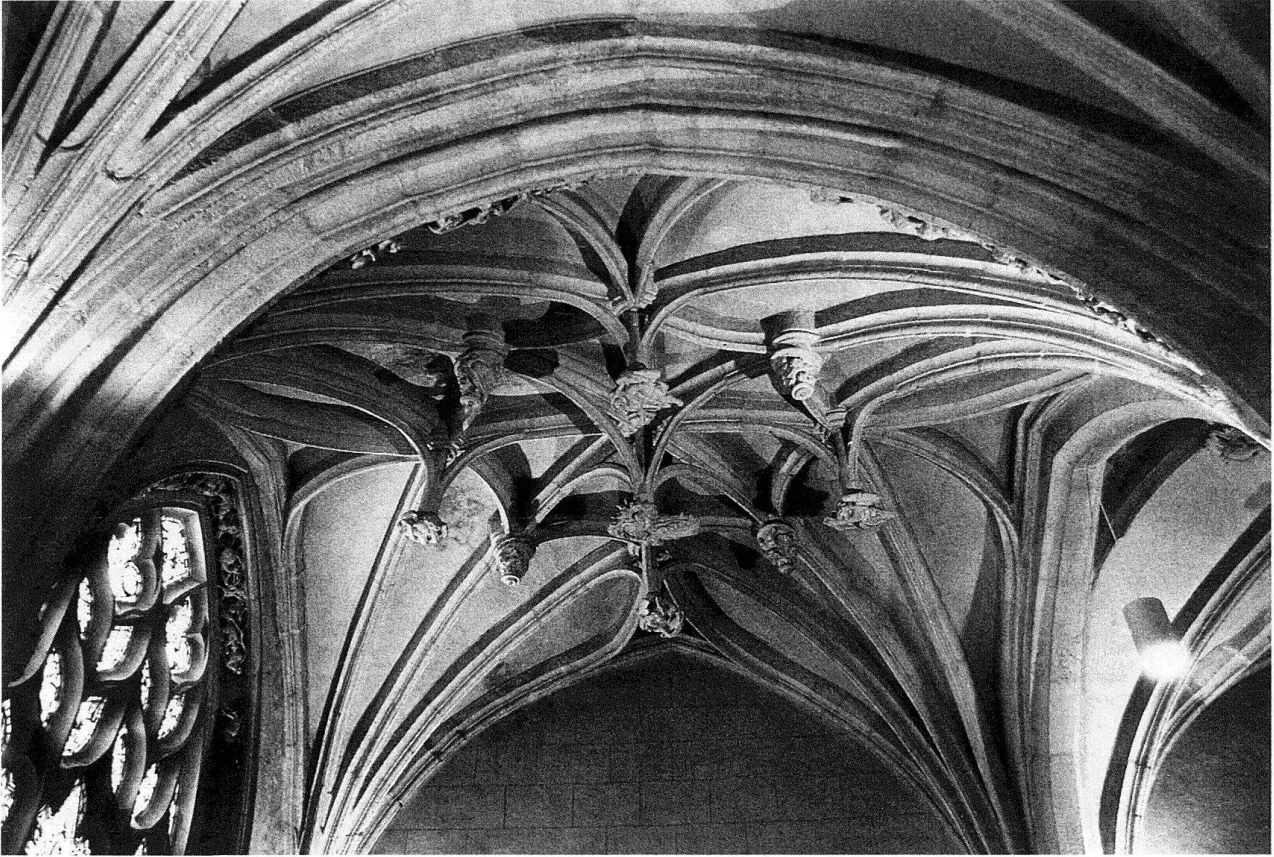
Der Ausdruck «Modenatur» entstammt dem französischen und italienischen Terminus «modénature» bzw. «modanatura» (lat. «modulus»). Er bezeichnet im weitesten Sinne den Verlauf, die Form, die Masse und die Proportionen der Profile und der übrigen ornamentalen und strukturalen Bauplastik. Entsprechend ist die Modenatur für das einem Bau zugrunde liegende Raumverständnis nicht entscheidend, kann aber sehr wohl den Raumeindruck mitbestimmen. Beobachtungen zur Form der Modenatur eruierten in grossen geographischen Räumen Fließrichtungen gewisser Stilströme, die sich natürlich nicht nur auf die Stufenhallen beschränken.

In Estavayer-le-Lac, der italienischsten aller schweizerischen Stufenhallen, gehen die grosszügigen Volumina mit ihren imposanten Wänden, klar geschnittenen Arkaden und behäbigen Rundpfeilern mit einer ebenso strengen und zurückhaltenden Modenatur einher. Einfache, leicht klobige Birnstabprofile für die Rippen und sparsam profilierte Gurten archaischer Art stehen in augenfälligem Gegensatz zu den Flamboyant-Masswerken der Seitenschiff-Fenster burgundischer Herkunft. Die sich in italienischen Stufenhallen immer wieder manifestierenden horizontalen Betonungen, wie Stützenkapitelle oder einfache Kämpferplatten sowie Gewölbekonsolen, finden wir in reduzierter Form auch in Estavayer. Ebenso lässt sich das Motiv der mit breiten Gurten vollzogenen Trennung der einzelnen Joche bei vielen italienischen Beispielen finden. Die übrigen, allesamt in den ersten paar Jahrzehnten nach 1500 entstandenen westschweizerischen Stufenhallen weisen eine recht einheitliche Modenatur auf.

Es ist hier nicht der Ort, um im einzelnen auf die Gestaltung der Pfeiler, der Rippen, der Schlusssteine und anderer Elemente einzugehen. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass nach 1500 die spätgotische «Einheitsmodenatur» in ihrer Originalität stark abflacht. Die



14 Estavayer-le-Lac (CH), Collégiale St-Laurent, lange Bauzeit von 1379 bis 1503 (Einwölbung), Turm nach 1523 bzw. 1536. Innenansicht gegen Osten.



Pfeiler sind vorzugsweise zylindrisch und ruhen auf einfachen Sockeln. Die hohe Schule der Steinmetzkunst kommt nur an wenigen Orten zum Zug, wenn einzelne Stifter über sich hinaus wachsen und in speziellen Kapellen bzw. mit besonderen Funktionen bedachten Seitenschiffjochen grätige Bündelpfeiler mit aufwendigen Profilen, dekorativen Stabfüssen und Sockeln, welche aufgrund komplizierter Quadraturen konstruiert wurden, in Auftrag geben. Die scharfkantige Modenatur ist in der Westschweiz von Frankreich bzw. Burgund und Flandern abhängig, wo jene bereits im frühen 15. Jahrhundert in die Baudekoration Einzug hielt, sich im Verlaufe desselben Jahrhunderts mit Renaissance-Formen anreicherte und in der nicht weit von der Schweizer Grenze entfernten Stiftskirche von Brou (1513–1532) einen einsamen Höhepunkt erreichte.

Gewölbefigurationen artikulieren das «Rückgrat» der Räume. Sie durchmessen den Raum oder die Raumkompartimente in erster Linie nicht diagonal, sondern werden aufgrund eines lotrechten Koordinatensystems von den Joch- bzw. Gebäudeseiten aus konstruiert. Damit wird generell die Verschleifung gebremst²⁴. In unseren Stufenhallen stellen die Gewölbekonstruktionen neben den meist repräsentativ profilierten Portalgewänden und wenigen Fenstermasswerken oft die einzige dekorative Bauplastik dar. Dabei reichen die Grundformen vom einfachen kreisrunden Stein über Vierpässe, Sterne und Ringe bis zu den bekannten figürlichen Abhänglingen in Orbe²⁵. Die Gewölbekunst des westschweizerischen Flamboyant erreicht mit diesen wahrlich wie Flammen züngelnden Schlinggewölben eine

15 Orbe (CH), Notre-Dame, Abhänglinge am Gewölbe im südöstlichen Seitenschiffjoch, um 1525(?).

hierzulande nicht mehr übertroffene Vollendung. Ausgesprochen reich ist der Chor und der Vorchor von St-Saphorin mit Schluss- und Gelenksteinen ausgestattet, welche die Form von nach unten gekehrten Tellern besitzen. In grosser Anzahl und offensichtlich nur noch zur Dekoration angebrachte Gelenksteine dieser Art gehören bereits in die Formenwelt der Renaissance. In der Franche-Comté existieren viele ähnliche Gewölbelösungen mit gleichartigen Schlusssteinen²⁶.

Die bescheidene Gestaltung von Rahmungen und Gewänden entspricht in gewissem Sinne der mehrfach erwähnten rationalen Grundhaltung der Stufenhallen. Auf die Masswerke der westschweizerischen Stufenhallen im einzelnen einzugehen, erlaubt uns der gegebene Rahmen nicht. Wir können aber generell feststellen, dass die älteste und am stärksten im Mittelalter verankerte Stufenhalle, nämlich jene von Estavayer-le-Lac, erwartungsgemäss auch am meisten Fenstermasswerke aufweist (an allen Seitenschiff- und Chorfenstern).

Ein besonderes Merkmal der (Masswerk-)Fenster, aber auch gewisser Portale unserer Stufenhallen ist das häufige Vorkommen von Wasserschlägen. Diese folgen dem spitzbogigen Lauf der Öffnungen, werden an ihren Ansätzen meist lotrecht abgewinkelt und tragen zuweilen Krabben oder andere Dekorationselemente. Hervorzuheben sind das Flamboyant-Fenster an der Westfassade der Stufenhalle in Orbe, dessen krabbenbesetzter Wasserschlag auf kleinen Figurenkonsolen ruht, das Westportal in La Sagne mit seiner volkstümlichen Dekoration, die einfachen Wasserschläge am Chor in Montreux oder an der Chorstirnwand in Villeneuve sowie die für Jean Vaulet, den «bâtitteur des beaux clochers», zum Leitmotiv gewordenen Wasserschläge der Schallöffnungen an seinen Türmen (Le Châble, Montreux u. a.)²⁷. Wasserschläge hatten vorerst einmal die Aufgabe, das über die Fassaden rinnende Regenwasser von den Fensterlaibungen, -masswerken und -scheiben fernzuhalten, wurden jedoch zunehmend und oft bar jeder praktischen Bedeutung zu einem stilbildenden Mittel des späten Flamboyant²⁸. Das Motiv ist in der gotischen Architektur Frankreichs beheimatet.

Die bereits früher geäusserte Meinung, dass bei unseren Stufenhallen die Bauplastik und Dekoration oft aufgesetzt erscheinen, ja zuweilen sogar als Fremdkörper wirken, wird nun verständlich. Die herkömmliche Aufgabe der gotischen Modenatur, die Strukturen und Tektonik des gesamten Baus zu stützen und zu bereichern, kommt nicht zur Wirkung. Um so effektvoller gebärden sich deshalb kleine, innerhalb eines grösseren Komplexes ganzheitlich und kostbar ausgestattete Kapellen wie diejenige von Orbe. Es fällt auf, dass ausser bei diesen wenigen Jochen die zur Bearbeitung benützten Materialien, die vom Tuff über den Sand- bis zum Kalkstein reichen, auf den Reichtum oder die Kargheit der Modenatur keinen entscheidenden Einfluss hatten. Von Le Châble bis La Sagne halten sich Aufwand und Form der Modenatur die Waage. Entgegen der deutsch-österreichischen, aber auch deutschschweizerischen Vorliebe der Spätgotik zum dekorativen Überschwang und zur virtuosenselbstdarstellung der ausführenden Steinmetzen dominiert bei unseren



16 Le Châble (CH), Pfarrkirche St-Maurice, Turm, um 1488 ff.

westschweizerischen Stufenhallen der Raum, die Wand und somit die Gestaltung des unmittelbar fassbaren Baukörpers.

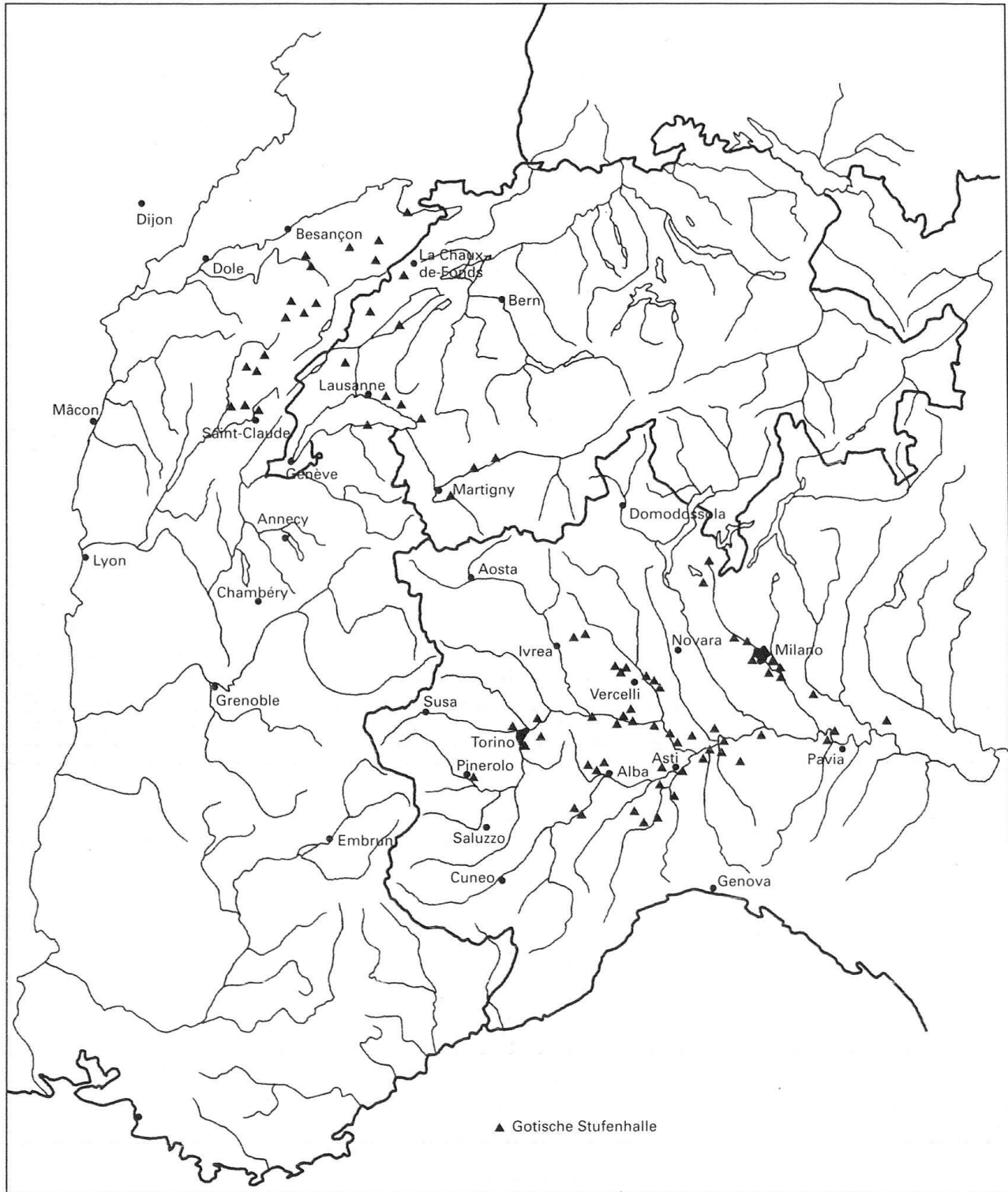
Dies alles entfernt die hier behandelte Architektur von der verspielten «barocken» Spätgotik und führt sie näher an die rationalen Raum- und Stilauffassungen der oberitalienischen Renaissance heran, die selbst vieles aus engen und organisch gewachsenen Bindungen zur einheimischen, ebenfalls sehr rational geprägten Gotik schöpfte. Das, wie wir zu spüren glauben, beinahe widerwillig angebrachte oder nur aufgesetzte Ornament unserer Stufenhallen findet in den genau gleich wirkenden (und wirklich aufgesetzten!) Cotto-Dekorationen, die in der oberitalienischen Architektur, oft missverstanden, den vermeintlichen Geist der Gotik nördlich der Alpen verkörpern, ihre Parallelen.

Ein neues Begriffspaar

Während Grundriss, Aufriss, Raumbegrenzungen, Raum und Licht sich direkt auf oberitalienische Vorstufen beziehen und einer lateinischen, ungotischen Auffassung des Raumes folgen (Grosse Form), stehen die spärliche Bauplastik, die Modenatur und das sparsame Ornament geradezu im Widerspruch dazu und entstammen dem französischen Flamboyant gängigster Art (Kleine Form). Aus dieser Analyse heraus erklärt sich das neu eingeführte Begriffspaar *Grosse Form – Kleine Form*, das im einzelnen nicht nach bedeutenden Vorbildern sucht, sondern in der Verbreitung und Häufung gewisser Motive Leitlinien erkennen lässt, die einen bildnerischen oder architektonischen Typ und die dazugehörige Landschaft prägen.

Die Reduktion komplexer Zusammenhänge auf Modelle birgt immer Gefahren in sich. Geniale Kunsthistoriker wie Heinrich Wölfflin, Alois Riegel, Max Dvorak, Wilhelm Worringer oder Paul Frankl haben mit ihren «Grundbegriffen» und ihren Begriffspaaren unbestrittene Neuerungen in der kunstwissenschaftlichen Methodik ersonnen, erprobt und dargelegt. Man erinnere sich an «Das Lineare und das Malerische», «Fläche und Tiefe», «Geschlossene Form und offene Form», «Vielheit und Einheit», «Klarheit und Unklarheit»²⁹, an «Abstraktion und Einfühlung»³⁰, an «optisch» und «haptisch»³¹, an «subjektivistisch» und «objektivistisch»³², an «Raumaddition» und «Raumdivision», «Kraftzentrum» und «Kraftdurchlass»³³. Kurios muten etwa Systeme wie dasjenige von Max Friedländer an, wo die Begriffspaare «Autokratie und Demokratie», «Kunst dienstbar und Kunst autonom», «Geistiges Gestalten und sinnliches Aufnehmen», «Tatkraft und Ruhebedürfnis», «Schweize des Plastiklers und Schweize des Malers» entstehen³⁴.

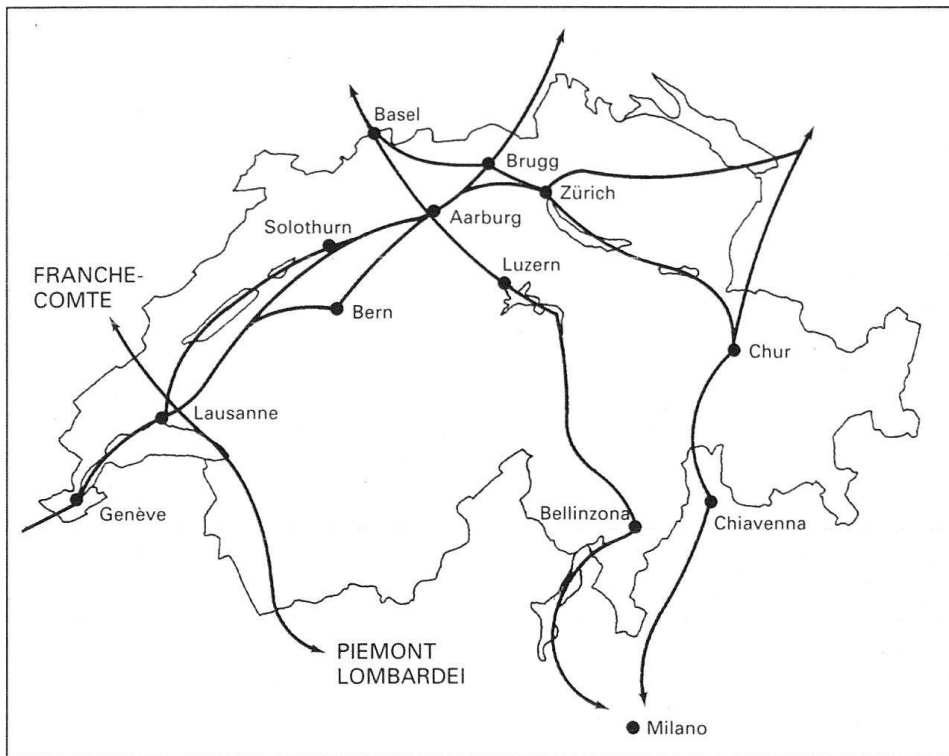
Der nach Wölfflin entflammte Methodendisput und seine im Laufe der folgenden Jahrzehnte stillschweigende Beilegung zugunsten oft engstirniger Spezialisierung unserer Tage bewirkte allseits eine gewisse Scheu, den Ansatz, wonach in sinnvollen Dichotomien der Schlüssel für weiterführende Erkenntnisse liegen könnte, wieder aufzugreifen. So anachronistisch es scheint, heute diesen Gedanken im Verlaufe einer architekturhistorischen Untersuchung aufzuneh-



17 Verbreitungskarte gotischer Stufenhallen.

men, so überraschend aufschlussreich erwiesen sich schliesslich auch aus kunstgeographischer Sicht die entsprechenden Resultate³⁵.

Auf der Schweizer Karte häufen sich die spätgotischen Stufenhallen im westlichen Teil des Landes. Die generelle Eingrenzung dieses topographisch uneinheitlichen Verbreitungsgebiets zu einer sinnvollen Kunstlandschaft ist vorweg nicht naheliegend. Übergehen wir aber die Grenzen der heutigen Nationen und konzentrieren uns ein-



18 Wichtige Transitwege nach 1500; nach «Illustrierte Berner Enzyklopädie», Siedlung und Architektur im Kanton Bern, Wabern 1987, S. 110.

zig auf den Typ der Stufenhallen zwischen 1350 und 1530, so eröffnen sich neue Horizonte:

Von Pavia über Milano bis Torino reihen sich bis in die seitlichen Flusstäler über 65 gotische Stufenhallen. Den landschaftlichen Gegebenheiten bzw. den bewohnten Gebieten folgend, verlieren sie sich am Alpenkamm, der sich von Nizza über den Piemont, Savoyen, das Wallis, das Gotthardmassiv über Graubünden Richtung Österreich hinzieht. Diese geräumigen Kirchen treten vorwiegend in den dichtbevölkerten Gebieten auf, wobei jene nicht allein in Städten errichtet wurden. Beim Anstieg in Richtung der grossen und wichtigen Alpenübergänge von Oberitalien nach Westen und Norden verlieren sich die Spuren zusehends im unbewohnten Gebiet der Alpen³⁶. Die erste Stufenhalle nördlich der Alpen finden wir in unmittelbarer Nähe der Passstrasse des Grossen St. Bernhard bereits in Le Châble. Je mehr sich der Rhone nach das Land öffnet und zum Bassin Lémanique weitet, desto häufiger sind wieder Stufenhallen anzutreffen. Der Jura ist weit «durchlässiger» als die Alpen und übte zuweilen gar eine integrierende Funktion zwischen den heute schweizerischen Gebieten und der Franche-Comté aus. Es ist deshalb nicht erstaunlich, wenn sich die Reihe der Stufenhallen bis an die Grenzen des spätmittelalterlichen Burgunds in regelmässiger Ausbreitung weiter hinzieht. Wir erhalten somit eine Verbreitungsära, die sich in einem leicht geschwungenen λ -Bogen von Oberitalien über die Alpen in die westliche Schweiz und die Franche-Comté erstreckt. Dieses umgekehrte S entspricht dem Verlauf der grossen Transitwege. Die zeitlichen Ebenen dieser kartographischen Darstellung folgen sich von Süden (Blüte der Stufenhallen um 1350–1450) über die Westschweiz

(Blüte der Stufenhallen um 1450–1530) bis in die Freigrafschaft (Blüte der Stufenhallen 1450–1600). Dass im Aostatal die Reihe abbricht, hängt mit der geringen Bevölkerung, den generell kleinen und deshalb nur einschiffigen Kirchenbauten und der intensiven Bautätigkeit im 18. und 19. Jahrhundert zusammen, welche eine grosse Anzahl bestehender mittelalterlicher Bauten umgestaltete.

Der gegenläufige Fluss der Kleinen Form von Nordwest nach Südost und der Grossen Form von Südost nach Nordwest führt im Gebiete der heutigen Westschweiz zum eigenständigen Typ der gotischen Stufenhallen. Das im 13. Jahrhundert mit dem Bau der Kathedrale von Lausanne entstandene Zentrum gotischer Architektur hat für die westschweizerische Bautätigkeit eine nur mässige Ausstrahlung gehabt. Auf den Bau vieler gotischer Pfarrkirchen wirkte die unmittelbare Nachbarschaft zu zweit- und drittrangigen Bauten der Region stärker als grosse Vorbilder aus weiterer Entfernung. Die sehr einheitliche Behandlung der gotischen Zierformen im 15. Jahrhundert lässt sich mit der «Internationalisierung» des Stils ganz allgemein erklären. Die Tatsache, dass die in der Westschweiz übliche Bauornamentik des französischen Flamboyant an den Alpen halt macht und in Oberitalien in stark veränderter Form wieder auftaucht, wogegen sie in Savoyen noch gepflegt wird, macht die Romandie diesbezüglich und im besonderen im Bezug auf unsere Stufenhallen zu einer Region am Rande einer «Zone gemeinsamer optischer Anschauung», wie dies Gerstenberg ausdrücken würde³⁷, einer Zone, die im wesentlichen die Westschweiz, die Freigrafschaft, die Bresse und das Burgund umfasst. Betrachten wir diese Bauplastik für sich, so dürfen wir behaupten, dass sie mit wenigen Ausnahmen in der Westschweiz weder besonders originell noch aufwendig ist, sondern sich einfügt in ein allgegenwärtiges Formenrepertoire, das andernorts in Spitzenleistungen eindrucklichere Gestalt annahm. Die Bauplastik der westschweizerischen Stufenhallen ist im Verhältnis zu ihrer Herkunftsregion provinziell.

Da, wie wir wissen, der spätgotische Stufenhallentyp der Romandie ein gutes Jahrhundert früher in der Valle Padana «erfunden» wurde und dort mit einer grossen Ausstrahlung in den ganzen Piemont und in die Lombardei bis in die führende Metropole Milano gewirkt hat, ist das Verhältnis unserer Beispiele zu ihrer Quelle diesbezüglich ein grundlegend anderes. Je weiter eine Randregion von führenden Kulturgebieten entfernt ist, desto weniger dominant ist die Wirkung letzterer. Diese Tatsache erlaubt einen wesentlich kreativeren Kunstbetrieb und das Verarbeiten adoptierter Anregungen zu selbständigen künstlerischen Leistungen. Diese Freiheit in der Entfaltung und Entwicklung eigenständiger künstlerischer Absichten führt zu interessanten und langen Stil- und Typenverspätungen und gehört zu den Charakteristiken der peripheren Kunst. Die westschweizerischen Stufenhallen gehören als Raumtyp zur Peripherie der oberitalienischen Baukunst der Spätgotik.

Eine Bemerkung zum Schluss: Die Formen- und Typengeschichte setzt sich nicht über die im streng historischen Sinn quellengeschichtliche Methode, die sich primär den Archivalien zuwendet,

hinweg. Der Ansatz, wonach Form und Struktur auch unabhängig von den unzähligen historischen Begründungen ihres individuellen Daseins aussagekräftig und interpretierbar sein können, erweist sich im Zusammenhang mit geographisch und zeitlich weitreichenden Forschungen als ergiebig. Dabei sind es jeweils weniger Leitgestalten oder Vorbilder allein, sondern die Ausbreitung und die Häufung ihrer Motive, die ausschlaggebend sind. «Par convergence d'indices»³⁸, wie sich einmal André Corboz äusserte, gewinnen Hypothesen an Stringenz, die umgekehrt gerne auch einmal die Archivare unter den Kunsthistorikern auf richtige Fährten bringen können. Solange die Forschung dabei neue Erkenntnisse liefert, ist weder der Primat der einen noch der anderen Methode von Interesse. Keine noch so schlüssigen Hypothesen sind indessen Beweise, das wissen wir. Für die Form- und Stilgeschichte ist das Kunstwerk selbst Quelle. Form und Inhalt spielen dabei eine Rolle und erst in ihrer Verzahnung bzw. in der ergänzenden Anwendung von Stil- und Strukturanalyse kann der Schlüssel zur Interpretation komplexer Kunstwerke liegen, der die Doppelbewegung von den Teilen zum Ganzen und vom Ganzen zu den Teilen zugrunde liegt.

Le moyen âge tardif n'a pour ainsi dire pas engendré d'«églises-halles» (Hallenkirchen) en Suisse, alors que dans les pays voisins, en Allemagne comme en Autriche, ce type d'églises devenait presque la norme. Par contre, on découvre un certain nombre de ces églises à vaisseau central aveugle qui n'ont pas été analysées dans une perspective typologique plus générale, et qui furent érigées essentiellement en Suisse romande à la fin du moyen âge. Ce corpus typologique de bâtiments, si remarquable dans le contexte helvétique, s'intègre dans un grand ensemble d'édifices qui, à divers niveaux, se sont répandus par-delà des frontières de l'Italie du Nord, de la Suisse occidentale, jusque dans l'ouest de la France. Le type de l'église à vaisseau central aveugle ne se réfère pas à un modèle spécifique qui aurait fait école. C'est la répétition d'éléments précis qui constitue la catégorie architecturale en question. L'étendue du territoire considéré invite donc le chercheur à se tourner, parallèlement au dépouillement d'archives, vers une étude comparative de ces éléments caractéristiques.

Résumé

Nella Svizzera tardomedievale non sono praticamente sorte chiese-a-sala (Hallenkirchen), mentre nei paesi circostanti e specialmente in Germania questa forma di chiesa faceva parte del repertorio architettonico corrente. Colpisce invece un certo numero di sale-a-gradinature (Stufenhallen) perlopiù sconosciute e trascurate dalla ricerca come tipo, che sono state costruite sul finire del Medioevo soprattutto nella Svizzera occidentale. Il patrimonio artistico di questo tipo di chiesa, così particolare per la situazione svizzera, si è rivelato far parte di un esteso gruppo di costruzioni, che sono sparse nell'Italia del Nord, nella Svizzera occidentale e nella Francia orientale. Sorprendentemente il tipo della sala-a-gradinature trattato qui non è riconducibile a dei modelli che hanno fatto scuola. È il cumulo di mo-

Riassunto

tivi singoli, che insieme formano il tipo. Di conseguenza per un grande studio comprendente tutta l'area è stato necessario usare non tanto la ricerca d'archivio, ma piuttosto quella comparativa sui motivi.

Anmerkungen

- ¹ JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich 1876, S. 398 f.
- ² JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 2, Frauenfeld und Leipzig 1947, S. 144.
- ³ HANS REINHARDT, *Die kirchliche Baukunst in der Schweiz*, Basel 1947, S. 91 f.
- ⁴ Bewusst werden hier die Hallenkirchen von St. Leonhard in Basel, St. Johann in Müstair sowie die in anderem Zusammenhang stehende Stufenhalle von Churwalden oder die rekonstruierte Stufenhalle in Diessenhofen ausgeklammert.
- ⁵ Der vorliegende Text nimmt einzelne Gedanken auf, die u. a. ausführlich dargelegt sind in: NOTT CAVIEZEL, *Spätgotische Hallenkirchen und Stufenhallen der Schweiz*, 3 Bde., Phil. Diss. Freiburg i. Üe. 1988, 2 maschinengeschriebene Textbände (457 S.) und ein Abbildungsbord (182 S. mit 508 Abb.). Die Dissertation steht kurz vor ihrer Veröffentlichung.
- ⁶ Davon ausgenommen sind Raron und Savièse. Der Sonderfall der *Rarner Romanuskirche* illustriert mit dem von Ulrich Ruffener 1512–1517 gekonnt in ältere Strukturen eingebauten zweistützigen Raum und der eher altertümlichen und nicht im Süden beheimateten Gewölbezeichnung sehr gut die ambivalente Stellung des Baus (und des Erbauers) im Grenzgebiet zwischen der südlichen und nördlichen Baugesinnung. Ebenso ist die Kirche von *St-Germain in Savièse* aus der Reihe unserer Italien verpflichteten Stufenhallen auszuscheiden. Nächste Verwandtschaft besteht zwischen diesem vermutlich sehr zu Unrecht immer wieder Ulrich Ruffener zugeschriebenen Bau mit süddeutschen und österreichischen Beispielen. Geradezu frappant ist die grosse Ähnlichkeit mit der 1460–1478 von Hans Sturn erbauten zweischiffigen Pfarrkirche von St. Nikolaus in Feldkirch (übereinstimmende Gewölbezeichnung, schlanke Rundstützen ohne Kapitelle). Ein aus dem Süden zugezogener Meister ist anzunehmen, möglich ist auch, dass, wie für Graubünden vielfach belegt, ein österreichischer Meister bis ins Wallis vorgestossen sein könnte. Solange die archivalischen Nachrichten zum Bau fehlen, dürfen wir St-Germain sowohl typologisch wie auch stilistisch von der süddeutsch-österreichischen Spätgotik abhängig machen.
- ⁷ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit in alphabetischer Reihenfolge: Alessandria, Sta. Maria del Carmine (1346–1450); Gambolò, S. Eusebio (1410–1420); Mantova, S. Paolo (1416); Mede, SS. Marziano e Martino (ab 1470); Piacenza, Sta. Anna (um 1334) und S. Lorenzo (um 1334); Sannazzaro-Sesia, Abbazia (1429–1450); Serralunga di Crea, Sta. Maria Assunta (1478–1483); Sezzadio, Sta. Giustina (1434); Vercelli, S. Bernardo (1164) und S. Paolo (ab 1272).
- ⁸ NOTT CAVIEZEL, *Spätgotische Hallenkirchen und Stufenhallen der Schweiz*, (vgl. Anm. 5).
- ⁹ Aufschlussreich ist, dass auch andere sich über Jahrhunderte haltende Motive, wie etwa die gemauerten Spitzpyramidenhelme auf Glockentürmen, zuweilen gar mit Stufenhallen vergesellschaftet, ein fast deckungsgleiches Verbreitungsgebiet finden (dazu ein Exkurs mit Angaben zur Literatur in: NOTT CAVIEZEL, *Spätgotische Hallenkirchen und Stufenhallen der Schweiz*, [vgl. Anm. 5]). Die Einzeluntersuchungen und Ausstellungen zur Kunst- und Architekturgeschichte dieses spätmittelalterlichen Savoyerstaates mehrten sich erfreulicherweise und liefern archivalische Belege, die eben diese lebendigen Nord-Süd-Verbindungen erklären und illustrieren. Von den beispielhaften neueren Forschungen seien in chronologischer Reihenfolge erwähnt: MARCEL GRANDJEAN, *L'architecture de brique «genevoise» au XV^e siècle*, in: UKdm 36, 1985, S. 326–336; PHILIPPE BROILLET et NICOLAS SCHÄTTI, *Chapelle d'Espagne et commande bourgeoise au XV^e siècle à l'église paroissiale Saint-Gervais de Genève*, in: ZAK 45, 1988, Heft 3, S. 163–178; MARCEL GRANDJEAN, *Un jalon essentiel de l'architecture de brique piémontaise: L'œuvre d'Humbert le Bâtard au château de Cheneau à Estavayer (1433–1443)*, in: La Maison de Savoie et Le pays de Vaud. Bibliothèque Historique Vaudoise 97, 1989, S. 163–180; BERNARD ANDERMATTEN und DANIEL DE RAEMY, *La Maison de Savoie en pays de Vaud*, Lausanne 1990; *Stalles de la Savoie médiévale*, Genève 1991.
- ¹⁰ Als Paradebeispiel können hier die sehr ähnlichen Kirchen von La Sagne (CH), 1500–1526, und Le Bizôt (F), bis 1513, erwähnt werden. Bereits René Tournier war dies aufgefallen (vgl. RENÉ TOURNIER, *Rapprochement entre les églises de style flamboyant et d'architecture classique dans le département du Doubs, le canton de Neuchâtel et le Jura Bernois*, in: Musée Neuchâtelois 1961, S. 140–154).
- ¹¹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915, S. VII.
- ¹² Vier Kirchen besitzen einen der Westfassade vorgelegten Frontturm (Môtiers, La Sagne, Montreux und Villeneuve), dreien wurde der Turm an die nördliche Chorschulter ge-

lehnt (Le Châble, Savièse und Raron), Orbe weist einen Chorturm, Estavayer-le-Lac einen Pseudo-Vierungsturm und St-Saphorin einen in den Kirchengrundriss inkorporierten Glockenturm auf.

- ¹³ NOTT CAVIEZEL, *Spätgotische Hallenkirchen und Stufenhallen der Schweiz*, (vgl. Anm. 5).
- ¹⁴ Vgl. Le Châble und Orbe.
- ¹⁵ Die recht aufwendigen Fenster am Langhaus in Estavayer-le-Lac machen eine Ausnahme. Sie sind dreibahnig und besitzen sehr qualitätvolle Rayonnant-Masswerke. Auch in Orbe treten vereinzelt Masswerke in den Fenstern des Langhauses auf.
- ¹⁶ Dazu gehören etwa einfache Wasserschläge über den Chorfenstern und über dem Westportal in Montreux und die auf Konsolen gestützte und mit Krabben besetzte Archivolte über dem Fenster in der Westfassade der Kirche in Orbe.
- ¹⁷ Zu diesem Begriffspaar vgl. PAUL FRANKL, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Berlin 1914. DERS., *Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns*, in: Festschrift für Heinrich Wölfflin, Berlin 1924, S. 107–125.
- ¹⁸ HANS JANTZEN, *Kunst der Gotik*, Hamburg 1957, S. 66 ff.
- ¹⁹ OTTO VON SIMSON, *Die gotische Kathedrale*, 3. Aufl., Darmstadt 1968 (erstmalig 1956 in englischer Sprache erschienen).
- ²⁰ ERWIN PANOFSKY, *Abt Suger von St-Denis*, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975 (erstmalig 1946 in englischer Sprache erschienen).
- ²¹ Von dieser Regel auszunehmen sind einige wenige farbige Scheiben oder Scheibenfragmente aus dem 15. oder 16. Jahrhundert, die sich vorwiegend im Bereiche der Chöre befinden.
- ²² Beispielsweise Orbe, Estavayer-le-Lac, La Sagne.
- ²³ Dieses «Führen» des Blickes weist auf das «sukzessive Ablesen», welches die gotische Architektur veranlasst und das bei unseren Stufenhallen vorwiegend mit Hilfe der Instrumentierung geschieht. Dieser subjektiven, auf den Betrachter bezogenen Raumempfindung steht in denselben Kirchen aber bereits der «geometrische Raum» gegenüber, zu dem Dagobert Frey bemerkt, dass es für diesen «grundsätzlich keinen Unterschied in der Wertung der Dimensionen gibt» (DAGOBERT FREY, *Gotik und Renaissance*, Augsburg 1927, S. 76). Die damit verbundene «Objektivierung» oder Lesbarkeit des Raumes, die bei den Stufenhallen dank der klaren Anlage der Umriss- und der Betonung der Raumschale zustande kommt, ist gemäss D. Frey die «entscheidende geistige Tat der Abstraktion der Raumvorstellung auf dem Weg zur Renaissance» (ibid.).
- ²⁴ In der Franche-Comté werden bereits um 1400 in der Kathedrale von Saint-Claude axiale Rippen versetzt. Von zahlreichen Beispielen aus späterer Zeit, wo axiale Rippen die Gewölbefiguren bestimmen, seien folgende erwähnt: Notre-Dame in Gray (1521–1537), Notre-Dame in Dôle (1509–1572), Ornans (1546–1572), Pesmes (2. Hälfte 16. Jahrhundert). Die Kraft und Verbindlichkeit solcher mit Rippen angelegten Symmetrieachsen führt die nachgotische Kirche von Notre-Dame Libératrice in Salins (1646–1662) vor, wo paradoxerweise sogar in einem Zentralbau(!) mit einer axialen Rippe dem eigentlich angestrebten zentralen Charakter des Raumes entgegengewirkt wird.
- ²⁵ Drei Seitenschiffjoche in Orbe, deren Schlingengewölbe einzigartige Abhänglinge aufweisen, bilden in der Schweiz eine Besonderheit. Bereits J. R. Rahn waren diese Abhänglinge aufgefallen. Er bildete sogar eine der Kapellen in seiner «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» ab (S. 409; Beschreibung der Kirche auf S. 459 f.). Auf die frappante Ähnlichkeit dieser Abhänglinge mit jenen der Châlon-Kapelle in Mièges (Dép. Jura) von 1430–1460 hat zuletzt Pierre Lacroix hingewiesen (PIERRE LACROIX, *Eglises Jurassiennes Romanes et Gothiques*, Besançon 1981, S. 169–173 und 309).
- ²⁶ Beispielsweise in der zeitgenössischen Kirche von Gray (Dép. Haute-Saône) oder im nachgotischen Chor von Montandon (Dép. Doubs).
- ²⁷ MARCEL GRANDJEAN, *Architectes du Vieux-Chablais à la fin de l'époque gothique*, in: Vallesia XXXIII (1978), S. 239–254.
- ²⁸ Der erwähnte Wassersschlag von La Sagne zielt beispielsweise den dortigen Westeingang, welcher vor dem Regen ganz geschützt, sich im Innern des Clocher-Porche befindet.
- ²⁹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.
- ³⁰ WILHELM WÖRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908.
- ³¹ ALOIS RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901.
- ³² ALOIS RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931.
- ³³ PAUL FRANKL, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig und Berlin 1914.
- ³⁴ MAX FRIEDLÄNDER, *Über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag und Oxford 1947. Grundsätzlich über die Grundbegriffe Wölfflins: Erwin Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit «Kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe»*, in: ERWIN PANOFSKY, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. Oberer und E. Verheyen, 2. Aufl., Berlin 1974, S. 50 f.
- ³⁵ Sehr früh beschäftigte sich im deutschsprachigen Gebiet Josef Strzygowski mit dem

Thema (vgl. JOSEPH STRZYGOWSKI, *Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage*, in: Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien 61, 1918, S. 20f.). In einem kleinen Bändchen mit dem Titel «*Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*», Leipzig 1922, schält KURT GERSTENBERG überblicksweise im europäischen Raum «Zonen gemeinsamer Optik» aus und fordert, dass eine Kunstgeographie neben der Kunstgeschichte einhergehen soll. Ein Jahr früher hatte Heinrich Glück einen programmatischen Entwurf vorgelegt, der in der Zeit des Riegelschen «Kunstwollens», welches, wie er schreibt, bequem alles «Warum» der Entwicklungsgeschichte beiseite schiebt und sich nur mit der Feststellung des «Wie» begnügt, das geographische Moment als methodischen Ansatz umreist (vgl. HEINRICH GLÜCK, *Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1921, S. 161–173). Im Verlaufe der frühen dreissiger Jahre mehren sich die Studien angewandter Kunstgeographie, und auch in anderssprachigen Ländern setzten Forscher ihre Arbeiten an diesem Punkt an. Dazu gehören zweifellos PUIGI CADA-FALCHS *La Géographie et les origines du premier art roman*, Paris 1935. «*Premier art roman*» oder H. ERICH KUBACHS *Drei Verbreitungskarten rheinisch-romanischer Baukunst* (erschieden in: Rheinische Vierteljahrsblätter VI, 1936, S. 145ff.). Die grössere Abhandlung von DAGOBERT FREY, *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 16, 1938, S. 1–74, ist weitgehend eine theoretische Auseinandersetzung mit der Kunstgeographie, bewegt sich aber in bedenklicher Nähe der «Rassenkunde» und der «Stammesphysiognomik».

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstehen erst in den sechziger Jahren wieder ausgesprochene kunstgeographische Forschungen. HARALD KELLERS *Die Kunstlandschaften Frankreichs* (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. 1, 1962, Nr. 4, Wiesbaden 1963) ist, wenn auch noch um die Eingrenzung einheitlicher Landschaften bemüht, ein erster Vorläufer der modernen Kunstgeographie. Beinahe gleichzeitig erscheint in Zagreb das aus sprachlichen Gründen leider viel zu wenig beachtete Buch des Kunsthistorikers Ljubo Karaman, der am Beispiel der Kunst Dalmatiens für die Erscheinungszeit der Studie bahnbrechende Beobachtungen zusammenfasst. Ich verdanke den Hinweis Herrn Prof. Dr. Jan Bialostocki aus Warschau, der mich in einem aufschlussreichen persönlichen Gespräch über den Inhalt des Buches und die Quintessenz der Theorien Karamans aufmerksam machte; das Buch von LJUBO KARAMAN, *Odjelovanju domace sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb 1963, enthält eine deutsche Zusammenfassung.

ENRICO CASTELNUOVO hat sich über viele Jahre mit dem Phänomen der grenzüberschreitenden Kunst, im besonderen der Malerei, beschäftigt (von seinen zahlreichen Veröffentlichungen sei hier lediglich erwähnt: *Les Alpes, carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle*, in: Etudes de Lettres, série II 10 [1967], S. 13–26). Schliesslich machte auch die Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz die Kunstgeographie zum Gegenstand eines ihrer Colloquien. Die Akten des Colloquiums *Die Schweiz als Kunstlandschaft – Kunstgeographie als fachspezifisches Problem* wurden in der ZAK 41, 1984, S. 65–136 veröffentlicht. Inzwischen ist von DARIO GAMBONI der Band *Kunstgeographie* der Reihe ARS HELVETICA erschienen, Disentis 1987, welcher eine gute Zusammenfassung zur bis heute anwendbaren und angewandten Kunstgeographie in der Schweiz liefert; dort findet man S. 219f. auch die neuere einschlägige Literatur zum Thema aufgeführt.

³⁶ Von Süd nach Nord: Col de Larche, Mont Genève, Mont Cenis, Petit-St-Bernard, Grand-St-Bernard, Simplon.

³⁷ KURT GERSTENBERG, *Ideen zu einer Kunstgeographie*, Leipzig 1922, S. 16ff.

³⁸ ANDRÉ CORBOZ, *Method-Maser*, in: Das architektonische Urteil. Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst, Basel, Boston und Berlin 1989, S. 117–138, besonders S. 122.

Abbildungsnachweis

1, 5: MAH Canton de Neuchâtel III, Bâle 1968. – Alle übrigen Fotos, Zeichnungen und Pläne stammen vom Verfasser.

Adresse des Autors

Dr. Nott Caviezel, Kunsthistoriker, GSK, Pavillonweg 2, 3001 Bern