

<b>Zeitschrift:</b>	Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	49 (1998)
<b>Heft:</b>	3-4: Formensprache der Macht = L'ornement au service du pouvoir = L'ornato e il linguaggio del potere
<b>Rubrik:</b>	Universitäten / Hochschulen = Universités / Politechnicum = Università / Politecnicci

### 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:** 11.01.2026

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

dépouillées et à la littérature secondaire compilée, le texte procure un survol chronologique de la continuité du développement urbain depuis les premiers témoignages de l'occupation du site jusqu'à nos jours. Une attention particulière est dédiée à l'élucidation des paramètres qualitatifs qui caractérisent chaque établissement comme «ville» et lui confère une place, variable au fil du temps, dans le réseau hiérarchisé des localités centrales: circonstances politiques de la fondation ou de l'accession, types de la seigneurie foncière et banale subie et exercée, étendue des franchises et des priviléges, constitution de la collectivité, de ses organes administratifs, structure sociale, activité économique, compétence juridictionnelle, organisation religieuse, dynamisme démographique, etc. Ces informations sont systématiquement mises en rapport avec leur expression matérielle dans la ville: son enceinte fortifiée, son marché, ses édifices publics, son réseau de voirie et d'alimentation en eau, la configuration de son parc immobilier, ses faubourgs. L'iconographie fait défiler en un effet d'accélération étourdissant la succession des formes de représentation qui ont été appliquées à la ville depuis les chroniques enluminées du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'aux relevés aérophotogrammétiques contemporains, en passant par les magnifiques prospects du XVIII<sup>e</sup> siècle dessinés à main levée, qui nous font pénétrer dans le détail des aménagements construits.

Ces atlas de forme succincte, conçus pour faciliter le partage international de la masse documentaire diffuse dans les histoires locales, réclame évidemment du lecteur qu'il fasse l'effort de redéployer cette information en opérant les recoupements suggérés par la collection elle-même, en rapprochant les analyses des questions actuellement en discussion, en se procurant la terminologie spécialisée indispensable pour analyser les parcours institutionnels souvent labyrinthiques à travers lesquels les villes se sont affirmées, voire parfois enlisées. Cet outil de travail qui met très étroitement en relation la forme construite de la ville et les processus historiques complexes qui y sont à l'œuvre offre une aide précieuse non seulement pour explorer la tradition mais également pour prendre la mesure des problèmes actuels qui précarisent les collectivités urbaines et les obligent, dans un climat de concurrence accrue, à inventer sans cesse de nouveaux systèmes de partenariat, à revendiquer de nouvelles péréquations fiscales, à consolider les avantages géopolitiques acquis, à équilibrer toujours mieux dans l'aménagement de l'espace la densité de services et l'offre de qualité de vie.

Sylvain Malfroy

## Universitäten/Hochschulen Universités/Politecnicum Università/Politecnici

### • PETER BIENZ

*Le Corbusier und die Musik.* Dissertation Universität Zürich, 1998, Prof. Dr. Stanislaus von Moos, 212 Seiten, 14 Abbildungen. – Adresse des Autors: Maurstrasse 36, 8117 Fällanden.

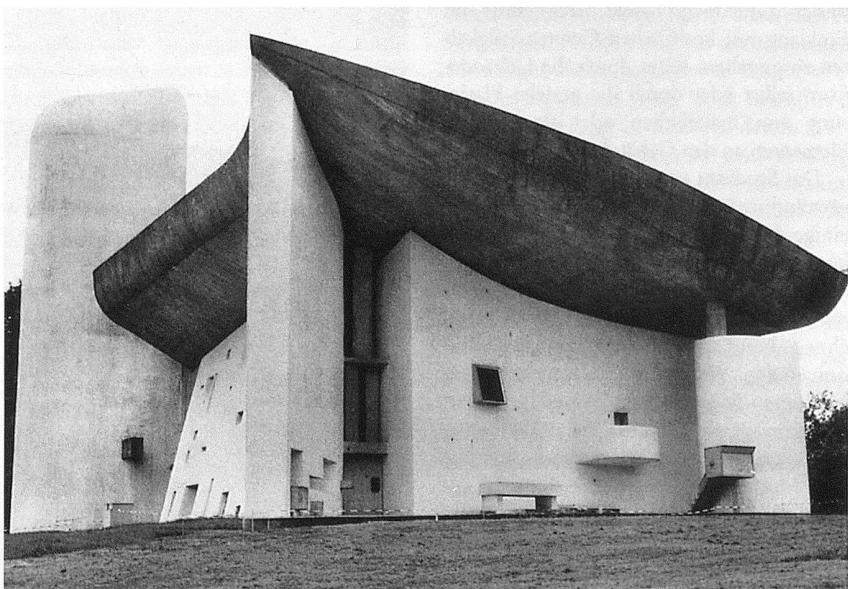
«Er kommt aus einer Musikerfamilie, aber er kennt nicht einmal die Noten; trotzdem ist er ein leidenschaftlicher Musiker, er weiß sehr gut, was Musik ist, und ist imstande, über Musik zu sprechen und über sie zu urteilen.» (*Le Corbusier über Le Corbusier, Modulor*) Le Corbusier hat verschiedentlich darauf hingewiesen, dass ihm die Musik außerordentlich viel bedeutet hatte. Er hat zwar selbst weder komponiert noch konnte er ein Instrument spielen, über Musik zu sprechen und über sie zu urteilen, mutete er sich hingegen zu.

Le Corbusier war nicht einfach ein blößer Musikliebhaber. Aufgewachsen als Sohn einer Pianistin und als jüngerer Bruder eines Musikers (Le Corbusiers Bruder war als Violinist und als Komponist, vor allem aber als Musikpädagoge international erfolgreich), war ihm die Musik von frühesten Kindheit an alltägliches und vertrautes Element. Auch wenn offenbar eigene Bemühungen, es im Klavierspiel zu etwas zu bringen, nicht weit gereicht haben, so blieb er doch der Musik Zeit seines Lebens nahe verbunden. Von der außergewöhnlich intensiven Beschäftigung mit der Musik zeugen viele Textstellen aus Briefen an die Fa-

mille – aber auch eine im Alter von 23 Jahren ernsthaft in Erwägung gezogene Tätigkeit als Musikkritiker macht deutlich, welchen Stellenwert die Musik in seinem Kunst- und Kulturverständnis eingenommen hatte.

Die eigentlichen und entscheidenden Schnittstellen zwischen der Musik und der Architektur im Œuvre Le Corbusiers bilden aber nicht, wie man vielleicht vermuten möchte, Fragen der Akustik oder Gebäudetypen, die mit der öffentlichen Aufführung von Musik zu tun hätten, sondern jene Elemente seiner Architekturtheorie, welche der auf Pythagoras fassenden Tradition der Harmonie zu entsprechen trachten. Im *Modulor*, dem wohl bedeutendsten Mass- und Proportionierungssystem des 20. Jahrhunderts, bemühte sich Le Corbusier, wie bereits seine Vorgänger von Vitruv bis Palladio, Architekturtheorie auf musikalische Grundlagen abzustützen.

Nachdem die aktive Auseinandersetzung mit der Musik in Phasen intensiver architektonischer Bau- und Planungstätigkeit begreiflicherweise ein wenig zurückzutreten hatte, wird Le Corbusiers alte Liebe zur Musik in seinem Spätwerk noch konkreter greifbar: in seinem *Poème électronique*, welches als Beitrag zur Weltausstellung in Brüssel (1958) realisiert worden war, wird die Musik – hier auf ausdrücklichen Wunsch Le Corbusiers als Kompositionbeitrag von Edgard Varèse – zum gleichberechtigten Partner der Architektur (Pavillon Philips) und des poetischen Inhalts (in Form einer im Pavillon gezeigten Bilderfolge, welche Stationen der menschlichen Entwicklungsgeschichte zur Darstellung bringt). Im *Poème électronique* kommt



Ronchamp, Wallfahrtskapelle Notre-Dame du Haut, Le Corbusier, 1955. – «Ein in das Reich der Formen eingefügtes akustisches Wunder». (Le Corbusier, *Modulor 2. Das Wort haben die Benutzer*, Stuttgart 1990, S. 266).

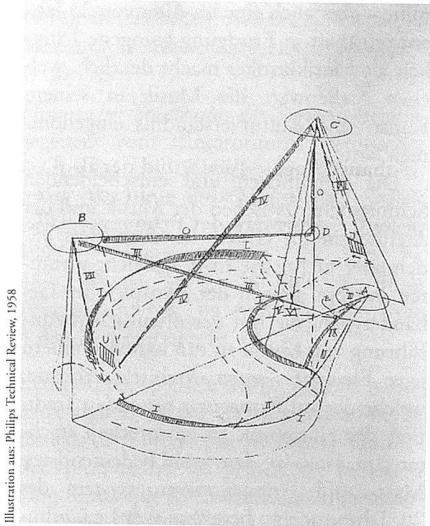


Diagramm von Iannis Xenakis, in dem die Klangbewegungen der Musik des *Poème électroacoustique* skizziert sind

uns somit Le Corbusiers Weltbild, seine «Message», als Gesamtkunstwerk aus Architektur, Skulptur, Musik und Lichtbildprojektion entgegen, wie sonst kaum in seinem Œuvre.

Le Corbusiers eigene Äusserungen legen ferner nahe, auch den Museumsbau mit seiner, spätestens im *Poème électroacoustique* deutlich manifestierten musikalisch-poetischen Kosmologie in Zusammenhang zu bringen. In Anlehnung an die antiken Auffassungen des Museion, als Ort der Musenverehrung, suchte Le Corbusier im Museum nach einer Möglichkeit, in die Bewusstseinsentwicklung seiner Mitmenschen fördernd einzutreten. Durch die Verwendung von Symbolen, ja durch den Aufbau einer ganzen Symbolsprache, versuchte Le Corbusier zunehmend seine Architektur im Einklang mit kosmischen Gesetzmässigkeiten zu gestalten, sei es durch die Gebäudeform selbst oder durch die gezielte Plazierung von malerischen oder skulpturalen Elementen an den Gebäuden.

Das Studium von Le Corbusiers Musikverständnis ist nicht zuletzt dazu geeignet, einige dieser Symbole und damit auch den kosmologischen Überbau seines ganzen Schaffens zu entschlüsseln. Der methodische Ansatz, auf welchem diese Untersuchung beruht, zielt darauf hinaus, dem universalen Werk eines äusserst vielseitig befähigten Menschen zu dessen Rezeption auch «universale Werkzeuge» zur Verfügung zu stellen. In diesem Sinne ist Le Corbusiers Musikbegriff, der sich – über ein auf lediglich klingendes Material reduziertes Musikverständnis hinaus – an der Restaurierung antiker Musikvorstellungen sowie der Besinnung auf den quadrivialen Musikbegriff des humanistischen Bildungsgedankens zu orientieren suchte, nicht nur ein weiteres Element jener vielzitierten Synthese

der Künste, sondern der Brennpunkt der Fügung. Da bisher in der Le Corbusier-Forschung die Bedeutung der Musik weitgehend übersehen worden ist, hoffe ich, durch deren Thematisierung in der Le Corbusier-Rezeption ein neues, wichtiges Kapitel aufzuschlagen, das, zumal sich interdisziplinäre Ansätze einer zunehmenden Beliebtheit erfreuen, auch über Le Corbusier hinaus interessante Perspektiven eröffnen dürfte.

*Le Corbusier und die Musik* erscheint im Herbst 1998 in der Reihe Bauwelt Fundamente (Bd. 120) des Vieweg Verlages, Wiesbaden (Hrsg. Ulrich Conrads und Peter Neitzke); unter dem Titel «Vom ‹poetischen Schock› zum ‹akustischen Wunder – Musikalische Metaphern im Werk Le Corbusiers» liegt vom selben Autor ein weiterer Aufsatz zum Thema vor (in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Zürich 1998).

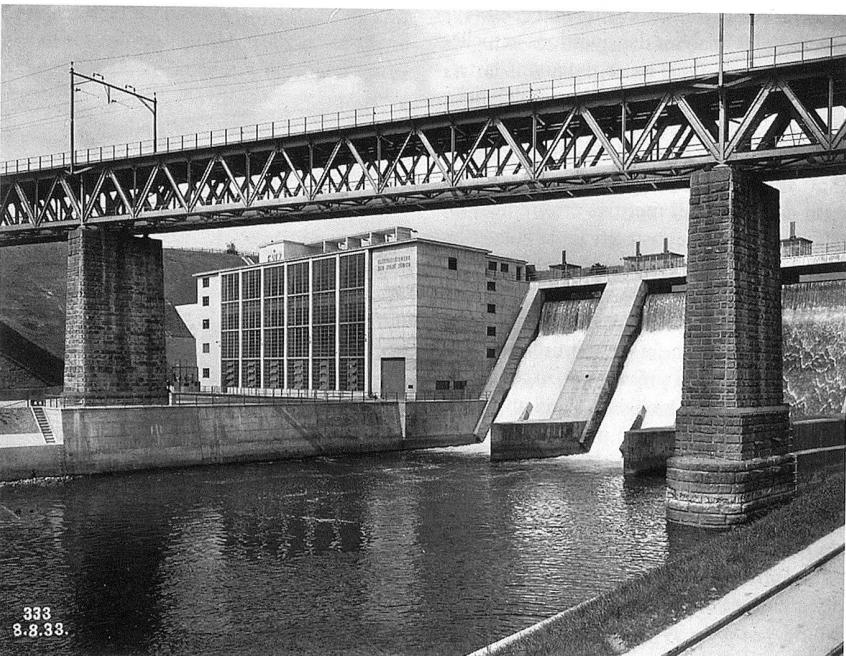
Peter Bienz

#### • DOMINIQUE VON BURG

*Die Gebrüder Pfister – Zwei Zürcher Architekten. Anpassendes Bauen zwischen Tradition und gemässigter Moderne.* Dissertation Universität Zürich, 1998, Prof. Dr. Stanislaus von Moos, 260 Seiten, 230 Abbildungen. – Adresse der Autorin: Eisfeldstrasse 14, 8050 Zürich.

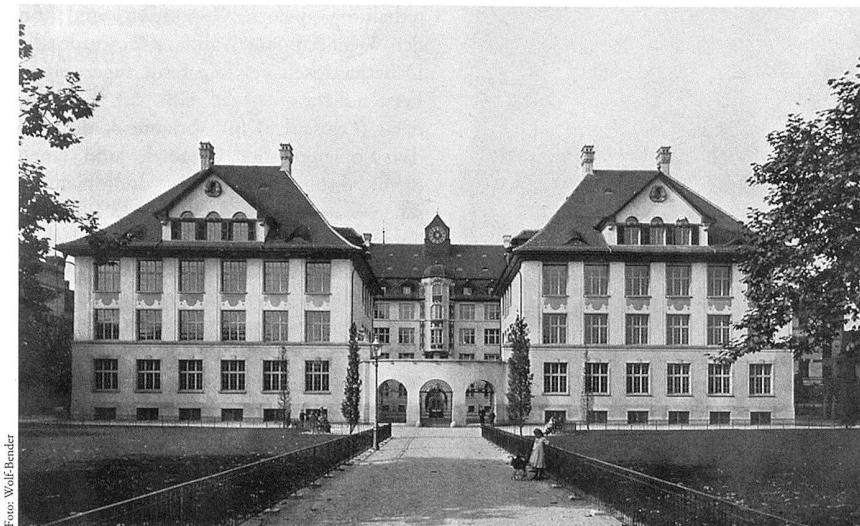
Solide, durchdacht und uneitel treten die Bauten der in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts geborenen Zürcher Architekten Otto (1880–1959) und Werner Pfister (1884–1950) auf. Das Rüstzeug

zu ihrer Berufsausübung holten sich beide Architekten beim Technikum Winterthur (Otto Pfister besuchte zudem als Fachhörer die ETH Zürich). Ein Stage in Karlsruhe brachte sie mit den damals neusten Bestrebungen der europäischen Architektur in Berührung: Otto Pfister arbeitete 1904–1906 bei Curjel & Moser und Werner Pfister 1905–1907 bei Hermann Billing. Ihre Baupraxis zeichnete sich hauptsächlich dadurch aus, dass sie sich ständig mit der gewachsenen historischen Struktur auseinandersetzen und niemals mit extremen Lösungen provozierten. Ihr Werk ist ungewöhnlich facettenreich und fand bei zeitgenössischen Architekturkritikern ein entsprechend unterschiedliches Echo. Peter Meyer lobte sie als «die bedeutendsten Privatarchitekten Zürichs in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts» und Urheber von «Bauten von durchweg hoher Qualität», während Karl Moser sie als «Vertreter des schweizerischen Mittelmasses» verunglimpfte. Zweifellos waren die Gebrüder Pfister ganz bedeutende Privatarchitekten, doch neben der Tatsache, dass sie mit bedeutenden Konkurrenten wie Pfleghard & Haefeli, Haefeli, Moser, Steiger, Kündig & Oetiker, den Gebrüdern Bräm, den Gebrüdern Oeschger u.a. rechnen mussten, erstellten sie mitunter auch schlechte Bauten. Etliche zeugen effektiv von einem schweizerischen Mittelmass, auch wenn sie von einem sicheren Gefühl für Raum und Volumen geleitet sind. Andere wiederum sind hervorragend, wie etwa der Peter- und Leuenhof, der Walchekomplex, der Bahnhof Enge (alle in Zürich) und vor allem die Kraftwerksbauten, die reine und radikale Lösungen sind. Die Gebrüder Pfister stiessen mit ihrer pragma-



Limmatkraftwerke der Stadt Zürich, Wettingen, 1930–1933. Gesamtansicht Unterwasser.

## Denkmalpflege Conservation du patrimoine Conservazione dei monumenti



Limmat Schulhaus, Zürich, 1908–1910. Gesamtansicht.

tischen Art durchwegs auf grosses Verständnis und gewannen durch ihr Lavieren die Zustimmung der Baugremien. Ihre daraus resultierende Handlungsweise, die von den Kritikern der Moderne als inkonsequent beurteilt wurde, und ihr Mangel an genuinen Leistungen waren wohl zentrale Gründe, warum sie lange Zeit für viele Architekturhistoriker uninteressant waren. Doch angesichts des verbreiteten Phänomens der Verödung ungezählter Städte nach den Feldzügen einer Architektur, die sich nicht nur nach dem Grundsatz der Sachlichkeit und der Zweckmässigkeit ausgerichtet hatte, sondern auch als Einheitssprache auf die verschiedenartigsten Bauaufgaben angewandt wurde, kommen den Bauten der Gebrüder Pfister seit der Tendenzwende in den späten siebziger Jahren eine neue Wertschätzung zu. Besonders auch seit dem umstrittenen Abbruch des Unterwerkes Winterthur-Töss der Nordostschweizerischen Kraftwerke im Jahre 1989 sind sie ansatzweise wieder ein Thema für zeitgenössische Architekten geworden.

Die beiden Architekten hinterliessen ein umfangreiches Werk. Sie erstellten Warenhäuser, Schulhäuser, Spitäler, Verwaltungsgebäude, Kraftwerke, Brücken sowie eine grosse Anzahl von Einfamilienhäusern; auch städtebaulich markante Schlüsselstellen in Zürich sind durch ihre Bauten geprägt, wie die Schweizerische Nationalbank am Ende der Bahnhofstrasse, der Bahnhof Enge, das Sanitas-Geschäftsgebäude am Limmatplatz, die Kantonale Verwaltung Walche und die Rentenanstalt am Anfang der Seeuferfront.

Somit sind sie schon allein wegen ihres grossen Erfolges wichtig und repräsentativ für eine Generation, welche die Grossstadt Zürich entscheidend geprägt hat. In der Zeitspanne zwischen dem Beginn der Jahrhundertwende und der «Réduithaltung» der späten dreissiger Jahre erstellten sie

Bauten, die einerseits in der Tradition verankert waren und sich andererseits der modernen Bewegung sukzessive in konstruktiver, aber nicht in ideologischer Hinsicht verpflichteten. Im Zuge ihrer Bemühungen um die Ueberwindung des Historismus bildete die süddeutsche Architekturschule (Karlsruhe, München und Stuttgart), die um die Jahrhundertwende von den Lehrern Hermann Billing, Theodor Fischer und Paul Bonatz geprägt wurde, eine entscheidende Instanz. Den Beweis können die Vergleiche zwischen den Gartenstadtsiedlungen Bergheim/Im Kapf und Hellerau von Theodor Fischer, Richard Riemerschmid u.a., den Bahnhöfen Enge und Stuttgart von Bonatz, den Walchhäusern und dem Zeppelin-Haus in Stuttgart, ebenfalls von Bonatz u.a.m. leicht erbringen.

Die Gebrüder Pfister stehen für eine Position der Mitte, die nach wie vor ungängig aufgearbeitet und für die Schweiz doch so charakteristisch ist. Diese äusserte sich als Modernismus, der sich neben der radikalen Moderne formulierte und sich nur für architekturimmanente Erneuerungen interessierte. Da nun diese gemässigte Moderne von gesellschaftspolitischen Ansprüchen absah und sich als fortschrittlicher «Stil» verstand, der dennoch angemessene Formen der Repräsentation anzubieten wusste, wurde sie vom aufgeschlossenen Bürgertum geschätzt. Otto R. Salvisberg ist wohl der meist zitierte Architekt dieser Richtung neben Hans Bernoulli, Max Haefeli, Werner M. Moser, Rudolf Steiger, Lux Guyer, Hans Leuzinger, Hermann Herter, Heinrich und Adolf Bräm. Ihnen wurde im Zuge einer Aufarbeitung dieser gemässigten Moderne seit den achtziger Jahren vermehrt Interesse geschenkt; eine Aufarbeitung, die mit der vorliegenden Dissertation über die Gebrüder Pfister weitergeführt wird. *Dominique von Burg*

Bildhauer August Bösch und der Broderbrunnen in St. Gallen – ein schweizerisches Meisterwerk der Brunnenplastik des späten 19. Jahrhunderts

Der gebürtige Toggenburger Bildhauer August Bösch (1857 Ebnat-Kappel – 1911 Zürich) gehört zu den wenigen St.Galler Künstlern, die sich national einen Namen schaffen konnten. Er ist dem Kreis der Deutsch-Römer um Adolf von Hildebrand, Reinhold Begas, Max Klinger u.a. zuzurechnen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Rom versammelt hatten. Als sein Hauptwerk kann der Broderbrunnen in St. Gallen, ein von Kantonsrat Hans Broder gestiftetes und nach seinem Donator benanntes Wasserdenkmal, angesprochen werden. Der Broderbrunnen wurde 1896 auf dem ehemaligen Lindenplatz (St. Leonhard-Strasse / Oberer Graben), einer stadtgeographisch wichtigen Nahtstelle zwischen Altstadt und dem im 19. Jahrhundert entstandenen Handels- und Bahnhofquartier, zu Ehren der neuen Bodenseewasser-Versorgungsanlage von 1895 aufgestellt. Bösch schuf einen vom italienischen Barock inspirierten Monumentalbrunnen, dessen Aufbau aus rötlichem Meissener Granit besteht. Auf dem zentralen Stock und den auskragenden Sockelvorsprüngen befinden sich drei auf Wassertieren reitende Kinder, wasserspeiende Delphine mit pflanzlichem Beiwerk sowie eine aus drei Nixen bestehende Hauptgruppe. Motivisch und stilistisch wurde Bösch bei seiner Meeresidylle von Arnold Böcklin und bei der sinnlichen Mittelfigur hauptsächlich von dessen «Venus Anadyomene» von 1872 beeinflusst. Die Orientierung an Böcklin, dessen Zürcher Atelier der Bildhauer nach Vollendung des Broderbrunnens 1899 übernahm, trug Bösch den Namen «Böcklin des Steins» ein.

Leider sind die St. Galler Figuren nicht in Stein oder einem ähnlich dauerhaften Material gefertigt, weshalb der Brunnen seit Jahren die städtische, kantonale und eidgenössische Denkmalpflege aber auch Kunsthistoriker, Museumskonservatoren und weitere Fachleute beschäftigt. Es handelt sich nämlich um sogenannte Galvano-Bronzen, d.h. Gipsfiguren, die mit einer 0.5 – 1 mm dicken Kupferhaut überzogen sind. Diese Kupferschicht wurde in der Württembergischen Metallwarenfabrik in Geislingen galvanisch in einem elektrolytischen Bad erzeugt. Der Gipskern im Innern der Figuren bildete mit seinen Eisenarmierungen das tragende Gerüst der dünnen Kupfer-