

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band: 54 (2003)
Heft: 2: Orientalismus in der Malerei = La peinture orientaliste = La pittura orientalista

Buchbesprechung: Bücher = Livres = Libri

Autor: Bisegger, Paul / Egli, Michael / Franke, Birgit

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 08.02.2026

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

**AKTUELL
ACTUALITÉ
ATTUALITÀ**

Riviera am Thunersee im 19. Jahrhundert

publié par Georg Germann et la Société
d'Histoire de l'Art en Suisse. Berne: Stämpfli,
2002. 216 p., 158 ill. dont 45 en couleurs.
ISBN 3-7272-1165-2, CHF 68.–

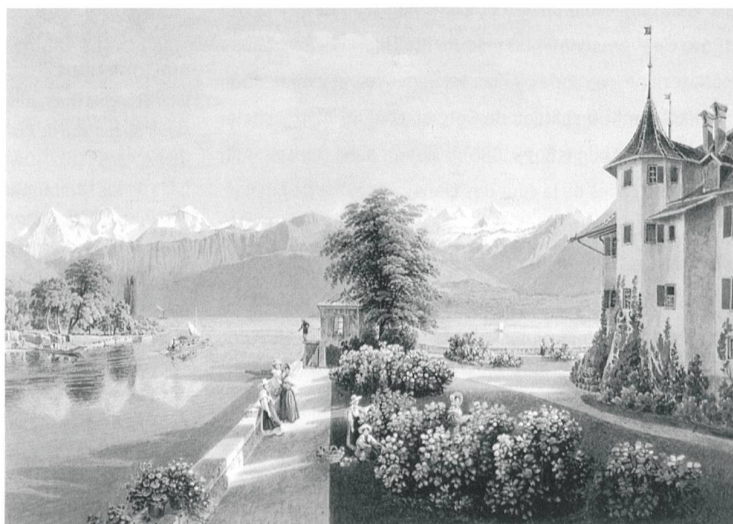
Si l'art du XIX^e siècle a été longtemps négligé voire méprisé, l'historicisme et l'éclectisme ont finalement gagné leurs titres de noblesse. Ce nouvel ouvrage nous fait découvrir des demeures éblouissantes, situées dans l'une des plus belles régions de Suisse et établies pour des propriétaires qui comptaient parmi les plus titrés, cultivés et fortunés de leur époque.

Huit chercheurs hautement qualifiés (Brigitte Bachmann-Geiser – Hans-Anton Ebner – Roland Flückiger-Seiler – Doris Huggel – Beat Junker – Franziska Kaiser – Steffen Roth – Johanna Strübin Rindisbacher) ont groupé leurs compétences sous la direction de Georg Germann, spécialiste réputé d'histoire et théorie de l'architecture (et excellent connaisseur d'Oberhofen en sa qualité de directeur émérite du Musée d'histoire de Berne, institution dont dépend ce monument). Six chapitres clairs, avec des sous-titres qui permettent une navigation facile, apportent des éclairages variés sur la région, sur les quatre principaux châteaux, puis sur les débuts de l'industrie touristique. Parmi ces travaux, nous relèverons particulièrement les analyses fines et perspicaces, pour chacune de ces propriétés, de l'art des parcs et jardins, révélateurs souvent de toute une philosophie. Une telle attention consacrée aux espaces verts, trop souvent traités en parents pauvres, est à saluer comme une vraie nouveauté dans la bibliographie monumentale contemporaine.

La multiplicité des résidences seigneuriales ou maisons de campagne atteste l'attrait exercé par cette région privilégiée de l'Oberland bernois, qui offre des parallélismes avec la riviéra lémanique. On peut considérer le célèbre panorama de Thoune, peint entre 1808 et 1814 pour être montré à Bâle (aujourd'hui à Schadau), comme l'une des premières opérations publicitaires en faveur de cette région. Dès 1819, Thoune est en outre devenue école militaire fédérale, ce qui amène nombre d'officiers supérieurs, tandis que l'offre touristique attire des voyageurs célèbres, dont des musiciens comme Spohr (évoqué dans un chapitre particulier), ou encore Weber, Mendelssohn ou Brahms.

L'ouvrage aborde dans un ordre chronologique les résidences les plus prestigieuses, qui sont: la Chartreuse (1819–1821), Schadau (1848–1852), Oberhofen (1844–1870) et Hünegg (1861–1864). L'architecture et les arts y illustrent avec éclat diverses tendances inspirées du Moyen Âge, voire de la Renaissance française. À juste titre, un accent particulier est mis sur les maîtres de l'ouvrage, leur milieu, leur culture et leurs relations familiales, ces éléments permettant de mieux situer leurs chefs-d'œuvres.

On trouve ainsi, à la Chartreuse, Niklaus Friedrich de Mülinen, l'un des initiateurs des fêtes d'Unspunnen. Son intérêt pour l'histoire se nourrit de nostalgie pour l'Ancien Régime, tendance qui transparait dans l'aménagement romantique de son parc. La famille de Rougemont, connue par ailleurs pour les propriétés neuchâtelaises, a joué un rôle prépondérant. Ses représentants, banquiers et diplomates seront les premiers barons étrangers établis dans cette région, amenant dans leur sillage des parents et



Vue sur le lac de Thoune et les Alpes, à droite le château Schadau, aquarelle de Gabriel Lory fils, avant 1852, Bibliothèque nationale suisse, Berne, Collection R. et A. Gugelmann. (tiré du livre, p. 87)

alliés, sans même parler de nombreux invités de marque, dont le roi de Prusse. Ainsi, Denis de Rougemont acquiert en 1824 Hofstetten près de Thoune, Adolphe rachète en 1831 la Chartreuse et Alfred, Schadau en 1837. Par la suite, la veuve d'Adolphe, Adelheid de Bonstetten, héritière de la Chartreuse, épousera en secondes nocces le baron prussien Otto von Parpart, qui construira Hünegg. Quant à Albert de Pourtalès, lui aussi allié aux Rougemont, il devient propriétaire en 1844 d'Oberhofen.

Les architectes et artistes ne sont pas en reste; on rencontre ainsi Johann Daniel Osterrieth, d'origine alsacienne et devenu responsable des bâtiments de l'Etat de Berne, Theodor Zeerleder, Bernois, auteur à Oberhofen d'un surprenant fumoir dans le goût turc, ou James-Victor Colin, Neuchâtelois, collaborant pour Schadau avec le Parisien Pierre-Charles Dusillion. Enfin, un jeune Berlinois de 26 ans, Heino Schmieden, est l'auteur de l'étonnant Hünegg, qui se réfère aux châteaux de la Loire. Tout comme Schadau, d'ailleurs, dont l'extraordinaire travail de décoration, notamment le célèbre escalier à vis, véritable dentelle de pierre, est l'œuvre du sculpteur Joseph Hubert Verbunt, Hollandais formé à Paris et établi à Berne.

Une dernière partie de l'ouvrage est consacrée à la navigation sur les deux lacs de l'Oberland bernois (bateaux à vapeur dès 1835) et au développement de l'industrie hôtelière dès la fin du XVIII^e siècle. Cet afflux de touristes entraîne non seulement en 1841 la construction de la première église anglaise de Suisse, mais se traduit surtout par une floraison d'édifices hôteliers, notamment sur la rive droite du lac. Un tableau en donne un aperçu synthétique (1781–1918).

Ce volume, d'une haute qualité scientifique, est généreusement illustré. Non seulement par de nombreux plans originaux, mais aussi par des vues, gravures d'époque, portraits et photos documentaires qui éclairent les textes, au demeurant aisément lisibles. Il faut souligner enfin que l'ensemble est remarquablement imprimé, ce qui ajoute un vrai plaisir esthétique à celui, intellectuel, que nous offre cette si riche matière.

Paul Bissegger

Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende

hrsg. von Verena Villiger, Alfred A. Schmid, mit Beiträgen von Nott Caviezel, Raoul Blanchard, Kathrin Utz Tremp und Ivan Andrey. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2001. 312 S., 39 Farb- und 182 S/W-Abb. ISBN 3-85823-911-9, CHF 98.–

Hans Fries wurde um 1460/65 in Freiburg im Üechtland geboren. Der Berner Maler Heinrich Bichler gilt als sein Lehrmeister. Gemäss gängiger Auslegung der Quellen dürfte Hans Fries in den Jahren 1487 und 1488 Mitglied der Basler

Zunft Zum Himmel gewesen sein. Nach der Rückkehr in seine Geburtsstadt wurde Fries zum Stadtmaler ernannt, eine Stellung, die ihm vorwiegend zu handwerklichen Aufträgen verhalf. Im Zusammenhang mit dem Jetzerhandel wurde Fries 1507 in die Berner Dominikanerkirche gerufen, um in dem theologisch und politisch motivierten Konflikt die Echtheit der blutigen Tränen einer Pietà zu begutachten; ein Unterfangen, das ihm später den Spott des Chronisten Valerius Anshelm einbrachte. Nach 1510 verzichtete er sowohl auf die Stelle des Stadtmalers als auch auf seinen Sitz im Grossen Rat der Zweihundert und verliess Freiburg. 1523 wird Fries zum letzten Mal in Bern erwähnt.

Noch zu Lebzeiten erschien der Name Hans Fries zusammen mit so berühmten Künstlern wie Perugino, Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer in der dritten Ausgabe des Perspektivtraktats *De artificiali perspectiva* (1521) von Jean Pélerin, genannt Viator. Eine um 1600 notierte Randbemerkung im Nekrolog des Freiburger Franziskanerklosters bezeichnete Hans Fries als besten Maler der Eidgenossenschaft und einen der berühmtesten in ganz Deutschland um 1511. Im 17. und 18. Jahrhundert geriet Hans Fries als Künstlerpersönlichkeit in Vergessenheit. Seine Werke hingegen fanden als Zuschreibungen an niederländische, italienische und schwäbische Meister bei Sammlern – bis hin zu König Ludwig I. von Bayern – grosse Wertschätzung.

Die Beiträge von Alexandre Daguet und Eduard His-Heusler weckten Mitte des 19. Jahrhunderts das wissenschaftliche Interesse an Hans Fries. Anna Kelterborn-Haemmerli unterbreitete 1927 mit ihrer Dissertation die erste Monografie zum Freiburger Maler. Erst jetzt liegt die zweite Monografie zu diesem bedeutenden Schweizer Künstler aus der Zeit um 1500 vor. Die Publikation, erschienen als Begleitbuch zur Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte Freiburg (7.12.2001–24.2.2002), ist in einen Textteil und einen Werkkatalog gegliedert.

Die profunden Quellenstudien von Kathrin Utz Tremp beleuchten den historischen Horizont zu Leben und Werk des Künstlers. Das edierte Quellenmaterial (188 Quellen) wird im Anhang ausführlich kommentiert. Trotz weiterer Quellenfunde und neuer Interpretationen der Archivalien bleibt die Biografie des Künstlers in weiten Abschnitten im Dunkeln. Ähnliches gilt für das kleine, qualitätsvolle *Œuvre*.

In seinen Werken rezipierte Fries mehrfach das von einer Basler Werkstatt geschaffene Retabel der Freiburger Franziskanerkirche (um 1480) und Berner Werke der so genannten Nellenmeister. Anleihen an weitere Werke der Malerei sind darüber hinaus schwer fassbar. Die malerische Qualität und die Auseinandersetzung mit der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit könnten von der in Basel vorgefundenen ober-rheinischen Kunstproduktion und von Konrad

Witz' *Heilspiegelaltar* der Leonhardskirche angeregt worden sein. In seiner Beurteilung des *Œuvres* sieht Alfred A. Schmid Berührungspunkte zur Augsburger Malerei von Hans Holbein d. Ä., Hans Burgkmair und vom Meister mit den Initialen L. F. Die späten Arbeiten setzen Kenntnisse von Werken des Künstlers Niklaus Manuel Deutsch voraus.

Wichtige Anregungen, auf welche die frühen Forschungen bereits hingewiesen haben, erhielt Fries durch die Druckgrafik. Neben ober-rheinischen Drucken – insbesondere von Martin Schongauer – handelt es sich vor allem um Holzschnitte Albrecht Dürers, über die Fries zum Teil kurze Zeit nach ihrer Entstehung verfügt haben muss. Die Beiträge im Katalogteil dokumentieren anhand von Vergleichsabbildungen den Umgang des Künstlers mit den Vorlagen: Fries vereinfachte Einzelformen, verdichtete die Komposition oder kompilierte einzelne Motive als Versatzstücke zu neuen, eigenständigen Bildgefügen. Die Druckgrafik scheint für sein künstlerisches Schaffen weitaus wichtiger gewesen zu sein, als die zahlreichen Reisen, die für Fries von der Forschung bis in die jüngste Zeit postuliert worden sind. Zu Recht stehen die Autorinnen und Autoren trotz oder gerade wegen der lückenhaften Kenntnisse der Biografie den angeblichen Reisen skeptisch gegenüber.

Das Werk von Hans Fries setzt sich hinsichtlich der reichen, differenzierten Farbpalette und der Orientierung an der sichtbaren Welt von der Malerei des Mittelalters ab. Der Künstler öffnet sich jedoch kaum der profanen Welt. So umfasst das erhaltene *Œuvre* ausschliesslich sakrale Themen, und das autonome Bildnis fehlt gänzlich. Letzteres erstaunt angesichts der relativ



Hans Fries, Enthauptung Johannes' des Täufers, Grosser Johannes-Altar, 1514, Öffentliche Kunstsammlung Basel. (Repro, S. 218)

grossen Zahl süddeutscher und schweizerischer Bildnisse aus der Jahrhundertwende um so mehr. Im Vergleich zu Niklaus Manuel Deutsch und Urs Graf blieb Fries stärker dem Mittelalter verhaftet.

Den kunsttechnologischen Untersuchungen wurde bei der Erschliessung des Werks grosses Gewicht beigemessen. Verena Villiger fasst die Ergebnisse in zwei Beiträgen zusammen. Sämtliche Bildtafeln wurden auf Unterzeichnungen hin analysiert. Vorbereitende Unterzeichnungen und Papierzeichnungen werden in einem Kapitel abgehandelt, was aus methodischer Sicht nicht ganz unproblematisch erscheint. Folgerichtig lenkt die Autorin das Augenmerk auf die Funktion der Unterzeichnung innerhalb des Werkprozesses. Die Infrarotreflektogramme bringen bedeutsame Unterschiede zwischen Unterzeichnung und ausgeführtem Bild zum Vorschein. So zeigt die Unterzeichnung der *Marienkrönung* (Kat. 131) die Trinität in Gestalt dreier menschlicher Figuren. In der Ausführung repräsentieren Gottvater und Sohn zusammen mit der Heilig-Geist-Taube die Dreifaltigkeit. Diese und ähnliche Änderungen sind möglicherweise auf Interventionen ikonografisch versierter Auftraggeber zurückzuführen.

In einem abschliessenden Beitrag setzt sich Ivan Andrey mit der ursprünglichen Gestalt der Retabel auseinander. Dabei gelingt ihm nicht nur die Rekonstruktion des Retabels der Freiburger Johanneskirche (Kat. 14), sondern er wirft auch ein Licht auf die Auftraggeber von Hans Fries und das künstlerische Schaffen in Freiburg. Aus seiner Analyse ergeben sich für die Freiburger Skulptur zu Beginn des 16. Jahrhunderts neue Fragen.

Der umfangreiche, grosszügig illustrierte Katalogteil greift Schwerpunkte der Textbeiträge wieder auf. Die einzelnen Texte zu den 21 Katalognummern liefern detaillierte, werkspezifische Informationen.

Mit dieser Publikation liegt eine lang erwartete Aufarbeitung des gesamten Schaffens von Hans Fries vor – eine Studie, die kunsttechnologischen, historischen und künstlerischen Ansprüchen gerecht wird, wie sie für andere Schweizer Künstler dieser Zeit zu wünschen wäre.

Michael Egli

Burgundische Tapisserien

von Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer.
München: Hirmer, 2001. 488 S., 298 Farb- und 52 S/W-Abb. ISBN 3-7774-9260-4, CHF 148,-

Grossformatige Bildteppiche dienten über mehrere Jahrhunderte Fürsten und Aristokratie sowie Klerus und zuweilen auch merkantiler Elite als prominente Raumausstattung. Sie wurden im Alltag ebenso eingesetzt wie zu herausragenden Ereignissen. Als erster Höhepunkt der fran-

koflämischen Teppichkunst vor allem aus Arras, Tournai und Brüssel kann das 15. Jahrhundert gelten.¹ Die «mobilen Fresken des Nordens»,² die anlassgebunden auf- und abgehängt werden konnten, korrelierten mit den Gepflogenheiten der spätmittelalterlichen Reiseherrschaft. Allerdings lässt sich wiederholt beobachten, dass Teppichserien beziehungsweise ganze -zimmer (so genannte *chambres* mit Wandbehängen, Textilien für das Baldachinbett und anderen Raumdekorationen) auch für ganz bestimmte Räumlichkeiten eines Palastes oder *hôtel* gefertigt wurden. Die in der Regel monumentalen Teppiche demonstrierten die gesellschaftliche Stellung und den politischen Anspruch ihrer Besitzer und Besitzerinnen. Nicht nur südlich der Alpen, sondern gerade auch am Burgunderhof galt es, die Fürstentugend der Magnifizienz herauszustellen. Dies liess sich kaum wirksamer erreichen als durch eine Präsentation der aus Wolle und Seide und zuweilen auch aus Gold- und Silberfäden oft über Jahre hinweg äusserst arbeitsintensiv gewirkten Behänge. Gleichzeitig waren auch die Inhalte der textilen Bilder von immenser Wichtigkeit, wurden sie doch regelmässig propagandistisch instrumentalisiert. Das Spektrum reicht von historischen Ereignissen (meist Schlachten) und höfischem Leben (Jagden, Turniere, Feste) über mythologische Themen und antike Historien bis hin zu Altem und Neuen Testament sowie Heiligenlegenden. Im Zusammenhang dieser Bilderzählungen veranschaulichten und spiegelten die Tapisserien wiederholt – oft weit mehr als das hier zu besprechende Buch ahnen lässt – die zeitgenössische höfische Lebenswirklichkeit und ihre Ideale. Die meist lebensgrossen, beispielsweise auch bei antiken Sujets zeitgenössisch gekleideten Figuren boten sich als Identifikationsobjekte beziehungsweise als Projektionsflächen an. In konkreten situativen Kontexten konnten die Teppiche neben der bildimmanenten Aussage auch eine ephemere Bedeutung hinzu gewinnen. Dargestellt wurden die textilen Bilder selbst zu aktiven Produzenten kultureller Bedeutung. Sie hatten Teil am kulturellen Gedächtnis.

Im Historischen Museum zu Bern hat sich eine grosse Anzahl von herausragenden Beispielen der Teppichkunst der burgundischen Niederlande erhalten: die *Anbetung der drei Könige* (um 1440), der *Trajan- und Herkinbaldteppich* (um 1440–1450), die *Verdure Philipps des Guten* (um 1466), die *Caesar-Folge* (um 1460–1470) sowie des Weiteren burgundische Wappenteppiche des 15. Jahrhunderts und das *Leben des heiligen Vinzenz* (um 1515). Hinzu kommen drei *petits patrons* (Entwürfe) einer Alexander-Serie (um 1460). Das Buch von Rapp Buri und Stucky-Schürer nimmt diese wichtigen überlieferten Zeugnisse als Ausgangspunkt des insgesamt ambitionierten Angehens, eine umfassende, tendenziell allge-

meingültige Untersuchung zu «Burgundischen Tapisserien» zu liefern. Die Studie gliedert sich in drei Abteilungen: einen ersten Teil zu den Berner Kunstwerken mit detailliertem Bestandeskatalog (S. 11–219) und einen zweiten grossen Abschnitt mit einem – parallel zum ersten Teil aufgebauten und damit gut zu vergleichenden – Katalog von elf Vergleichsbeispielen. Er reichert den Berner Bestandeskatalog um weitere «burgundische» Werke an und umfasst in einer relativen Chronologie Teppiche aus Brüssel, Glasgow, Krakau, London, Reims, Rom, Rouen und Wien sowie die Pariser Zeichnungen zu einer textilen Troia-Serie (S. 221–325). Nachgeschaltet ist schliesslich ein dritter allgemeiner Teil unter dem Titel «Die burgundischen Tapisserien der Fürstenhöfe und des Klerus» (S. 327–445), der Informationen zu verschiedenen Aspekten der flämischen Tapisseriekunst bietet (u. a. Auftraggeber des Burgunderhofes, Sujets, Produktionsbedingungen und -orte sowie Künstler und Funktionen). Ganz ist nicht zu verstehen, warum dieser allgemeine Abschnitt, der sich in einzelnen Aspekten auf bereits vorliegende Publikationen stützen kann, nicht als Einleitung und Perspektivierung am Anfang des Buches steht. Die Untersuchung reiht sich somit auf vielfältige Weise ein in die Reihe der Überblickswerke wie zugleich der Bestandeskataloge, die in den letzten Jahrzehnten zu Tapisserie publiziert wurden.³

Die Luxusware Tapisserie ist ein hochgradig arbeitsteilig erstelltes Gemeinschaftsprodukt, so dass man von «pluraler Autorschaft» sprechen kann. Beteiligt waren neben Auftraggeber/Auftraggeberin beziehungsweise Käufer/Käuferin in der Regel ein Tapissier beziehungs-



Dritte Tapisserie der Caesar-Folge (Ausschnitt), um 1470, Historisches Museum Bern. (Historisches Museum Bern, Stefan Rebsamen)

weise Teppichkaufmann oder -händler, der die Produktion meist koordinierte, der Entwerfer der kleinformigen *petits patrons* und eventuell ein Berater für das Bildprogramm, weiterhin ein Autor für die Tituli, der Maler der grossformatigen Werkvorlagen im Massstab 1:1 (*patrons*) und schliesslich die Teppichwirker. Dabei konnte der künstlerische Entwurf an einem anderen Ort entstanden sein als die grossformatigen Patronen oder die Teppiche. Schliesslich konnten die einzelnen Behänge eines Ensembles in verschiedenen Werkstätten gefertigt werden. In Rechnung zu stellen ist ausserdem die immense Mobilität der beteiligten Künstler beziehungsweise Handwerker (so arbeitete der Maler und Teppichentwerfer Jacques Daret u. a. nachweislich in Tournai, Arras, Lille und Brügge), die es ebenfalls nahezu verunmöglicht, die Entstehungsorte der einzelnen spätmittelalterlichen Teppiche zu lokalisieren. Selbst überlieferte, z. B. in Brügge, Lille, Brüssel oder Tournai geschlossene Verträge weisen nicht zwingend den Entstehungsort der Tapisserien aus. Vor dieser Folie ist eine wie auch immer geartete Stilkritik bei den wenigen, tendenziell zufällig erhaltenen textilen Kunstwerke (Delmarcel spricht zu Recht von «archaeological remains»⁴) ebenso unsicher und komplex wie die Lokalisierung der einzelnen Werkstätten. Cavallo, Joubert und Delmarcel haben denn auch deutlich auf die Schwierigkeit, wenn nicht auf die Unmöglichkeit, Bildteppiche des 15. Jahrhunderts spezifischen Zentren zuzuschreiben, verwiesen.⁵ Eine allgemeine Bezeichnung wie «frankoflämisch», «südniederländisch» beziehungsweise «flämisch» ist daher vorzuziehen. Vor diesem Hintergrund irritiert, dass Rapp Buri und Stucky-Schürer trotz eines allgemeinen Eingeständnisses der Probleme im dritten Teil (S. 423) die in den ersten beiden Abschnitten vorgestellten Kunstwerke nahezu durchgängig zu lokalisieren suchen. Mit ganz wenigen Ausnahmen nehmen sie Tournai als Entstehungsort an, wobei sie dies im Einzelnen kaum begründen und sich zudem ihre Datierungen und Zuschreibungen gegenseitig stützen. Beispielsweise identifizieren sie – ohne überzeugende Begründung – die in Wien und Krakau überlieferten Fragmente zur *Geschichte des Schwanenritters* (S. 280–289) mit denjenigen Teppichen, die Philipp der Gute 1462 beim Tapisseriehändler Pasquier Grenier bestellte. Dergestalt «gewinnen» sie ein scheinbar sicheres Vergleichsstück – u. a. für das Teppichfragment *Herkules eröffnet die Olympischen Spiele* in Glasgow (S. 265) –, mit dem sich dann vorgeblich der «damals in Tournai vorherrschende(n) Stil fassen» lasse (S. 289). Der gleichzeitig im Buch für die vorgestellte Werkgruppe gewählte Begriff der «burgundischen» Tapisserien ist zudem irreleitend, da nicht Burgund, sondern vielmehr die burgundischen Niederlande als Kunstregion gemeint sind.

Dennoch stellt die Untersuchung einen wichtigen Beitrag zur spätmittelalterlichen flämischen Teppichkunst dar. Dem Buch wird es hoffentlich gelingen, das textile Bildmedium in der allgemeinen Wahrnehmung weiter aufzuwerten. Der breiten Rezeption zuträglich ist die opulente und äusserst qualitätsvolle Bebilderung. Für Spezialisten ist das Buch als wichtiges Bildkompendium nahezu unverzichtbar. Die Nützlichkeit der Studie wird – neben den detailgenauen wirktechnischen Analysen der Behänge – wesentlich durch den Appendix (S. 447–462) gesteigert, der zum einen die Tituli der vorgestellten Werke im Wortlaut – dankenswerterweise mit Übersetzung – liefert, zum anderen diverse, bisher verstreut publizierte Textquellen zur Teppichkunst zusammenfasst (S. 447–462). Ein Register erschliesst den Band.

Birgit Franke

¹ Vgl. als grundlegende Überblicksliteratur der letzten Jahrzehnte u. a. Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992; Fabienne Joubert, Amaury Lefebvre, Pascal-Francois Betrand, *Histoire de la Tapisserie en Europe, du Moyen Age à nos jours*, Paris 1995, bes. S. 10–75; Birgit Franke, *Tapisserie – portable grandeur und Medium der Erzählkunst*, in: Birgit Franke und Barbara Welzel, *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*, Berlin 1997, S. 121–139; Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry*, London 1999, bes. S. 7–84.

² So die sprechende Formulierung von K. J. Steppe, *Brusselse wandtapijten van de prerenaissance*, Brüssel 1976, S. 11.

³ Vgl. die Angaben in Anm. 1; exemplarisch sei

verwiesen auf: Eduardo Torre de Arana, Antero Hombria Tortajada, Tomas Domingo Perez, *Los Tapizes de la Seo de Zaragoza*, Saragossa 1985; Fabienne Joubert, *La Tapisserie Médiévale au Musée de Cluny*, Paris 1987; Adolfo Salvatore Cavallo, *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1993; Candace Adelson, *European Tapestries in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis 1994.

⁴ Delmarcel 1999 (wie Anm. 1), S. 30.

⁵ Fabienne Joubert, *La Tapisserie*, Turnhout 1993 (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 67), S. 37–39; Cavallo 1993 (wie Anm. 2), S. 57–77; Delmarcel 1999 (wie Anm. 1), S. 30.

Albert Heinrich Steiner.

Architekt – Städtebauer – Lehrer

hrsg. von Werner Oechslin. Zürich: gta Verlag, 2001 (Dokumente zur modernen Schweizer Architektur). 260 S., einige Farb-, zahlreiche S/W-Abb. ISBN 3-85676-107-1, CHF 94.–

Albert Heinrich Steiner (1905–1996) wirkte als Architekt, als Stadtbaumeister von Zürich und schliesslich als Professor an der ETH. Vorliegende Monografie verspricht im Titel die Behandlung aller drei Tätigkeitsfelder – und löst sie weitgehend ein.

Trotz dreierlei Schaffensgebieten und umfangreichem Tätigkeitsfeld lässt sich die Bedeutung von A. H. Steiner, wie er genannt wird, an einigen Schlüsselwerken und Karriereschritten festmachen. Am Anfang – Steiner begann selbständig in den 1930er-Jahren – stehen einige



A. H. Steiner in Arbeitsgemeinschaft mit Werner Gehry, Hochschulbauten der ETH Hönggerberg, ab 1957. – Ein Campus von städtebaulicher Dimension. (Archiv gta, ETH Zürich; Foto: Peter Fässler, Esslingen)

zeittypische, gängige Wohnhäuser. Dann, im Glücksjahr 1938, entstanden die Wettbewerbsentwürfe für zwei seiner Hauptwerke, deren Ausführung allerdings etwas warten musste: das Schulhaus Kornhausbrücke (1941–43) und die Markuskirche (1946–48) in Zürich. Beide Bauten wurden als vorbildlich rezipiert und fanden grosse Beachtung. An ihnen kommt eine ausgesprochene Nüchternheit kombiniert mit gezielter Ornamentik zum Ausdruck, wie sie nicht nur für Steiner typisch ist, sondern die Architektur jener Jahre in der Schweiz prägt. Es verwundert daher nicht, tauchen sie in Publikationen wie *Schweizerische Architektur-Ausstellung* (1946/1948) oder *Schweizer Architektur* von Hans Volkart (1951) auf, welche ein nationales Bauschaffen belegen wollten. 1943 wurde A. H. Steiner Stadtbaumeister von Zürich. Während 14 Jahren prägte er das Bild der Stadt, insbesondere die neuen Aussenquartiere. Beim Ausbau der Stadt setzte Steiner seine Vorstellung einer gewachsenen, organischen Stadt um. Seine Leistungen als Städtebauer fanden ein breites internationales Echo. In der Funktion als Stadtbaumeister nahm er starken Einfluss auf eingereichte Baugesuche: Von seiner Macht, beispielsweise Flachdächer zu verhindern, erzählen Zeitgenossen heute noch. Dann wechselte Steiner von der Praxis in die Lehre und wurde Professor an der ETH Zürich. Parallel dazu entstanden der ETH-Campus auf dem Höggerberg, der als sein bedeutendstes Werk gilt. Unweit davon realisierte er in den 60er-Jahren das Krematorium Nordheim, ein krönendes Spätwerk. Dort wird die Inspiration skandinavischer Vorbilder augenscheinlich, insbesondere der Stockholmer Waldfriedhof von Gunnar Asplund scheint den Einbezug der Landschaft und das freistehende Kreuz beeinflusst zu haben.

Die Aufarbeitung und Würdigung von Person und Werk A. H. Steiners fügt sich in die Reihe der «Dokumente zur modernen Schweizer Architektur», die das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) seit Jahren herausgibt. Die vorwiegend monografischen Bücher werden meist, wie auch in diesem Fall, von einer Ausstellung an der ETH begleitet. Lag das Schwergewicht vorerst bei der Architektengeneration der um 1890 Geborenen und somit vor allem bei Werken aus den 1930er-Jahren, so verlagert sich der Fokus mit zunehmend jüngeren Protagonisten in die 1950er-Jahre. Die Wahl der erforschten Architekten hängt freilich von Zufälligkeiten wie Nachlassübergabe und Forschungsgeldern ab.

Die Architektur der Nachkriegszeit, ergo die Moderne der zweiten Generation, wird heute auch in der Schweiz vermehrt thematisiert. Verschiedene Gründe sprechen für eine solche architekturgeschichtliche Auseinandersetzung: Erst einmal rückt diese Epoche in den zeitlichen Abstand von über einer Generation, was eine

eingehende historische Betrachtung erlaubt. Des weiteren kommen auch die problemlosen, nach 1945 entstandenen Bauwerke in ein Alter, in dem Renovierungen und Sanierungen notwendig sind. Denkmalpflegerische und heimschützerische Aspekte verlangen spätestens dann nach fundierten Beurteilungskriterien. Ausserdem geniesst die spätmoderne Architektursprache gegenwärtig gerade unter jungen Architekten enorme Wertschätzung und Anziehungskraft. Freilich lässt sich diese Aktualität und Affinität wiederum mit der zeitlichen Distanz erklären, die ein Comeback erst ermöglicht.

Themen wie Nüchternheit oder Stadterweiterung machen eine Auseinandersetzung mit A. H. Steiner und der pragmatischen Nachkriegsmoderne aktuell und erspriesslich. Neben der architekturhistorischen Positionierung ist es das ausserordentliche Verdienst der Monografie, mit weiteren wissenschaftlichen Ansätzen unterschiedlicher Ausrichtung einen zeitgeschichtlichen Kontext herzustellen. Der Wirtschafts- und Sozialhistoriker Ruedi Weidmann überzeugt mit einem minuziösen Studium der Planungsakten zum Bau der ersten Hochhäuser Zürichs am Letzigraben. Der Ökonom Angelus Eisinger verfolgt das Stadtbaumeisters Amtszeit von seinen Intentionen bis zur Resignation. Ergänzt wird die multiple Optik durch Beiträge fachkundiger Weggefährten, von Gerd Albers zur Bedeutung Steiners für den Städtebau in Deutschland während der Jahre des Wiederaufbaus und von Carl Fingerhuth über Steiners Lehrtätigkeit. In der zweiten Buchhälfte werden 32 ausgewählte Bauten und Projekte in Plan, Bild und Wort vorgestellt. Zum informativen Anhang gehören neben dem Werkverzeichnis (mit 25 weiteren Positionen) Auflistungen der Gutachten, Kommissionstätigkeiten und Ausstellungen (leider kommentarlos und damit zusammenhanglos).

A. H. Steiner gehört nicht zu den progressiven Repräsentanten der Moderne. Er vertrat eine moderat moderne Auffassung, bemüht um gesellschaftliche Integration und politischen Konsens. Martin Tschanz charakterisiert seine Position plausibel als «realistische Architektur», die «reaktiv, nicht innovativ» sei. Die Bedeutung Steiners ist fest mit seinem Geburts- und Schafensort Zürich verknüpft, von wo aus seine städtebauliche Leistung bis ins Ausland Beachtung fand. Er gehört damit zwar nicht zu den zentralen, aber dennoch relevanten Architektenpersönlichkeiten. Damit ist die Publikation nicht nur als monografische, sondern vielmehr kulturgeschichtliche Darstellung durchaus zu begrüssen.

Michael Hanak

Visionäre Gärten. Die modernen Landschaften von Ernst Cramer

von Udo Weilacher. Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser, 2001. 288 S., ca. 60 Farb- und 320 S/W-Abb. ISBN 3-7643-6568-4 (engl. Ausgabe ISBN 3-7643-6567-6), CHF 98.–

Es ist gewiss kein Zufall, dass aus dem Fundus von Nachlässen im Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur an der Hochschule für Technik Rapperswil als Erster Ernst Cramer (1898–1980) eine Monografie erhält. Denn sein Werk weist das auf, was heute in der Kunstwelt den grössten Stellenwert einnimmt – einen Bruch. Es sind nicht mehrere Brüche, die zu kultivieren heutzutage auch unter Landschaftsarchitekten zum Kanon gehört, sondern ein einziger, aber so einschneidender, dass das ganze Lebenswerk Cramers in seinem Banne steht. Es versteht sich von selbst, dass Udo Weilacher diesen Bruch nicht nur gebührend herausstellt, sondern auch gekonnt inszeniert. So zerlegt er Cramers Œuvre in zwei fast gleich grosse Perioden, in eine romantische, welche die 1930er und 1940er Jahre umfasst und im Zeichen des Heimatstils steht, und eine Reifezeit, die von den 1950er Jahren bis zu Cramers Tod reicht und unter der Fuchtel der Abstraktion steht. Wie einst Wilhelm Worringer macht auch Weilacher in Umfang und Wertung klar, welchem der beiden Gegenpole er den Vorzug gibt, der Abstraktion nämlich und nicht der Einfühlung. In Cramers Fall pflichtet man ihm gerne bei. Besser als mit Worringer kann man die beiden unterschiedlichen Gartenkonzepte kaum charakterisieren: «Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebenverneinenden Anorganischen, im Kristallinen [...]»

Die Schönheit des Organischen wird im Wohngarten mit dem Apfelbaum neben der rustikalen Pergola, dem blühenden Flieder, der Solitärstaude, der Blumenwiese und den gewundenen Wegen mit Natursteinplatten zelebriert. Es sind Wohnräume unter freiem Himmel, die keinen Wert mehr auf Repräsentation legen, und in denen Kinder im Planschbecken ein beliebtes Bildmotiv sind. «Der Garten – Dein Arzt» war das Motto dieses Nutzgartens und ein so grosses Anliegen, dass alle Anlagen, von der Ausstellung bis zum Friedhof, in diesem Wohngartenstil angelegt wurden. Darin macht auch Cramer keine Ausnahme. Weilacher stellt von den an die 150 Privatgärten, die Cramer in dieser Zeit in der Deutschschweiz und im Tessin gebaut hat, nur eine Handvoll bemerkenswerte vor, zwei davon sind bis heute erhalten. Ein Werkverzeichnis am Schluss des Buches sorgt für den nötigen Überblick. Zum Verständnis dieses faden Teils der Gartengeschichte ist Weilachers konzise Charakterisierung förderlich.

Umso spannender ist die Zeit nach Cramers Aufbruch zur «Guten Form». Als Mitglied des Schweizerischen Werkbunds lernte er das Credo der Moderne durch Max Bill und Hans Fischli kennen. Noch wichtiger war das Schlüsselerlebnis einer Reise nach Brasilia zu den Bauten von Oscar Niemeyer. Von nun an inszenierte Cramer in Beton die Schönheit des Anorganischen und wurde berühmt. Der längst zerstörte *Garten des Poeten*, sein Beitrag zur G/59, der 1. Schweizerischen Gartenbau-Ausstellung in Zürich im Sommer 1959, ist sein bekanntestes Werk, das sogar in einem Katalog des Museum of Modern Art Aufnahme fand und bis heute in den frühen Gärten von Jacques Wirtz und jenen von Dieter Kienast nachwirkt. Vier kristalline asymmetrische Rasenpyramiden und ein gestufter Kegel, ein grosses Wasser als Spiegel, Betonplatten und vorfabrizierte Elemente als Bänke, eine Plastik von Luginbühl namens *Aggression* sowie ein Geraniumkübel als florales Feigenblatt – das ist alles, was dieser Garten auf 2500 m² darstellt. «Kompromisslose moderne Radikalität» ist Weilachers höchstes Lob an dieses Meisterwerk. Ebenso künstlerisch wie das Werk selbst ist sein Plan. Obwohl man weiss, dass Cramer nur erste Skizzen, mit Vorliebe auf Servietten entwarf, die Pläne aber alle zeichnen liess, legte er, offensichtlich über die Kunstszene bestens im Bilde, grossen Wert auf die Darstellung. So erinnert der grafische Stil des Planes etwa an den Konstruktivismus El Lissitzkys. Mit dem *Garten des Poeten* wurde Cramer gerne als Pionier der Land Art gefeiert, wogegen sich der Autor verwehrt. Die Land Art will Skulptur sein, während Cramer durch Luginbühls Plastik deutlich macht, dass sein Werk, trotz der «wüstenhaften Pflanzen-

losigkeit», wie die Kritik monierte, ein Garten bleibt. Cramer entwarf in seiner abstrakten Periode nochmals so viele Privatgärten und öffentliche Anlagen, fortan in einer knappen präzisen Formensprache wie der brillante Beton-Garten Schmidlin in Aarau. Die kleinen Gärten scheinen ihm dabei besser gelegen zu sein als die grossen, die Cramer für zwei Neutra-Häuser in Wengen und in Brione gestalten durfte und weniger überzeugen.

Obwohl der Meister bis zu seinem Tode Gärten entwarf, schlug sein Künstlertum in den Ausstellungsgärten und öffentlichen Anlagen fortan eine neue Richtung ein, er entwickelte sich zum Plastiker. Diese Phase begann 1963 mit dem Theatergarten an der Internationalen Gartenbau-Ausstellung in Hamburg, der lediglich aus einer grossen Bodenplatte und hohen senkrechten Stelen bestand, und endete 1977 in der Plastik *Flamme* auf dem Areal der Roche AG in Siseln. So konsequent verläuft dieser künstlerische Weg von der Einfühlung zur Abstraktion. Weilacher hat darüber ein auch für Laien überaus lesenswertes, reich bebildertes Buch geschrieben, wo jedes Objekt minutiös dokumentiert und die Architektur stets mit behandelt wird.

Katharina Medici-Mall

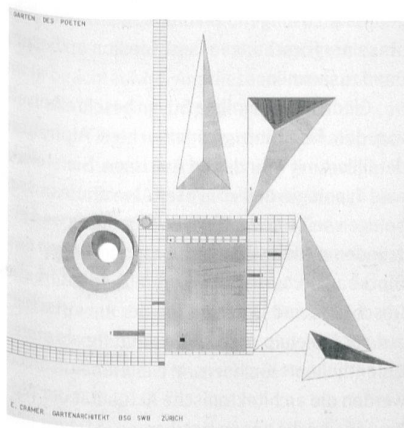
Farbige Eisengitter der Barockzeit. Beiträge zu Geschichte und Funktion, Korrosion und Konservierung. Modellhafte Anwendung und Weiterentwicklung von Schutzüberzügen und Korrosionsinhibitoren zur Konservierung des umweltgeschädigten barocken Chorgitters im Osnabrücker Dom. Ein Förderprojekt der Deutschen Bundesstiftung Umwelt

bearb. von Peter Königfeld und Stefan Brüggerhoff; Hrsg. Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege und Deutsches Bergbaumuseum, Bochum. Hameln: Niemeyer; Bochum: Deutsches Bergbaumuseum, 2002. 116 S., 122 teilweise farbige Abb. ISBN 3-8271-8027-9 und ISBN 3-921533-92-0, €12.90

Mit dem Chorgitter der Hofkirche Luzern besitzt die Schweiz möglicherweise das älteste perspektivische Gitter überhaupt (1641–43) und mit dem Chorgitter sowie dem Gitter der Iddakapelle der Klosterkirche Fischingen (1743–45) eine der frühesten Beispiele für die Wiederherstellung der Buntfassung im 20. Jahrhundert (1956–58, Denkmalpfleger Albert Knoepfli). Das Heft über farbige Eisengitter – es lohnt sich, den langen Titel genau zu lesen – ist hierzulande mehrfach willkommen, zunächst aber durch den Beitrag von Josef Grünenfelder, «Barocke Chorgitter in der Schweiz und ihre Farbfassung» (S. 84–93). Grünenfelder gibt eine chronologisch aufgebauete Tabelle von Chorgittern des 17. und 18. Jahrhunderts, von denen er in Erfahrung bringen konnte, dass und wie sie einmal bemalt waren, und kommentiert diese aus kunsthistorischer Sicht als Teile des Kirchenraums.

Die Chorgitter der Dome von Paderborn (1654) und Osnabrück (1664) gehören wie das Luzerner zu den Perspektivegittern. Sie werden ausführlich vorgestellt. Die wechselhaften Schicksale, die sie erlitten haben, führen einerseits zu ausgreifenden liturgiehistorischen und bautypologischer Überlegungen (Franz Ronig, «Vom Lettner zum Chorgitter», S. 41–45; Roland Pieper, «Anmerkungen zu liturgischer Funktion und baulicher Entwicklung von Chorabschränkungen», S. 47–54), andererseits zu den Restaurierungsberichten über Osnabrück und die eisernen Grabdenkmäler des Petersfriedhofs in Straubing.

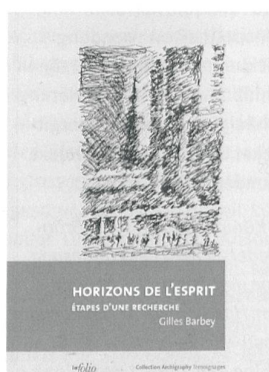
Eine Literaturliste von fünf zweispaltigen Seiten beschliesst die ausgezeichnete und überaus verdienstvolle Publikation. GG



Ernst Cramer, Plan für den Garten des Poeten 1959. (Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur Rapperswil)

Ernst Cramer Pergola im Garten Bianca in Zollikon 1936. (Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur Rapperswil)



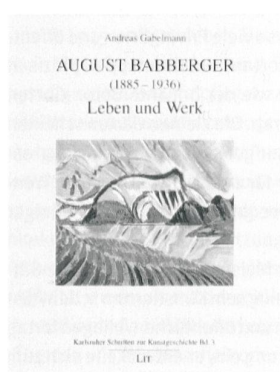


Horizons de l'esprit. Etapes d'une recherche

par Gilles Barbey. Gollion: Infolio, 2002
(Collection Archigraphy Témoignages). 160 p.,
21 dessins au trait de l'auteur, 15,5 × 21 cm.
ISBN 2-88474-507-6, CHF 32.–

Ce texte tente de ressaisir le sens de quelques épisodes vécus depuis l'avant-guerre, porteurs de l'esprit du temps, du «Zeitgeist». La transposition littéraire de la mémoire s'appuie tantôt sur la réinterprétation de lieux côtoyés, tantôt sur des connivences établies avec diverses formes artistiques. Cette recherche s'applique à cerner les horizons de l'esprit, visions de la conscience toujours proches du paysage géographique, entre ville, campagne et montagne: espace du souvenir, mais de l'imagination prospective aussi. Lieu, temps et action, éternelle trilogie dramatique, égrènent leurs métaphores pour qualifier l'omniprésence humaine.

Gilles Barbey étudie l'architecture à Zurich où il suit l'enseignement de l'historien Sigfried Giedion sur la conception de l'espace aux sens physique et philosophique. La pratique de la construction conduit Gilles Barbey à approfondir les rôles multiples joués par le logement, thème auquel il consacre deux ouvrages. Gilles Barbey s'emploie à des recherches en écologie humaine au sein d'une association internationale (IAPS) fondée en 1979. A l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, il dispense un enseignement sur la protection du patrimoine bâti. Le présent texte adopte une orientation phénoménologique qui explore les retentissements du milieu fréquenté sur ses occupants. *pd*



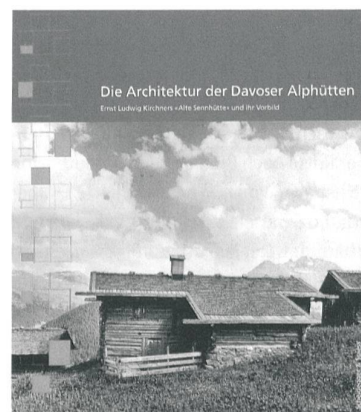
August Babberger (1885–1936). Leben und Werk

von Andreas Gabelmann. Münster/Hamburg/
London: Lit, 2002 (Karlsruher Schriften zur
Kunstgeschichte 3). 416 S., 10 Farbtafeln und
S/W-Abb. ISBN 3-8258-6093-0, CHF 43.90

Das Werk des Malers und Grafikers August Babberger (1885–1936) stellt in seiner Eigenständigkeit und Vielfalt einen bedeutenden Beitrag zur südwestdeutschen Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar, insbesondere zur Malerei und Druckgrafik des Expressionismus sowie zur modernen Wand- und Glasmalerei in Baden und in der Zentralschweiz. Als Lehrer und Direktor der Karlsruher Akademie gehörte er in den 1920er-Jahren zu den führenden Künstlerpersönlichkeiten der klassischen Moderne.

Babberger war mit der Schweiz und insbesondere mit der Innerschweiz sehr verbunden. Der grössere Teil seiner Schul- und Ausbildungsjahre verbrachte er in Basel. Er heiratete 1912 eine Innerschweizerin und verbrachte die Sommermonate meistens in einer Hütte auf der Balmalp am Klausenpass. Dort kam er auch in Kontakt mit seinen späteren Meisterschülern Heinrich und Erna Schilling.

Die Monografie bietet die erste umfassende Darstellung von Leben und Werk des weitgehend in Vergessenheit geratenen Landschaftsmalers und Wandbildkünstlers. Neben einer ausführlichen Werkanalyse enthält die Arbeit ein detailliertes Werkverzeichnis sowie einen umfangreichen Bildteil mit ausgewählten Arbeiten aus sämtlichen Schaffensphasen. *pd*



Die Architektur der Davoser Alphütten. Ernst Ludwig Kirchners «Alte Sennhütte» und ihr Vorbild

hrsg. von Andres Giedion, mit Beiträgen
von Andres Giedion, Annigna Guyan,
Eberhard W. Kornfeld und Arthur Rüegg
und einem Fotoessay von Thomas Burla.
Zürich: Scheidegger & Spiess, 2003. 120 S.,
ca. 30 Farb- und 100 S/W-Abb., 23 × 26 cm.
ISBN 3-85881-142-4, CHF 48.–

Ausgehend von Ernst Ludwig Kirchners Aquarell und Ölbild *Alte Sennhütte*, das den ungewöhnlich grossen Innenraum einer Alphütte mit Galerie darstellt, begann Andres Giedion die besondere Bauweise der Alphütten der Landschaft Davos zu untersuchen. Er stiess auf eine innovative, vermutlich im 18. Jahrhundert entwickelte, anonyme Architektur, welche die topografischen Gegebenheiten, die vorhandenen Baumaterialien und die technischen Möglichkeiten optimal nutzte und verblüffende, den Erfordernissen angepasste Lösungen hervorbrachte. Das Ergebnis seiner Forschungen fasst Giedion in diesem Band zusammen.

Giedion und Annigna Guyan beschreiben elf von den fast fünfzig untersuchten Alphütten detailliert mit Grund- und Aufrissen. Sie stellen eine Typologie des «Davoser Alpeinshofes» vor, belegen seine geografische Verbreitung und begründen die konstruktiven Besonderheiten des Blockbaus. Eberhard W. Kornfeld erläutert die Geschichte und Organisation der Alpwirtschaft auf der Stafelalp und ihre Bedeutung als erster Aufenthaltsort Kirchners. In weiteren Aufsätzen werden die architektonische Aktualität der Alpbauten und die neuen Holzbauten in Davos und Graubünden vorgestellt.

Der Fotoessay von Thomas Burla dokumentiert die Ästhetik der «armen» Architektur und das faszinierende Zusammenspiel von Stein, Holz und Landschaft. *pd*

Die bemalten Orgelflügel in Europa



Olivier de la Roche, ed. der Vorrede

Stichting Organica Historica
Rotterdam

Die bemalten Orgelflügel in Europa

Rotterdam: Stichting Organica Historica, 2001.
720 S., ca. 850 meist farbige Abb., 25 × 30 cm.
ISBN 90-804439-2-1, €134,98

Die Stichting Organica Historica setzt sich als Ziel die Erstellung und Herausgabe von Publikationen über historische und geschützte Orgeln in Kirchen, Museen und öffentlichen Räumlichkeiten zur Förderung der Orgelkunst und Orgeltraditionen in den Regionen Europas und alle im weitesten Sinne damit verbundenen oder relevanten Themen.

Dank einer im letzten Jahrzehnt durchgeführten gründlichen Inventarisierung und Dokumentation der Orgeln mit bemalten Flügeltüren ist die Erkenntnis gewachsen, dass diese Kunstschätze wegen ihrer Seltenheit, ihres Alters, ihres typologischen Charakters und meist auch als besondere Kunstwerke der Malerei einmalige Kulturgüter darstellen, die es wert sind, einen gebührenden Platz im europäischen Kulturerbe zu finden. Die Inventarisierung sollte dazu führen, dass dieses Spezialgebiet der Orgelgeschichte mehr beachtet wird. Aus diesem Grunde präsentiert die Stichting Organica Historica die 408 erfassten Flügel – einige werden erstmals publiziert – in diesem prächtigen und grosszügig illustrierten Band. Die Orgeln sind darin nach Ländern erfasst; einführende Texte zur Entwicklung der Orgel von der Antike bis zur Neuzeit, zur Liturgie und Aufführungspraxis und zur Ikonografie runden die umfangreiche Publikation ab. Zahlreiche Register, Glossare und eine Bibliografie ergänzen das Nachschlagewerk. *pd*

Fenstersäulen in der Stadt Zürich bis 1600

Michèle Jäggi. Fenstersäulen im Profanbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit finden sich im Innern von Wohn-, Zunft- und Rathäusern. Sie stehen zwischen zwei Fensternischen und tragen einen Sturzbalken oder die Nischen überspannenden Stichbogen. Meist besteht die freistehende oder an die Wand anschliessende Säule aus Sandstein, seltener aus Holz.

Im 16. und 17. Jahrhundert traten Fensterstützen häufig in Erscheinung, verschwanden anschliessend allmählich, um in der Neugotik und zur Zeit des Jugendstils erneut Beliebtheit zu erlangen. Die Fenstersäule ist ein typisches Architekturelement der Renaissance. Während sie mit ihrer Unterteilung in Basis, Schaft und Kapitell der klassischen Säulengliederung folgt, entspricht die Formensprache kaum jener der Klassik. Frühformen stammen aus der Zeit um 1300 wie etwa die ins ausgehende 13. Jahrhundert datierten Fensterstützen im Unterhof zu Diessenhofen (TG) oder die Fenstersäulen im Zürcher Brunnenturm aus dem frühen 14. Jahrhundert.

Das plötzliche und gehäufte Auftreten von Fensterstützen an der Wende vom Mittelalter zur frühen Neuzeit hängt mit dem Bestreben zusammen, mehr Licht in die Wohnräume zu bringen. Beim Um- und Neubau von Häusern brachte man grössere Maueröffnungen in Form von mehrteiligen Fensterwagen an, welche im Innern der Räume zu breiten Nischen ausgebildet wurden. Die Stützen zwischen den aneinander gereihten Nischen entwickelten sich zu einer selbständigen Zierform.

In der Stadt Zürich wurden vor Ort 138 Fenstersäulen vermessen, inventarisiert und mit Fotos dokumentiert. Nicht mehr zugängliche oder heute verschwundene Objekte – insgesamt 84 an der Zahl – wurden ebenfalls in den Katalog aufgenommen und gegebenenfalls mit Bild belegt, um eine breitere statistische Basis zu gewinnen. Wie viele Fenstersäulen im 16. Jahrhundert in Zürich insgesamt existiert hatten, ist nicht abschätzbar.

Das erstellte Inventar umfasst Angaben zum Standort jeder einzelnen Fensterstütze, ferner eine Beschreibung, eine schematische Querschnitt-Darstellung und eine Fotografie des Objekts sowie Hinweise zur älteren Dokumentation. Manche der Fenstersäulen sind inschriftlich datiert. Wo dies nicht der Fall war, wurde versucht, mit Hilfe von schriftlichen Überlieferungen, anderen datierten Hauselementen oder anhand der ausgearbeiteten Typologie zu einer Datierung zu gelangen.

Die Fenstersäulen weisen zwei verschiedene Arten des Dekors auf: eine geometrische und eine florale. Während die Erstgenannte im ganzen 16. Jahrhundert – mit Schwergewicht bis zur Mitte des Säkulums – vertreten ist, erscheinen die floralen Muster erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Häufig verwendete Motive und

Formen wie Kerbschnittmuster, Rundstab oder Hohlkehle wurden in zahlreichen Varianten kombiniert, so dass verschiedenartige Objekte entstanden. Möglicherweise existierten Musterbücher, aus welchen bestimmte Elemente ausgewählt und jeweils zu einer individuellen Fenstersäule zusammengesetzt wurden.

Besonders schöne Fensterstützen finden sich im Haus zum Rech. Sie wurden in den Jahren 1497, 1534 und 1574 im Zuge baulicher Veränderungen angebracht. Die beiden Objekte aus dem 16. Jahrhundert schmückten die Fensterfront eines mit Wandmalereien ausgestatteten Saales. Noch heute steht der 1574 entstandene Fenstersäule mit halbrundem Schaft und blumenartigem Kerbschnittmuster die ältere, mit Rauten verzierte, ebenfalls halbrunde Fensterstütze gegenüber. Das Pflanzenkapitell in Karniesform der jüngeren Säule konkurriert mit einem klotzigen, trapezförmigen und mit waagerechten Hohlkehlen versehenen Kämpfer des Exemplars von 1534.

Für die Errichtung der beiden kunstvollen Fenstersäulen waren zwei wohlhabende Herren von hohem sozialem Stand verantwortlich: Diethelm Röst (1482–1544), ehemaliger Bürgermeister von Zürich, gab die Fensterstütze von 1534 in Auftrag, Junker Johann Escher vom Luchs (1540–1628) veranlasste im Jahr 1574 den Einbau der anderen Säule. Untersuchungen zur Hausgeschichte der betreffenden Bauten zeigten, dass es im 16. Jahrhundert gewöhnlich Personen mit gehobenem sozialem Status waren, welche die Anbringung von Fenstersäulen anordneten. Es handelte sich dabei häufig um Inhaber von städtischen Ämtern, Kaufleute und Zunftmeister sowie gelegentlich Handwerker.



Zürich, Neustadtgasse 7a,
Fenstersäule im Erdgeschoss.
(Baugeschichtliches Archiv
der Stadt Zürich)