

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 56 (2005)

Heft: 2: Synagogen = Synagogues = Sinagoghe

Buchbesprechung: Bücher = Livres = Libri

Autor: Poiatti, Myriam / Forster, Christian / Hennig, Barbara

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: 03.03.2026

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

**AKTUELL
ACTUALITÉ
ATTUALITÀ**

«Als regne es hier nie...»

hrsg. von Susanne Bieri, im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und des Bundesamts für Kultur, unterstützt durch die Stiftung Graphica Helvetica. 5 Bde. (deutsch/französisch). Basel: Schwabe, 2003. Insgesamt 720 S., 334 Farb- und S/W-Abb. ISBN 3-7965-2030-8, CHF 140.– (die Bände sind auch einzeln erhältlich)

- Ulrich Schenk: *Idyllen und Ideale am Rhein. Landschaftsdarstellung von Schweizer Kleinmeistern um 1800.* 220 S. ISBN 3-7965-2031-6
- Sylvie Henguely: *Der Rhein. Vom Stereobild zum Panorama.* 172 S. ISBN 3-7965-2032-4
- Barbara Piatti: *Ansichtskarten. Landschaften im Taschenformat.* 136 S. ISBN 3-7965-2033-2
- Anne Pastori Zumbach: *Von den Aquarellen der Kleinmeister zu den Plakaten: eine Entwicklungslinie.* 112 S. ISBN 3-7965-2034-0
- Susanne Bieri, Marco Schibig: *Die «voyages pittoresques» und das Portfolio. Reise durch ein Fotoarchiv in sechs Stationen.* 80 S.; ISBN 3-7965-2035-9

Die Reise entlang des Rheins, vermittelt durch verschiedene Medien – durch die handlichen Blätter der Kleinmeister, durch Fotografie, Ansichtskarte und Plakatkunst –, ist auch eine Reise durch ein Stück Rezeptions- und Tourismusgeschichte. Ist es bei den Kleinmeistern im frühen 19. Jahrhundert gerade auch die liebliche und beschauliche Landschaft, die im Mittelpunkt steht, wollen die nachfolgenden Generationen das Dramatische, Kraftvolle und Aussergewöhnliche sehen. Die Kontemplation wandelt sich zum Bedürfnis, affektiv angesprochen zu wer-

den. Entsprechend konzentriert sich die Bildproduktion zunehmend auf jene Punkte, die in den Reiseführern einen Stern als Sehenswürdigkeit verdienen: der Rheinfall bei Schaffhausen, die Tamina-Schlucht, die Viamala. Dabei wird erkennbar, wie sich eine Ansicht durchsetzt, identitätsstiftend wirkt und schliesslich durch unermüdliche Reproduktion, Wiedererkennbarkeit garantiert.

Die fünfbandige Publikation *Als regne es hier nie...*, die auf eine Ausstellung der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern zurückgeht, spannt einen weiten Bogen und fügt zugleich die einzelnen Medien der Graphischen Sammlung thematisch entlang einer klaren Linie – dem alles verbindenden Flusslauf. Dies ist ein weit-sichtiges, spannendes und ambitioniertes Konzept. Sprechend sind insbesondere die sorgfältig reproduzierten Abbildungen, die auf das eigentliche Herzstück referieren, auf die Aquarelle im Mappenwerk *De Bâle aux sources du Rhin* von 1820. Die Abbildungen lassen sich vergleichend über die einzelnen Bände hinweg lesen und fungieren nicht allein als Illustration, sondern stellen ein eigenes Bezugsnetz her. Was die Bilder eröffnen und auch das enge Wechselspiel zwischen Text und Bild innerhalb der einzelnen Aufsätze verspricht, wird von den Texten untereinander jedoch nur teilweise eingelöst. Denn während die Aufsätze für sich genommen, klare, geschlossene und fundierte Abhandlungen sind, vermisst man mitunter die weiter reichenden Bezüge. Fragen drängen sich auf, deren Antworten nur gestreift werden und die doch gerade über den Vergleich so viel gewinnen könnten: Entwickelten die Fotografen zu Beginn der Landschaftsfotografie ein eigenes Vokabu-



Johann Heinrich Luttringshausen, Rheinfall bei Vollmond von Westen, zw. 1810–1822. (Repro aus dem Bd.: *Idyllen und Ideale...*, S. 117)

lar oder orientierten sie sich an den bewährten Ansichten der Kleinmeister? Welche Eigenheiten, verdanken sich technischen Voraussetzungen, welche lassen sich ideologisch begründen? Welche Strategien etwa haben die Fotografen angewandt, um sich von der Massenware der Ansichtskarten abzusetzen? Hier würde man sich wünschen, dass sich die gelegten Spuren einer vielschichtigen Lektüre noch stärker verschlingen und somit die Innovation der Konzeptanlage noch klarer hervortritt.

Der Titel «*Als regne es hier nie...*», so schickt die Herausgeberin Susanne Bieri in ihrem Vorwort voraus, verweist auf ein fiktives Gespräch, das der Schweizer Kunstkritiker und Schriftsteller David Hess im Taschen-Almanach *Alpenrose* von 1822 als Negativurteil über die Kleinmeisterkunst publizierte, und lasse die «leise Skepsis» der Macher gegenüber der dargestellten Idylle anklingen. Der Verdacht gegenüber der Idylle aber beinhaltet auch den Verdacht gegenüber dem Gefälligen und entsprechend Vermarktbareren. Denn die Schön-Wetter-Sicht folgt den Interessen der Ökonomie: Einerseits wirbt das Bild für die touristische Destination, andererseits profitiert das Medium selbst von der Bekanntheit und Attraktivität des dargestellten Orts. Die «leise Skepsis» auch reiht sich in eine Tradition der Kulturkritik ein, wie man sie von Ernst Bloch in seinem Aufsatz «Alpen ohne Photographie» von 1930 kennt: «Kaum eben sieht man hier mit anderen Augen als denen von vorgestern. Das Gebirgswasser hat eine verabredete Farbe, sie kommt nicht von sich los. Die Tannen hängen aus dem neunzehnten Jahrhundert herein, aus tausend matten Bildern. [...] Ansichtskarten aus der schlechten Zeit decken eine

Landschaft zu, indem sie unausrottbar abbilden. Es ist dieselbe Landschaft aus Wildwasser, steilen Matten, gezackten Alpen, die vor hundert Jahren noch Schrecken erregt hatte und seitdem aus den Kartengrüßen nicht herauskommt.» Der Portfolio-Band stellt sich dieser kritischen Analyse, zeigt aber, dass es nicht mehr wie bei Bloch um ein wahres Verborgenes hinter der Idylle gehen kann, sondern die bewusste Auseinandersetzung mit der Konditioniertheit des Blicks im Mittelpunkt steht. In diesem Sinn leisten die Fotografien von Marco Schibig und die um zentrale Stichworte gruppierten Denkanstösse von Susanne Bieri eine wichtige Aktualisierung und damit eine lebendige Auseinandersetzung mit überkommenen Bildtraditionen. Cordula Seger

Eugène Burnand (1850–1921), peintre naturaliste

par Philippe Kaenel. Lausanne: Musée cantonal des beaux-arts / Milan: Editions 5 Continents, 2004. 256 p., 202 ill. en couleurs et n/b. ISBN 88-7439-104-8, CHF 55.–

Malgré les honneurs des cimaises que le Musée des beaux-arts de Lausanne a réservés à Eugène Burnand au printemps 2004, il est difficile d'imaginer de nos jours que l'artiste fut, autour de 1900, un des peintres les plus connus en Suisse et à l'étranger, privilège qu'il partageait avec Ferdinand Hodler.

Face à la fortune critique de ce dernier, fortune qui, bien qu'elle connût quelques creux, trouve sa confirmation dans les innombrables publications et expositions qui lui sont consacrés, la lecture de l'ouvrage de Philippe Kaenel

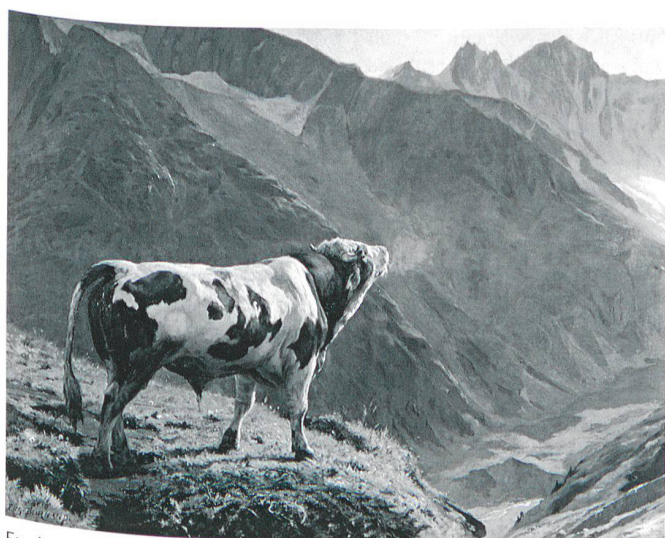
dédié à Eugène Burnand s'avère passionnante. Il faut souligner l'approche très pointue de cette époque cruciale – le tournant du siècle – à travers le cheminement d'un artiste dont on méconnaît ou méprise le talent de nos jours, mais qui a joué un rôle considérable en matière de recherche picturale, comme au niveau institutionnel. En effet, le fil conducteur proposé, celui du parcours chronologique, permet d'aborder des problématiques dépassant amplement le cadre de la personnalité du peintre, que les chapitres, tels de véritables essais, développent de manière pertinente.

Fort du constat qu'autour de 1900, Burnand et Hodler sont vus comme les deux pôles de l'art suisse, l'un représentant la tradition et l'«académisme», l'autre incarnant la «modernité», l'auteur s'attache à dégager les particularités de la trajectoire d'Eugène Burnand, né à Moudon en 1850 et décédé à Paris en 1921, qui l'ont conduit, de son vivant déjà, de l'élection à l'exclusion.

L'analyse est d'autant plus probante que les deux artistes partent pratiquement d'une base commune: ils ont en effet fréquenté les cours donnés par Barthélemy Menn à l'Ecole des beaux-arts de Genève, vers 1871. Tous deux s'appuient donc sur un naturalisme que chacun va perpétuer, de manière bien spécifique, dans une quête de la rationalité de la représentation héritée de ce maître.

Pourtant en 1900, leur divergence artistique est consommée et leurs rencontres, sur le terrain des jurys et des expositions, ne manquent pas à chaque fois de se faire dans une atmosphère lourde de polémique. Comme exemple éloquent, il suffit de citer leur dernière confrontation lors de la commande, en 1908, des billets de la Banque nationale suisse. Par le choix de prendre des artistes «connus et qui font honneurs à notre pays de deux courants bien prononcés, des modernes et de l'école classique», la commission instituée pour l'occasion met en exergue une volonté de représenter plusieurs facettes de l'art suisse, tout en neutralisant les critiques. Même si elle n'est pas retenue, la suggestion qui est faite à Burnand d'utiliser son fameux *Taureau dans les Alpes* est significative de la réception de son œuvre et de l'attente qui en découle de la part de cette commission. En effet, le répertoire animalier du tableau, exposé au Salon de Paris en 1885, avait alors permis à Burnand de réaliser un rêve: construire un pont entre la France – où il était installé depuis 1872 – et la Suisse, en développant un sujet devenu identitaire, la pastorale helvétique. Le succès obtenu grâce à ce type de représentation n'empêchera pourtant pas le doute de naître en lui et de s'interroger sur sa vraie «voie» qu'il pense être le grand art historique et la peinture religieuse.

Toutefois, il ne refuse pas de passer par une expérience particulière du paysage, celle du pa-



Eugène Burnand, Taureau dans les Alpes, 1884, Musée E. Burnand, Moudon, prêt du Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne. (tiré du livre, ill. 38)

norama. La mise en parallèle des principes de recherche de naturalité du peintre et ceux, émergents, des codes photographiques, autorise l'examen du panorama comme le chant du cygne des tentatives visant à occulter la matérialité de la toile. C'est ainsi que tout ce qui relève de la production de l'illusion pour absorber le spectateur dans la représentation alpestre trouve une sorte d'accomplissement dans le *Panorama des Alpes Suisses*, présenté à Genève lors de l'Exposition nationale en 1896, et considéré comme l'expression la plus spectaculaire de la «nationalisation» de la montagne. Burnand expose également, à cette occasion, son œuvre historique majeure, *La Fuite de Charles le Téméraire*, dont l'analyse en regard du développement contemporain de la pratique photographique met en relief la dynamique figée des corps, malgré la volonté du peintre de capter et de donner à voir l'instantanéité.

C'est au milieu de ces années 1890, au sommet de son prestige institutionnel, que Burnand se convertit à l'art religieux. Philippe Kaenel attribue la lente dégradation de ses rapports avec les milieux artistiques, qui débute alors, aux pressions du mouvement moderniste représenté par les pro-hodlériens, qui désormais s'emparaient du pouvoir décisionnel.

La crise existentielle qui s'amorce pour Burnand et va s'accroître après 1900 avec la radicalisation de ses choix à contre-courant des avant-gardes, donne lieu à une analyse exemplaire sur le paradoxe d'un artiste, relégué par la «jeune» critique au rang de vieille garde dépassée, alors même que le peintre a le sentiment d'être actuel en participant au renouveau de l'art chrétien.

Cette trajectoire de l'élection à l'exclusion est d'autant plus passionnante qu'elle restait, ainsi que l'œuvre, largement méconnue. En effet, l'exclusion a été également posthume, tant pour les expositions – rares sont celles incluant des tableaux de Burnand (Lausanne l'année dernière y a suppléé, sans oublier le Musée Eugène-Burnand à Moudon ouvert à la belle saison) – que pour l'écrit. Cet ouvrage y pallie désormais amplement en proposant une mise à jour fondamentale dans la compréhension de l'art de ce que l'auteur appelle la génération de 1850, année de naissance d'Eugène Burnand.

Myriam Poiatti

Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an Mil au début du XIII^e siècle

von Jean-Philippe Meyer, mit einem Vorwort von Anne Prache. *Phil. Diss. Paris-IV 1996, hrsg. von der Société Savante d'Alsace, Strassburg 2003 (Recherche et documents 70). 559 S., 298 S/W-Abb., ISBN 2-904920-30-7, € 29.–*

Diese erste umfassende Darstellung des sakralen Gewölbebaus im hochmittelalterlichen Elsass beginnt mit einem Überblick über den Forschungsstand zur romanischen Architektur in der Region und zur Technik der Wölbung im Allgemeinen. Da aus vorgotischer Zeit nur wenige Bilder oder Texte Informationen zur Bautechnik enthalten, können jüngere Quellen bis hin zu barocken Traktaten und den Beobachtungen, die neugotische Architekten bei Restaurierungen machten, nicht ausgeklammert werden. Freilich müssen hieraus gezogene Schlüsse mit Befunden an den konkreten Bauten überprüft werden, was in den letzten Kapiteln des Buches auch geschieht. Meyer, der als Dokumentalist bei der Strassburger Inventarisationsbehörde tätig ist, kann die Ergebnisse von gut zwei Dutzend Einzelstudien, die er seit 1977 veröffentlicht hat, in seine grosse Untersuchung einfließen lassen. Chronologisch geordnet werden alle erhaltenen Wölbungsbauten des Elsass einschliesslich der für den Sundgau zuständigen Kathedrale von Basel monografisch vorgestellt. Ausser an den Stilepochen orientiert sich die Feingliederung an den Gewölbearten, so dass ein heterogener Bau wie die Frauenstiftskirche in Andlau mehrmals behandelt wird. Meyer beginnt mit den Kreuzgratgewölben des *premier art roman* in den Krypten von Basel und Strassburg und den gewölbten Räumen und Zentralbauten der Salierzeit. Es folgen die ältesten Rippengewölbe in den Ostteilen von Murbach, der Vorhalle von Lautenbach und im nachträglich eingewölbten Langhaus von Alspach. Angeregt durch den Umbau des Speyrer Doms erscheinen gewölbte Schiffe mit gebundenem System und Stützenwechsel gegen 1140 erstmals in Gueberschwihr und nach 1150 in Niedermunster. Ungefähr gleichzeitig setzt sich das Rippengewölbe, das bisher auf besondere Raumteile beschränkt war, auch im Mittelschiff durch. Saint-Jean-Saverne ist der älteste elsässische Bau, der von Anfang an in dieser Weise konzipiert war (um 1140). Auch wenn die mittelalterlichen Baumeister in der Rippe eine statische Verbesserung gegenüber dem Grat gesehen haben sollten, die allerdings nicht besteht, hat das Rippengewölbe neben seiner Funktion als jochbetonendes Element vor allem die Aufgabe, Raumteile ornamental aufzuwerten. An den Bauten mit Kreuzrippengewölbe zeigt sich, dass das Elsass dank seiner geografischen Lage architektonische Einflüsse unterschiedlicher Herkunft aufnahm: Dies belegt schon die Vielfalt der Rippenprofile ge-

genüber den Bandrippen, auf die man sich zur selben Zeit östlich des Rheins beschränkte. Zum Neubau von Sainte-Foy in Sélestat holte man sich Werkleute aus Lothringen; das Belegen der aus Notre-Dame de Saint-Dié übernommene Wandaufriess des Langhauses, das Stützensystem, die tütenförmig zugespitzten Rippenanfänger und gemeinsame Steinmetzzeichen. Die spitzbogigen Langhausarkaden und der steinerne Turmhelm wiederum weisen auf Kontakte in die Ile-de-France.

Die Spätromanik behandelt Meyer getrennt nach Diözesen, die ehemalige Kathedrale von Basel und die stilistisch an ihr orientierten Bauten des Oberelsass, schliesslich die Ostteile des Strassburger Münsters und der *troisième art roman* im Bas-Rhin mit Bauten wie Neuwiller oder Obersteigen. Noch immer liefern der Speyrer und vor allem der um 1125/30 begonnene Wormser Dom den benachbarten Kathedralen wichtige Vorgaben. So ist das Basler Langhaus nach dem gebundenen System angelegt und übernahm aus Worms die Polsterkämpfer. Auch die Strassburger Gruppe bewahrt eine Unabhängigkeit gegenüber der französischen Gotik im Strukturellen trotz Übernahme von Strebepfeilern und einzelnen Stützen- und Kapitellformen. Erst mit dem 1235 begonnenen Neubau des Strassburger Langhauses lässt der Kirchenbau im Elsass den romanischen Stil endgültig hinter sich.

Jede Baumonografie folgt dem gleichen Schema und versammelt zunächst die geschichtlichen Daten, auf die Baubeschreibung, Bemerkungen zur Art und Konstruktion der Wölbung, Bauverlauf, Datierung und Motivvergleiche folgen. Um die Entwicklung des romanischen Ge-



Ehemalige Abteikirche Saint-Jean-Saverne.

wölbes in der Region aufzeigen zu können, bedarf es zunächst genauer Baudaten. Brandnachrichten und Weihedaten – wenn sie denn überliefert sind – erweisen sich häufig als unzuverlässig. Natürlich müssen sie diskutiert werden, doch Meyer hält eine aus Vergleichen mit sicher datierten Schlüsselbauten gewonnene Chronologie für methodisch unbedenklicher. Obwohl beispielsweise der für Saint-Léger in Guebwiller zum Jahre 1182 überlieferte Baubeginn dem stilistischen Befund nicht zuwiderläuft, wertet Meyer die Quelle, die aus dem 18. Jahrhundert stammt, zu Recht als fragwürdig. Verlässliche absolute Daten liegen dank dendrochronologischer Analysen neuerdings unter anderem für Saint-Jean-Saverne und Ottmarsheim vor, doch der wichtigste Bezugspunkt für die elsässische Hochromanik bleibt der Dom zu Worms, dessen Baugeschichte durch Dendrodaten abgesichert ist. Aus dem Vergleich mit Worms kommt Meyer zu dem Schluss, dass die Weihe eines «oratorium» in Murbach 1134 zu früh ist, um sie auf die Ostteile der Abteikirche zu beziehen. Die durch Hans Rudolf Meier 2002 erneut verifizierte Quellennachricht von einem Brand, der 1185 das Basler Münster zerstörte, hat Meyer nicht berücksichtigt, da er noch davon ausging, dass es sich bei dieser Angabe um eine fehlerhafte Lesart von «1085» handele. Gezwungen, die Bauzeit durch Stilvergleiche zu ermitteln, verweist er unter anderem auf ähnliche Kapitelle vom 1173 begonnenen Westportal in Petershausen und auf der Basler Langhausempore, erkennt in der Galluspforte das jüngere Werk und setzt daher den Baubeginn um 1165/70 oder bald danach und das Querhaus mit der Galluspforte gegen 1190 an. Dass sich eine andere Datierung der Basler Ostteile ergibt, wenn man den Neubau durch den Brand von 1185 veranlasst sieht, trübt nicht die Gültigkeit von Meyers sorgfältig erhobener Darstellung des Bauverlaufs.

Zahllose aus der Nahaussicht, zum Teil vom Gerüst, bei abgenommenem Putz und über den Gewölben gemachte Beobachtungen tragen zur besseren Kenntnis der romanischen Baupraxis generell bei. Meyer diskutiert alle zur Errichtung eines Gewölbes notwendigen Arbeitsschritte im Abgleich mit seinen Befunden und zeigt Wandlungen in der Konstruktionsweise auf, um schliesslich alle Einzelergebnisse einmünden zu lassen in eine Darstellung des Stilwandels von der Früh- zu Spätromanik. Sechzig Jahre nach Rudolf Kautzschs *Der romanische Kirchenbau im Elsass* und zwanzig nach Erscheinen der dritten Auflage von Robert Wills *Alsace romane* liegt wieder ein aktuelles Standardwerk zur Romanik am Oberrhein vor. Ein Glossar mit Übersetzung der Fachtermini erleichtert dem deutschsprachigen Leser die Lektüre.

Christian Forster

Der Architekt Albert Zeyer (1895–1972)

von Fabrizio Brentini. Luzern: edition www.architekturgeschichte.ch, 2004. 252 S., ca. 70 Farb- und 330 S/W-Abb. ISBN 3-9522768-0-4, CHF 85.–

Der Luzerner Architekt Albert Zeyer (1895–1972) war vor dem Erscheinen dieser Monografie weitgehend in Vergessenheit geraten. Zwar wurde sein Lebenswerk erstmals posthum in einer Ausstellung im Kunstmuseum Luzern 1978 gewürdigt, seither fehlt jedoch eine umfassende Einzeldarstellung. Ferner bezeichnen Übersichts-darstellungen zur Architektur des 20. Jahrhunderts den Architekten vereinfacht als Hauptvertreter des Neuen Bauens in der Innerschweiz, was unserem Autor zu einseitig erscheint. Fabrizio Brentini, der sich seit mehr als 25 Jahren mit der Architektur des letzten Jahrhunderts befasst, möchte den Architekten in ein anderes, differenzierteres Licht rücken. Dies gelingt ihm, indem er erstmalig auch dessen Frühwerk durchleuchtet. Brentini hat für seine Arbeit sorgfältig recherchiert und geht minutiös auf einzelne Projekte ein, vergleicht sie innerhalb von Zeyers Werk und stellt sie zudem jeweils in einen grösseren architektonischen Kontext. Wünschenswert wären mehr biografische Hinweise gewesen, die uns das Wesen Zeyers näher gebracht und so zum tieferen Verstehen der Arbeiten beigetragen hätten. Doch dem Autor ging es um etwas anderes: Im Vorwort stellt Brentini der Abhandlung eine Behauptung voraus, welche die Monografie selbstredend bekräftigen soll: nämlich dass Albert Zeyer zu den herausragendsten Architekten der Schweiz zählt. Zukünftige Monografien desselben Niveaus werden zeigen, ob er Recht hat.

Da der Autor von fachlichen Vorkenntnissen der Leserschaft ausgeht, spielt er auf gewisse Themen (bspw. Vorbilder, Stile) nur an; aus diesem Grund ist die Monografie für Nicht-Fachkundige etwas schwierig nachzuvollziehen. Die flüssige, einfach zu lesende Sprache hilft indes, das Thema zu erfassen. Die Publikation ist chronologisch aufgebaut und grosszügig bebildert, wobei verdankenswert viele Grundrisse gezeigt werden, die aber teilweise leider etwas klein geraten sind. Das Lay-out wirkt aufgrund der sprunghaft ändernden Bildgrössen und Positionen etwas unruhig. Verdienstvoll führt der Autor am Schluss ein ausführliches Werkverzeichnis auf, das erstmals einen Überblick über Zeyers gesamtes Werk verschafft.

Albert Zeyer wuchs in Triengen (LU) als Sohn von Bauunternehmer Jost (1857–1923) und Marie Zeyer (geb. Habermacher, 1861–1937) auf. Zuerst ging Zeyer in Luzern bei Heinrich Meili-Wapf in die dreijährige Lehre, anschliessend in Ostpreussen bei Paul Korff und bei Erich Göttgen. Hier in dieser Umgebung machte der junge Architekt neue Erfahrungen: Er erlebte den Wiederaufbau Ostpreussens hautnah mit, der einen Impuls für die gesamtdeutsche Reformbewegung gegeben hatte. Vermutlich aufgrund fehlender Quellen erfährt man nichts über Zeyers persönliche Haltung gegenüber der kriegsgeschädigten Region. Damals kam der Luzerner auch mit Bautheorien von Ostendorf, Tessenow und Schmitthenner in Berührung. Sein Frühwerk stand denn auch noch ganz unter dem Einfluss der deutschen Vorbilder. Hier weist der Autor zu Recht darauf hin, dass die Resonanz des «deutschen Wohnhauses» (Begriff nach Wolfgang Voigt) in der Schweiz noch wenig untersucht ist.



Luzern, Dulaschulhaus, 1931/33, Architekt Albert Zeyer, historische Aufnahme. (Repro, S. 59)

Trotz einschlägiger Kontakte an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, die er 1921–23 besuchte, wandte sich Zeyer erst gegen Ende der 1920er-Jahre der Moderne zu. 1924 baute sich der Architekt ein eigenes Wohnhaus in Triengen, das der Autor als eine Art «Modell» für die nachfolgenden Gebäude erkannte.

Die Büro- beziehungsweise Arbeitsgemeinschaft mit Werner Ribary ist zeitlich nicht präzise zu fassen. Sie steht jedenfalls im Übergang zu Zeyers moderner Bauauffassung. Der Autor sieht hier stilistische Einflüsse von den Gebäuden des so genannten «Roten Wiens» beziehungsweise von Peter Behrens, die sich auch bei anderen Innerschweizer Zeitgenossen wie Otto Dreyer und Armin Meili nachzeichnen lassen. 1930 war ein bedeutungsvolles Jahr für Zeyer: Damals trennte er sich von Ribary und gewann gleichzeitig den Wettbewerb für den Bau des Dulaschulhauses. Damit «etablierte sich Zeyer nicht nur als führender Vertreter der Moderne, er schuf damit auch sein Hauptwerk, das als eines der besten Beispiele des schweizerischen Schulhausbaus rezipiert wird.» (Brentini, S. 56). Elf Seiten widmet der Autor diesem wegweisenden Gebäude, wobei er unter anderem den Begriff des «Neuen Bauens» diskutiert, der im Architekturdiskurs heute enger gefasst wird als wie vor 20 Jahren. Dabei kommt Brentini zum Schluss, dass das Dulaschulhaus nicht dazu zählt und führt diesbezüglich andere Vorbilder (Karl Moser, Mart Stam) auf. An zwei Entwürfen (Wohnhäuser Heuberger und Jans, beide in Luzern) von anfangs der 1930er-Jahre zeichnet Brentini schliesslich Zeyers Hinwendung zum Stil des Neuen Bauens nach und bringt im Einzelnen weitere Beispiele, deren singuläre Besonderheiten der Autor fachkundig herauschält.

In den 1940er-Jahren blieben auch bei Zeyer die Aufträge aus. Wettbewerbe, vorwiegend in städtebaulicher Planung, bildeten die Hauptbeschäftigung. Brentini beschreibt sehr informativ, wie sich die Landi-Ausstellung 1939 allgemein auf die Schweizerische Architekturszene ausgewirkt hatte, und wie Zeyer dem als Einzelkämpfer in der Innerschweiz zumindest schriftlich entgegentrat. In den 1950er-Jahren verbesserte sich zwar Zeyers wirtschaftliche Situation – dies besonders dank den Planungsarbeiten am Bezirksspital Langenthal –, doch überschattete gleichzeitig der Unfalltod seines mittleren Sohnes Bruno 1957 sein Leben. In der Folgezeit projektierte Zeyer einige Mehr- und Einfamilienhäuser, wobei Brentini das Mehrfamilienhaus Schmidt in Luzern (1959/60) als den «Höhepunkt des zeyerschen Werkes nach dem Zweiten Weltkrieg» bezeichnet, das in seiner differenzierten Gestalt und feinfühligem Einbettung in die Umgebung nicht den üblichen monotonen Siedlungseinheiten der 1960er-Jahre entspricht (S. 175).

Barbara Hennig



ISOS. Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz. Ortsbilder von nationaler Bedeutung: Kanton Wallis

ISOS. Inventaire des sites construits à protéger en Suisse. Sites construits d'importance nationale: Canton du Valais

Übersichtsband / Volume général: 398 S. / 398 p., zahlreiche S/W-Abb. und Karten / nombreuse ill. en n/bl. et cartes, 21,5 × 30,3 cm. CHF 76.80

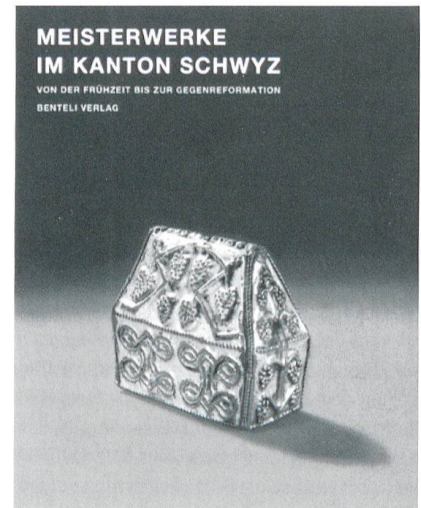
Vol. 1.1 et 1.2: Bas-Valais. 632 p., ill. en n/bl., 21,5 × 30,3 cm. CHF 130.05
Bde. 2.1 und 2.2: Oberwallis. 634 S., zahlreiche S/W-Abb., 21,5 × 30,3 cm. CHF 130.05

Herausgeber / Editeur: Eidg. Departement des Innern; Bundesamt für Kultur / Département fédéral de l'intérieur; Office fédérale de la culture, Bern 2004 (Vertrieb / Diffusion: Bundesamt für Bauten und Logistik BBL, 3003 Bern; www.bbl.admin.ch/bundespublikationen)

Nun ist in der ISOS-Reihe der Kanton Wallis erhältlich, und zwar komplett: zwei französischsprachige, zwei deutschsprachige Bücher und ein Übersichtsband mit Informationen zum ganzen Kanton. Die zwei deutschsprachigen Ortsbände umfassen in attraktiver Aufmachung die 57 höchstqualifizierten Orte im Oberwallis, von Kleinstweilern wie Feld oder Rarner Chumma bis zum Hauptort Brig.

Les deux volumes consacrés aux relevés présentent, sous une forme séduisante, les 44 sites du Bas-Valais ayant obtenu la qualification la plus élevée, des hameaux de Commeire ou de Vens au chef-lieu du canton. Ces deux volumes font partie de la nouvelle publication ISOS-Valais qui comprend en plus des deux volumes consacrés au Haut-Valais, un volume général traitant de l'ensemble du canton.

pd/cp



Meisterwerke im Kanton Schwyz. Von der Frühzeit bis zur Gegenreformation

von Markus Riek, Markus Bamert [mit Beiträgen verschiedener Autorinnen und Autoren]. Wabern-Bern: Benteli, 2004. 336 S., ca. 200 Farb- und S/W-Abb., 24,5 × 30 cm. ISBN 3-7165-1354-7, CHF 98.–

In vierzig reich bebilderten Kapiteln werden bedeutende und aussergewöhnliche Kunstwerke aus den Bereichen Architektur, Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk im oder aus dem Kanton Schwyz präsentiert. Viele dieser Objekte sind bis anhin noch nie monografisch vorgestellt worden und deshalb auch kaum bekannt. Anhand ausgewählter Beispiele wird aufgezeigt, in welchem politischen und kulturellen Spannungsfeld diese Kunstwerke entstanden sind. Hierzu gehören das spätmerowingische Bursenreliquiar aus dem Muotathal und die so genannte «Suters Madonna» aus dem 14. Jahrhundert. Bedeutende gotische Kunstwerke sind im Zeichen der Gegenreformation in barockem Zusammenhang wiederverwendet oder vor dem Bildersturm hierher gerettet worden. Als schwyzerische Spezialität gelten die mittelalterlichen Holzhäuser, die als Vorgänger des Schwyzer Herrenhauses gelten. Zu den schweizweit bedeutendsten Raumausstattungen des 17. Jahrhunderts zählen die reichen Täferzimmer in Herrenhäusern.

pd



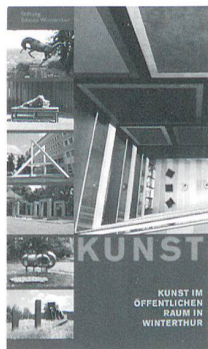
Zürcher Möbel. Das 18. Jahrhundert

von Thomas Boller, Werner Dubno. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2004. 336 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb. sowie Katalogteil, 23 × 29,5 cm. ISBN 3-85823-988-7, CHF 98.–

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählte Zürich mit Johann Caspar Lavater, Salomon Gessner, Johann Heinrich Füssli u. a. zu den geistigen Zentren Europas. Es gab einen regen kulturellen Austausch, und auch die Schweizer Möbelkunst wurde davon beeinflusst. Internationale Stilformen wurden einem lokalen Geschmack angepasst.

Eine der grossen Lücken in der Erforschung der Schweizer Möbelkunst des 18. Jahrhunderts soll mit dem vorliegenden Bildband in anschaulicher und leicht verständlicher Weise geschlossen und einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden. Das mit bislang weitgehend unbekanntem Fotomaterial von meist aus Zürcher Privatbesitz stammenden Möbeln reich illustrierte Buch ist das Resultat langjähriger Forschungsarbeit. Neben einer detaillierten historischen Abhandlung zum Zunftwesen der Zürcher Tischmacher wird ein Überblick über das wirtschaftliche und kulturelle Umfeld, in dem sich die einheimischen Schreiner und Zimmerleute zu behaupten wussten, ermöglicht. Erstmals werden alle in der Stadt Zürich seit dem 16. Jahrhundert zunftmässig erfassten Tischmacher mit ihren Lebensdaten und wichtigsten Werken erfasst. Anhand eines umfangreichen historischen Bildmaterials wird der Leserschaft ein wertvoller Einblick in die Zürcher Wohnkultur des Barock, des Rokoko und des Frühklassizismus gewährt.

pd



Kunst im öffentlichen Raum in Winterthur

hrsg. von der Stiftung Edition Winterthur. Winterthur 2004. 240 S., zahlreiche Farbabb., 12,5 × 20,7 cm. ISBN 3-952599-2-6, CHF 28.50

Kunst im öffentlichen Raum ist überall da, wo wir uns gerade aufhalten: in Parks und auf Plätzen, in Schulhäusern und Bibliotheken, in Banken, Kirchen oder Spitälern. Sie ist eine wichtige Form der Kunstförderung. Der vorliegende Kunstführer ist die erste umfassende Dokumentation für die Stadt Winterthur. Er stellt in Bild und Text ca. 360 Bilder, Objekte und Skulpturen vor, die in den letzten rund 100 Jahren entstanden sind. Etwa die Hälfte der Werke ist in städtischem Besitz, ca. ein Fünftel gehören dem Kanton, der Rest ist im Besitz von Privaten oder Kirchgemeinden. Bedingung für die Aufnahme eines Werks in den Führer war die öffentliche Zugänglichkeit.

Gegliedert ist die handliche und durchgehend farbig illustrierte Publikation nach Stadtteilen. In jedem Teil sind zuerst die Einzelwerke aufgeführt, alphabetisch geordnet nach Namen der Kunstschaffenden, dann folgen die Gebäude und Anlagen mit mehreren Werken. Zu jedem Stadtteil gibt es einen schematischen Übersichtsplan, auf dem die Orte bezeichnet sind, an denen Kunstwerke zu sehen sind. Ein allgemeiner Überblick über die Stadt und die einzelnen Planausschnitte befindet sich hinten im Buch.

Aufgelockert wird die Dokumentation mit kurzen Textbeiträgen, in denen verschiedene Persönlichkeiten entweder von ihren Erfahrungen mit Kunst im öffentlichen Raum berichten oder allgemeine Feststellungen dazu äussern. Im Anhang schliesslich sind Kurzbiografien zu den Künstlerinnen und Künstlern zu finden, deren Werke im Buch vorgestellt werden.

pd

Der Samaritanerinbrunnen in Freiburg i. Ü.

Marion Gartenmeister. Der Freiburger Samaritanerinbrunnen, 1550/51 von Hans Gieng geschaffen, gehört zu einem Ensemble von 10 Figurenbrunnen, die in Freiburg im 16. und anfangs 17. Jahrhundert entstanden. Während des 16. Jahrhunderts wurden in vielen Schweizer Städten die Holzbrunnen durch figurengeschmückte Steinbrunnen ersetzt – beliebte Motive dafür waren Stadtheilige, Banner- und Fahnenräger sowie Allegorien. Das gewählte Thema des Brunnens – Jesus und die Samaritanerin am Jakobsbrunnen (Joh. 4.1–42) – ist ein Motiv, das vorher offenbar noch nie an öffentlichen Stadtbrunnen behandelt wurde. Es wurde also nicht wie bei den anderen Freiburger Brunnen ein gängiges Motiv gewählt, sondern ein eigenständiges, neues geschaffen. Ziel der Lizenzarbeit war es, das ikonografische Programm des Brunnens als Ganzes zu fassen und eine Deutung zu versuchen. Dabei wurde von der Fragestellung ausgegangen, was die Obrigkeit von Freiburg mit diesem aussergewöhnlichen Programm vermitteln wollte.

Der Brunnen besteht aus einem unregelmässigen, achteckigen Becken, in dessen Mitte über dem Brunnenstock die Säule aufsteigt. Darauf gruppieren sich links Jesus und rechts die Samaritanerin um den Jakobsbrunnen. Das Becken des Jakobsbrunnens ist auf der Vorderseite mit einem Lamm Gottes geschmückt, die Rückseite zeigt eine Darstellung des Sündenfalls. Das obere Drittel der Säule trägt ein Relief mit einem Männerkopf in einem Lorbeerkranz – ein Porträt des Niklaus von Flüe – und einem Triton mit Gerbermessern. Durch die Kombination des Hauptmotivs mit diesen weiteren Dar-



Samaritanerinbrunnen, Sündenfallrelief, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü. (M. Gartenmeister, 2004)