

**Zeitschrift:** Schweizerische Bauzeitung  
**Herausgeber:** Verlags-AG der akademischen technischen Vereine  
**Band:** 81 (1963)  
**Heft:** 35

**Artikel:** Das Viktoriaspital in Bern (1906)  
**Autor:** Corboz, André  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-66865>

#### **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:** 21.02.2026

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

## Das Viktoriaspital in Bern (1906)

Von André Corboz, Genf

### I

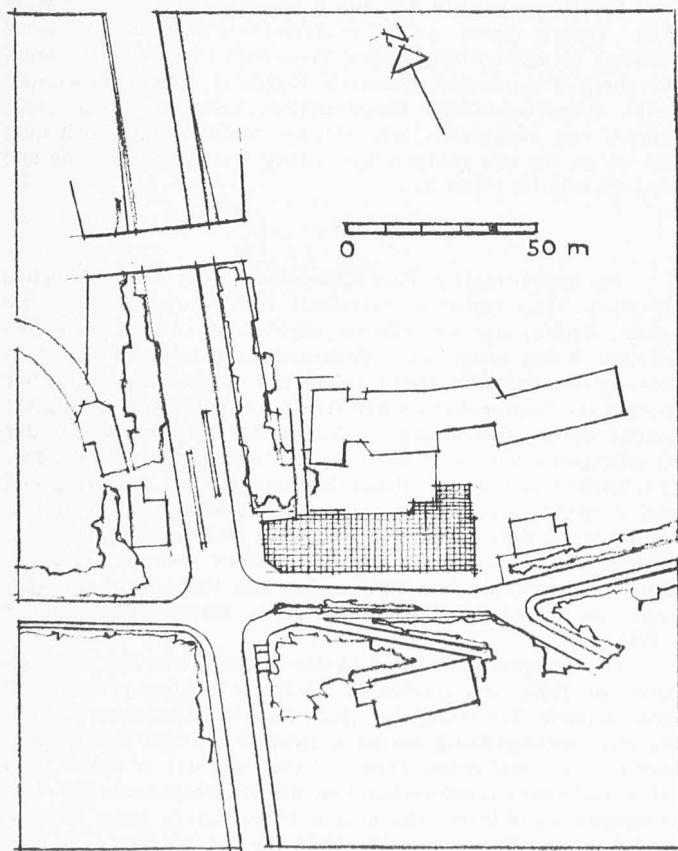
Eine bedeutende italienische Zeitschrift, «*L'Architettura*», veröffentlichte während mehrerer Jahre eine Aufsatzreihe über «Das Erbe des XIX. Jahrhunderts». Die wichtigsten Werke der Meister der «Neuen Kunst» waren darin an Hand von bemerkenswerten Uebersichts- und Detailaufnahmen eingehend erläutert.

Die meisten von uns werfen kaum einen Blick auf die Jugendstilbauten, welche doch — ähnlich den berühmten Konstruktionen der Ingenieure vor 1900 — die unmittelbaren Vorfahren der heutigen Architektur sind. Wenn die Geschichte der Architektur, wie wir glauben, kontinuierlich verläuft, wäre es ungerecht, den Beitrag des «modern style» erkennen zu wollen. Die Erforschung der Nach-eiferer *Hortas* und *Wagners* in der Schweiz ist deshalb von unbestreitbarem Interesse für die Kenntnis der Baukunst unseres Landes. Ja, wir betrachten es sogar als unsere Pflicht, die Werke dieser Epoche zu untersuchen, weil wir sie für würdig finden, der Nachwelt überliefert zu werden, genau so wie irgend eine barocke Andachtstätte in den Walliser Alpen oder eine mit grossem Aufwand restaurierte spätgotische Kapelle.

Alle diese Gründe haben uns bewogen, ein Jugendstil-Werk in Bern, das 1906 erbaute *Sanatorium «Viktoria»* (heute Viktoriaspital), näher zu untersuchen.

\*

Das Bundeshaus in Bern und das Palais de Rumine in Lausanne waren der Stolz der damaligen Schweiz. Sie sind



Viktoria in Bern, Lageplan 1:2000

Deutungsversuch eines Jugendstil-Werkes

DK 725.51:72.036.3

die letzten und zugleich etwas monströsen Ergüsse des ausklingenden Eklektizismus, bevor bei einigen Berufenen ein neues Bewusstsein der Architektur erwachte. Man baute gerne nach Rezepten, die klassische Motive mit bäuerlichen Formen vermischten. Blättert man in Zeitschriften aus dieser Epoche, so stellt man fest, dass das *Viktoria* sich in seiner Art vom damaligen oberflächlichen, kompositen Stil gänzlich abwendet. Es bringt den Mut zu einer eigenen Sprache auf, zu einer Sprache, die durch die Funktion nicht getötet wird, kurz, es findet den Anschluss an die «Neue Kunst». Möchte jemand wissen, wie diese Kunst bei uns aufgenommen wurde, so wird er mit Verwunderung die Prosa lesen, die *Charles Melley*, Architekt und Professor an der Ingenieurschule der Universität Lausanne, am 6. Januar 1904 im «*Bulletin technique de la Suisse romande*» unter dem Titel «*Modern style et traditions locales*» veröffentlichte.

\*

Im Spitalbau zeigen sich die Berner unerwartet aufgeschlossen. Die 1881 im Inselspital neu angewandte Pavillonbauweise entsprach damals den modernsten Anforderungen der Therapeutik. Gewiss sind diese Bauten architektonisch wertlos. Aber der Sinn für fortschrittliche Medizin, von dem sie zeugen, erklärt vielleicht zum Teil, warum das konservative Bern das Eindringen so kühner und in seinen Augen anstössiger Formen im «*Viktoria*» geduldet oder sogar angenommen hat. Erst 1934 wiederholte sich ein ähnliches Ereignis: Kurz nachdem *Maillart* genötigt worden war, die Widerlager der Lorrainebrücke schwerfälliger zu gestalten, entstand eine Gewerbeschule, die wohl als eines der schönsten Denkmäler der rationalistischen Bewegung in der Schweiz gelten darf.

### II

Das «*Viktoria*» fällt zunächst durch die betonte Einheitlichkeit seines Baukörpers auf (Bild 1). Der längliche Kubus durchbricht die herrschende Mode schachtelartiger Kompositionen, die übrigens keinem gestalterischen Bedürfnis entsprachen. Doch bleibt die Stereometrie diskret, zurückhaltend; entgegen vielen zeitgenössischen Bauten, z. B. von *Behrens* und *Olbrich*, führt hier das Streben nach Formvereinfachung nicht zu Schwulst und Massivität. Näher betrachtet, gliedert sich das Gebäude sogar in recht subtil zusammengesetzte Elemente, die eine Note glücklicher Asym-



Bild 1. Viktoriaspital, Fliegerbild aus Südwesten



Bild 2. Südfront des Viktoriaspitals in Bern

metrie in den Aufbau hineinragen. So hat der Architekt z. B. den Akzent auf die Hauptecke verlagert, weil man an das Gebäude nicht frontal, sondern schräg herantritt. Der harmonische Rhythmus der offenen Südfront verdient ebenfalls gewürdigt zu werden. Die Westseite ist dürftiger, dafür vorzüglich ausgeführt; belangloser ist hingegen die Nordfassade. Im Innern des Gebäudes scheinen dagegen die Räume nahezu leblos.

Diese erste Annäherung genügt, um einen wesentlichen Grundzug des Viktoriaspitals hervorzuheben: Es handelt sich um ein interessantes, aber nicht abgeschlossenes Werk, wo starke Willenskräfte nicht immer ihre Erfüllung gefunden haben. Der Architekt suchte eine Vielgestaltigkeit in der Einheit des Baukörpers, aber er begnügte sich damit, dass seine Architektur das Resultat des Zusammenfügens von mehr oder weniger voneinander unabhängigen Fassaden war; um die Gestaltung der Innenräume kümmerte er sich wenig. Daher ist es kaum verwunderlich, wenn wir zum Verständnis des Gebäudes in erster Linie *das Äussere* betrachten.

\*

Das einfache, doch nicht starre Prisma ist entschlossen gegen Süden gerichtet. Eine unverkennbare Dynamik entspringt der Dialektik seiner Fassaden: die nördliche ist um so verschlossener, als sich die südliche der Umgebung öffnet, was einer absolut funktionellen Anordnung der Innenräume entspricht. An der Südfront wird der Baukörper vom Licht ganz erschlossen; es durchbricht ihn und eröffnet ihm die ganze Umgebung (Bild 2). Hier stimmt der Fassaden-Rhythmus mit der konstruktiven, funktionellen und räumlichen Gestaltung des Baues wohl überein.

Diese Abstufung der Fassaden erklärt ihre zusammenhangarme Komposition und sucht zugleich das Unbefriedigende daran etwas zu korrigieren. Wie schon erwähnt, versuchte der Architekt die Einheit des Gebäudes wenigstens visuell herzustellen. Obwohl er — ganz schulmässig — jede Fassade im Hinblick auf ihre frontale Ansicht gestaltete, empfand er das Bedürfnis, die Süd- und Westfassaden miteinander zu verbinden. Die Lage des Gebäudes am Ausgang



Bild 3. Übergang von der Süd- zur Westfassade

der Kornhausbrücke einerseits und die formale Ungebundenheit des Jugendstils anderseits begünstigen die Loslösung von den Regeln des Kanons; es ist hier eine zeitlich-räumliche Kontinuität angedeutet, welcher der Architekt nur gefühlsmässig, das heisst plastisch, Rechnung tragen konnte.

Aus dem heraus konnte der Übergang zwischen Süd- und Westfassade nicht nur durch eine Abkantung gelöst werden. Daher dieser reich profilierte Winkelakzent, diese «Falte» im ganzen Baukörper, diese dem Licht eine ununterbrochene Progression sichernde Rundung. Die eingeschachtelte, eckturnähnliche Konstruktion, unten mit dem Baukörper eng verbunden, löst sich gegen oben allmählich auf; sie ist es, die den nötigen Übergang von einer Fassade zur andern schafft (Bild 3).

\*

Eigentlich bildete diese Gebäudecke ein städtebauliches Problem. Das Gebäude offenbart nicht auf einmal seine ganze Breite; erst aus näherer Sicht lässt es sich ganz entdecken. Diese progressive Wahrnehmung forderte eine Milderung der Fassadenkante. Durch die «Falte» im Baukörper nimmt die Südfront an der Westfassade teil und korrigiert damit deren übermässige Schmalheit; der Balkon an der Gebäudecke verstärkt noch diese Ausweitung (Bild 4). Der Architekt verwendete dieses Hilfsmittel, um den visuellen Schwerpunkt des Gebäudes gegen den Zuschauer hin zu verschieben, so dass die beiden Fassaden sozusagen gleichzeitig auftreten, als wären sie auf eine Flucht gebracht worden: Eine Wirkung, die dem Umlegen zweier Flächen in eine einzige, senkrecht zum Auge stehende Ebene gleichkommt (Bild 5).

Der Hauptstrasse kehrt ja das Gebäude nur eine Schmalseite zu. Hätte der Architekt die Rechteckkonzeption durch eine scharfe Trennung der Süd- und Westfassaden betont, so wäre zwangsläufig ein nach zwei Richtungen hin fliehender Körper entstanden. Diesem Uebel steuerte er durch zwei Massnahmen: einmal verband er, um die Südfront der Verkehrsaxe zuzuführen, die beiden Fassaden zu einer Einheit und bog den Baukörper ab, ohne ihn zu knicken. Das genügte jedoch nicht; noch musste das «Gewicht» des Ge-

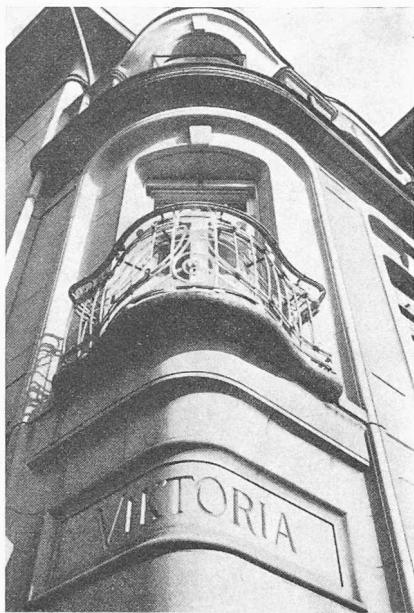


Bild 4. Detail zu Bild 3



Bild 5. Die Eingangspartie in ihrer ursprünglichen Form

bäudes nach Westen verlagert werden: daher der von der Mitte abgerückte Eingang und besonders der bereits erwähnte Eckkörper, der auf den ersten Anblick hinzugefügt und oben schlecht verbunden scheint. Einem die Kunst der Loggia beherrschenden Architekten wäre es leicht gefallen, auch über die Ecke eine kontinuierliche Dachverbindung herzustellen. Doch wäre diese Lösung vielleicht nichtssagend gewesen. An ihrer Stelle lässt sie der ziemlich flachen Westfassade einen kühnen, aufreissenden Akzent zuteil werden; missklingend, wenn man allein das Gebäude betrachtet; verbindend, sobald der Bau jedoch mit seiner Umgebung in Beziehung gebracht wird.

Die übrigen zwei Fassaden, von keinen Strassenzügen umgeben, sind sehr bescheiden (Bilder 6 und 7). Auch fehlt ihnen eine «Verkleidung». Denn eine solche ist beim Victoria rein lagebedingt; sie schmückt bloss die Süd- und Westfassaden, hört aber unmittelbar nach der Nordost-Ecke auf. Allein, die Verkleidung ist keine Haut, wie es die Südfassade in ihrer Symbiose mit der Gebäudestruktur bezeugt. Das bestätigt die bereits gemachte Feststellung, wonach die Gestaltung des Baukörpers nicht allein plastischen Ueberlegungen folgte, obwohl selbst eine unvollständige Umhüllung

genügt hätte, um die Einheit des Volumens herzustellen, wie das öfters bei den venezianischen Palästen vorkommt.

Ein letzter Punkt: die Gebäudehöhe ist in Beziehung mit der aus grossen Bruchsteinquadern erstellten und von Terrassen gekrönten Mauer an der Kornhausstrasse gebracht. Das Flachdach<sup>1)</sup> erleichtert die Eingliederung des Gebäudes in das Stadtbild, während das zarte Grün des Sandsteines eine farbliche Kontinuität mit den umgebenden Laubbäumen gewährleistet. Hier ist zweifellos eine ungewöhnliche Zahl von Beziehungen vorhanden (Bild 8).

\*

Und wie ist das Gebäude im Innern gestaltet? Der Eingang ist durch ein grosses Vordach<sup>2)</sup> aus gelbem Glas — einziges äusseres Blumenmotiv — klar gekennzeichnet (Bild 13). Hinter der Tür liegt ein Windfang, gefolgt von einer rechteckigen Halle. Der Architekt hat damit einen Raum-

1) Dieses Flachdach ist eine Neuschöpfung; 1906 war seine Abdichtung technisch noch ungelöst (es traten denn auch zahlreiche Undichtheiten auf), aber man fand sich mit diesen Nachteilen ab.

2) Inzwischen entfernt; der Eingang wurde aufgehoben.



Bild 6. Nordfassade, östlicher Teil

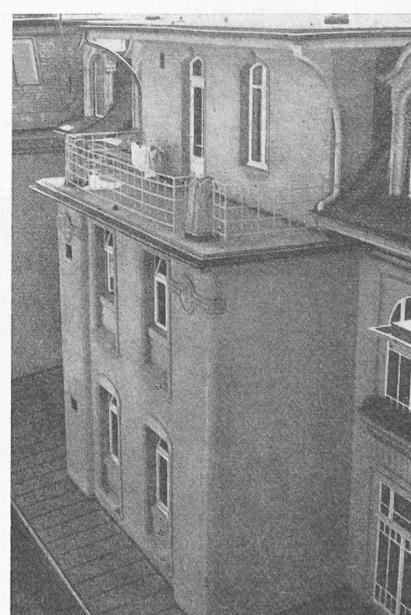


Bild 7. Nordfassade, mittlerer Teil



Bild 8. Westfassade (Kornhausstrasse) mit dem «Heilsarmeehut»

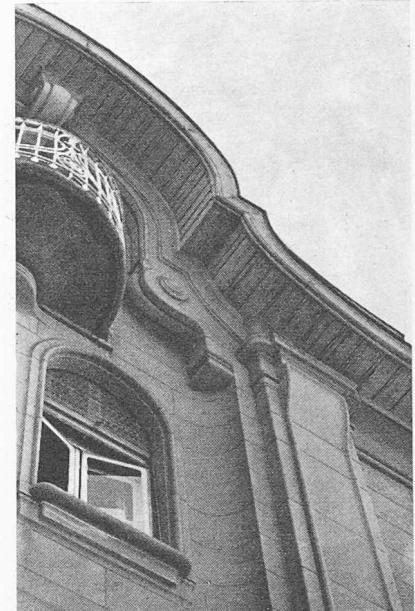


Bild 9. Detail der Westfassade

kontrast angedeutet: dem senkrecht zum Eingang angeordneten Windfang folgt ein ausgesprochener Längsraum. Ferner schafft das Spiel der vorgelagerten Stufen eine abgewogene Ausmittlung zwischen dem Niveau der Strasse und dem des Erdgeschosses.

Räumlich betrachtet ist diese Partie der interessanteste Teil des Gebäudes. Um so bedauerlicher ist daher die Zerstörung dieses Einganges infolge der Inbetriebnahme des Neubaues, eines Werkes, dessen Vorteile auf den ersten Blick spärlicher erscheinen als diejenigen des alten Gebäudes.

Im übrigen wickelt sich die Anordnung der Innenräume nahezu mechanisch ab. Von einer Erforschung der Vertikalkontinuität nach *Horta* und *Loos* ist z. B. nichts zu verspüren. Dagegen ist — wie durch ein Wunder — dem «Viktoria» die ursprüngliche Dekoration und Möblierung erhalten geblieben. Mit Ausnahme von Lift, Wandbecken und Betten wurde seit 1906 nichts ersetzt. Von den Türeinrahmungen bis zu den Mosaikböden herrscht eine bemerkenswerte Einheitlichkeit der dekorativen Gestaltung. Das Esszimmer besitzt noch seinen Messingleuchter und seine Malereien, die Halle ihre Wandfigur<sup>3)</sup>; die Diskretion dieser Ornamente erinnert an die Dekoration des Tea-room Cranston von *Mackintosh* (1897). Da spielen die Linienmotive — nicht die peitschenförmigen der Belgier, sondern die geraderen der Wiener — eine bedeutende Rolle.

### III

Betrachten wir nun die *Sprache* der Architekten. Der Bau ist in grünem Sandstein an den Süd- und Westfassaden,

<sup>3)</sup> Inzwischen entfernt.

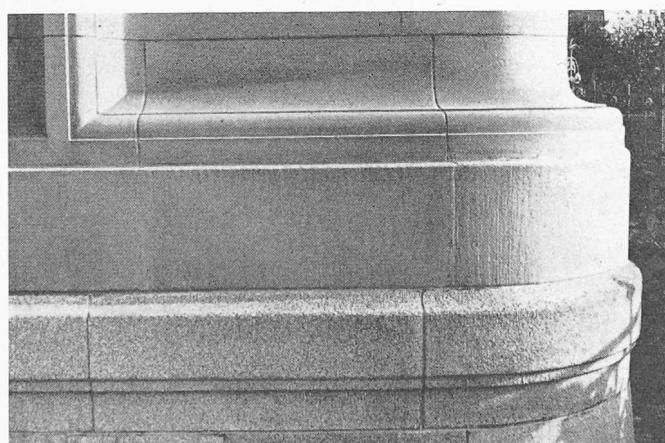


Bild 11. Mauersockel an der Südwestecke

in verputztem Mauerwerk an den übrigen Seiten erstellt. Der graue Granit der Balkone und des Mauersockels bildet dazu einen Gegensatz in der Oberflächenstruktur, der von grosser Empfindsamkeit zeugt (Bild 11). Das Eisen, als dritter Baustoff, trägt zur Auflockerung der Masse bei; obschon das Gebäude dem Kolossalen nicht verfällt, verschmäht es keineswegs, die Wirkung der Mauerstärke zu zeigen, was allein schon die abgerundete Südwest-Ecke beweisen mag. Die Bearbeitung des Details zeigt die gleiche Eigenschaft: eine Diskretion, die dennoch eine Aussage bleibt. Nichts ist zufällig.

Auf den ersten Blick wirkt die Westfassade symmetrisch. Diese Symmetrie wird jedoch von zwei gegensätzlichen Elementen korrigiert. Einerseits löst in der ohnehin schmalen Fassade der kühne obere Balkon (als betont strukturelle Demonstration, die aber durch ein als Heilsarmee-Hut ausgebildetes Vordach sofort in Abrede gestellt wird) eine zusätzliche Aufwärtsbewegung aus, um dort einen Höhepunkt zu schaffen (Bild 10). Anderseits sucht der Architekt mit dem unteren Balkon die Fassade zu verbreitern, eine Wirkung, die auch von der bereits erwähnten Südwest-Ecke unterstützt wird.

Beachtenswert ist auch, wie liebenswürdig diese Fassade modelliert ist; die Profilierung der Lisenen (Bild 9), die Ansatzstellen der unteren Balkone und besonders die sich elegant in der Mauerfläche auflösenden Konsolen des oberen Balkons. Man könnte auf Grund dieses letzten Details nahezu meinen, dass der Architekt des «Viktoria», gleich wie *Horta* und *Berlage*, den Wert einer «mauerlichen Kontinuität» verspürt habe. Doch findet diese Vermutung am Gebäude keine weitere Bestätigung mehr.

Im Gegensatz zur Westfassade ist die Südseite langgezogen. Die beiden vertikal stark betonten Seitenpartien übernehmen «fortissimo» die Aufwärtsbewegung der schlanken Loggiapfeiler. Ihre Gliederung ist überzeugend klar: die breiten Lisenen, oben durch die grosse Mansarde verbunden, werden unten von den seitlichen Konsolen der Balkone aufgefangen (Bild 16); sie zwingen das schwere Dachgesims (von dem später die Rede sein wird) in ihr Spiel hinein und wirken sozusagen als Klammern (Bilder 14 und 18).

Für die Analyse der architektonischen Inspiration ist der mittlere Fassadenteil am aufschlussreichsten. Wir werden darauf noch zurückkommen. Hier möchten wir lediglich die Funktion der Laubengänge andeuten: sie erzeugen, als wären sie geflochten, eine *plastische* Verbindung zwischen den Seitenteilen und der Mittelpartie, ohne aber die räumliche Kontinuität zu unterbrechen. Der unterste Laubengang bietet mit seinen runderen Gewölbebogen und starken Balustraden der Transparenz Einhalt; mit diesen kräftigen Elementen wird das Gewicht des Gebäudes unten aufgelagert (Bild 14).

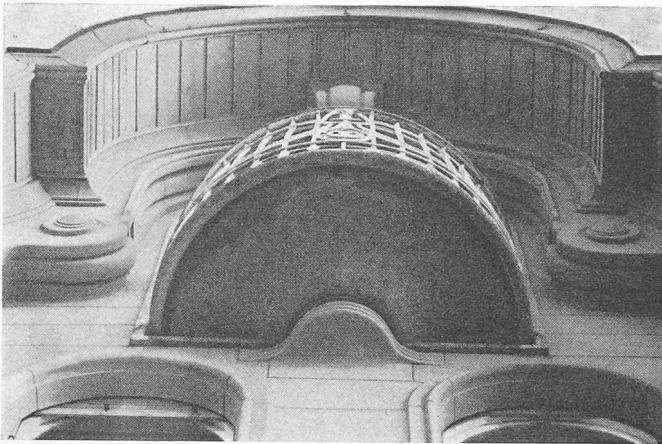


Bild 10. Der kühne Balkon an der Westfassade

Der «Wellenschlag» des mittleren Laubenganges belebt auf fröhliche Art die Fassadenfläche (Bild 15). Das Mitschwingen des weiss gestrichenen, ganz transparenten Geländers erfüllt eine dreifache Funktion: es antwortet beschwingt der Wucht des Vordaches, es fügt sich wohlabgewogen zwischen die kräftigen Balustraden der Seitenteile ein und verhilft zum Uebergang von der unteren, schweren Balkonreihe zur obersten, leichten und durchsichtigen. Dieser oberste Laubengang ist der einzige, der ein flaches und weiss gestrichenes Geländer in die Seitenkörper überfließen lässt: damit wird die Verbindung aller Gestaltungselemente in der Südfassade vervollständigt.

\*

Die Komposition ist demnach weniger der Ausdruck eines einzigen Systems als vielmehr ein Wechselspiel von Ausgleichen — ein typisch schweizerischer Kompromiss... Diese Tendenz kann bis in alle Details, welche die Hand des Architekten verraten, nachgewiesen werden. So werden z. B. die Konsolen der unteren Balkone — statt dass sie sich mit der Mauer verschmelzen — unmittelbar vor ihrer Auflösung durch eine Fuge aufgehalten (Bilder 16 und 17).

Wie aus der Gestaltung der Balkone deutlich hervorgeht, wurde auch zwischen Eisen und Stein die Kontinuität nicht vollzogen. Hier ist kein Uebergang in den Materialien zu finden, wie ihn *Horta* (siehe Hotel Solvay, 1895, und Hotel Palmerstonstrasse, 1898) oder *Mackintosh* (School of Art Glasgow, 1897 bis 1899) auslegen, sondern eine reine Gegenüberstellung.

Das Vorgehen des Architekten ist also entschieden analytisch; er bringt und setzt zusammen. So erklärt sich das riesige Mansardendach: es verbindet die verschiedenen Elemente zu einem einzigen Baukörper. Hier liegt auch der Grund, warum beim Dachgesims das übliche Mauerband weggelassen wurde: damit das Dach sich nicht schwebend vom Baukörper abhebe. Die Einklammerung, von der schon die Rede war, ist ein anderes Hilfsmittel, um das Dach an die Fassaden zu binden, und auch der «Heilsarmee-Hut» hat eine ähnliche Funktion zu erfüllen: die Fassade dringt in das Dach hinein, um die Verkettung der Elemente besser zu vollziehen.

\*

Auf Grund dieser Beobachtungen darf die im «Viktoria» zum Ausdruck kommende Tendenz wohl als rationalistisch bezeichnet werden. Ein letztes Detail wird dieses Urteil bestätigen. Würde die Kartusche mit der Aufschrift «Viktoria»<sup>4)</sup> von einem Schüler der Ecole de Nancy oder der Wiener Sezession stammen, so stünden anstelle des klaren Vierecks und der gut lesbaren Buchstaben (Bild 12) dynamisierte, die Schrift verwischende Formen da. Wir haben es

<sup>4)</sup> Bis 1950 enthielt die Kartusche noch die Bezeichnung «Sanatorium»; die heutige Aufschrift verwendet die genau gleiche Schrift.

hier mit keiner überschwänglichen Architektur zu tun; der ganze Bau zeugt von einem klaren Gestaltungswillen, von einem Streben nach formaler Vereinfachung, was, wenn nicht an *Loos*, doch wenigstens an *Wagner* erinnert (Bild 19).

Aber die rationalistische Tendenz wurde nicht bis in ihre letzten Konsequenzen getrieben. Es lassen sich Montage und Absonderung der Gestaltungselemente, aber zugleich der Versuch nachweisen, ihr Zusammenfassen auch durch empirische Mittel zu ergänzen. Der Architekt versucht so gut wie möglich, das sich in der Baukunst immer wieder stellende Problem zu lösen: so wie bei *Vignola* im Gesù oder bei *Aalto* in der Bibliothek von Viipuri — wenn diese etwas groben Vergleiche überhaupt zulässig sind<sup>5)</sup>.

Wir haben schon gesehen, wie klar das Viktoriaspital von dem absticht, was damals in der Schweiz gebaut wurde. Wo ist seine Stilquelle zu finden?

Zuerst sei das Fehlen von jeglichen Elementen des «Revival» in den Details festgestellt. Nur selbständige, diskrete Elemente von bemerkenswertem plastischem Empfinden sind hier vorhanden.

Welches sind im Zeitpunkt der Planbearbeitung die grossen, bereits ausgeführten, modernen Bauten? *Horta* hat vor mehreren Jahren alles vollendet, was seinen Ruhm begründet; die «School of Art» von *Mackintosh* stammt von 1897, Hill House von 1902 bis 1903; *Perret* hat 1902 bis 1903 das Haus an der rue Franklin und 1905 bis 1906 die Garage rue Ponthieu errichtet; *Hoffmann* beendete 1903 das Sanatorium Purkersdorf, und das Palais Stoclet entstand 1905; von 1904 bis 1906 baute *Loos* die Villa Karma in Montreux; *Wagners* Meisterwerke Postsparkassenamt, Steinhofkirche, beide von 1906, kommen nicht in Betracht; *Garnier* ist noch unbekannt, *Gaudí* allzu fern; nicht zu reden von den weniger bedeutenden Architekten wie *Max Fabiani* oder gar den Amerikanern. In der Schweiz öffnet die aussergewöhnliche Modernität der Tavanasa-Brücke von *Maillart* (1905) den Ingenieuren eine neue Bahn: die Identifikation von Form und Struktur.

In dieser Aufzählung findet sich nichts, wovon man behaupten könnte, dass sich der Architekt des «Viktoria» davon hätte inspirieren lassen. Entnahmen lassen sich keine nachweisen, und insbesondere die grosse Loggia hat überhaupt nicht ihresgleichen. Nur den Dachpavillons haften vielleicht toskanische Reminiszenzen an (Bild 20). Das schwere Mansardendach ist des öfters bei *Van de Velde* zu finden — oder haben wir es hier vielmehr mit einer Angleichung an das traditionelle Berner Vordach zu tun? Hingegen ist u. E. ein indirekter Einfluss *Wagners* durch die Zeitschrift «Der Architekt», die damals meist verbreitete Fachschrift, zweifellos zu spüren. Wollen wir also näheres erfahren, so müssen wir schon den Erbauer des «Viktoria» kennen lernen.

<sup>5)</sup> Vgl. Bruno Zevi, Architettura e Storiografia, Mailand 1950, S. 59 ff.



Bild 12. Die Kartusche mit dem Gebäudenamen

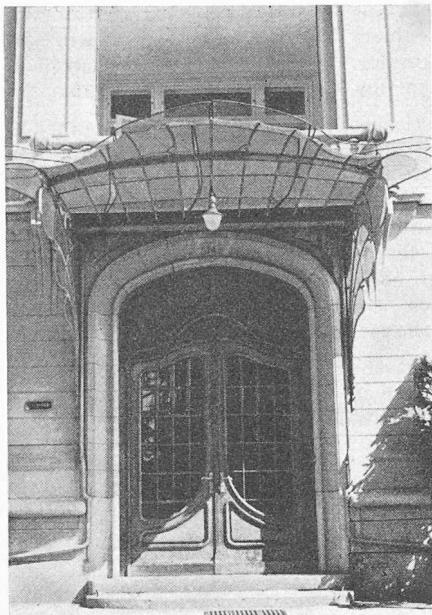


Bild 13. Ehemaliger Haupteingang



Bild 14. Südfassade des Viktoriaspitals in Bern

Das Viktoriaspital wurde vom damals 67jährigen Architekten *Horace-Edouard Davinet*<sup>6)</sup> erbaut. Er war französischer Staatsangehöriger, geboren am 23. Februar 1839 in Pont d'Ain, gestorben am 30. Juni 1922 in Bern. Die Laufbahn Davinets beginnt 1856, wo er sich als Architektschüler zu seinem Schwager, Friedrich Studer, der zu jener Zeit den Bernerhof und den heutigen Westflügel des Bundeshauses in Arbeit hatte, begibt. Ab 1864 widmet sich Davinet fast ausschliesslich dem Bau einer Anzahl Hotelkästen, die das Ortsbild unserer bekannten Fremdenverkehrsplätze verunstalten<sup>7)</sup>.

<sup>6)</sup> Vgl. Aufsatz über Davinet in Schweiz, Künstler-Lexikon, Bd. 1, 1905, und in Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, Bd. 2, 1924; Zur Erinnerung an Eduard Davinet, Bern 1922; C. von Mandach, Architekt Eduard Davinet, in Berner Taschenbuch 1923, S. 80 bis 94.

<sup>7)</sup> In Interlaken die Hotels *Viktoria*, *Jungfrau* (1864), *Belvedere*, *Bellevue*, *Kursaal* (1865), die Pension *Ober*, die Hotels *Du Pont* (1866), *Beau-Rivage* und *Rietschard-Metropol*; in Spiez der *Spiezerhof*; der *Bären* in Grindelwald; das *Blümlisalp* in Aeschi; der *Kursaal* in Heiden; das *Rigi-Kulm* (1872–74); das Hotel *Giessbach* bei Brienz; das *Römerbad* in Badenweiler (Deutschland); weitere Hotels in Thun und Bern, sowie zahlreiche Villen.

Die kulturelle Orientierung des Architekten — der Eklektizismus — springt in die Augen. Nichts in der langen Reihe von Bauten im «Laubsägestil», die er hinterliess, kündigt das Glanzstück des «Viktoria» an. Es bildet in Davinets Werk eine Ausnahme, ein Rätsel sogar. Wirft ein Mensch mit 67 Jahren alles bisher Verehrte über Bord, um Neuland zu erforschen? Das von den übrigen Leistungen des Architekten klar abstechende Viktoriaspital durch ein vitales Experiment zu erklären, das den Erbauer von seinem ganzen Bildungsgang befreit hätte, ist also fragwürdig. Wenig überzeugend ist auch die Verwertung eines Spätfühlings wie ihn *Satie* erlebte. Uebrigens hatte Davinet soeben das Pavillon in Heiligenschwendi (1903) erstellt, eine ebenso formlose Ergänzung wie das von ihm schon 1894 erbaute Sanatorium. Nach dem «Viktoria» errichtete er noch das Kollegium «*Maria Hilf*» in Schwyz (1910), dessen Wesen unbestimmt ist. Und das Hotel Giessbach, dieser gestaltlose Koloss, war nach den Aussagen eines Autors «die grosse Sorge seiner letzten Jahre». Auch die Kenntnis der betrieblichen Zusammenhänge, die er sich in der Hotelarchitektur erwarb, gibt keine Antwort auf unsere Frage. Bleibt noch die Städtebaukunst, die Davinet einigermassen kannte, verdanken wir ihm doch die Planung

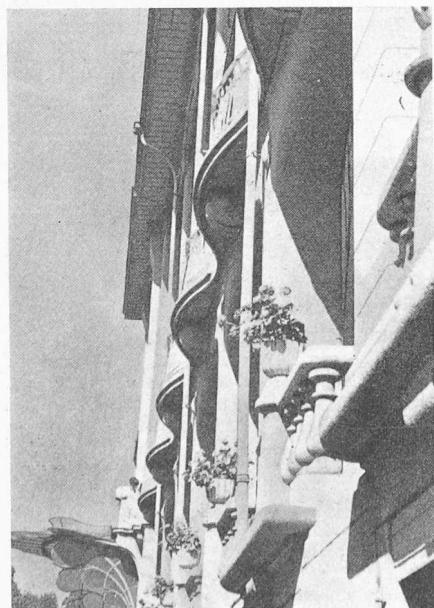


Bild 15. Südfassade



Bild 16. Balkonkonsole der Westfassade

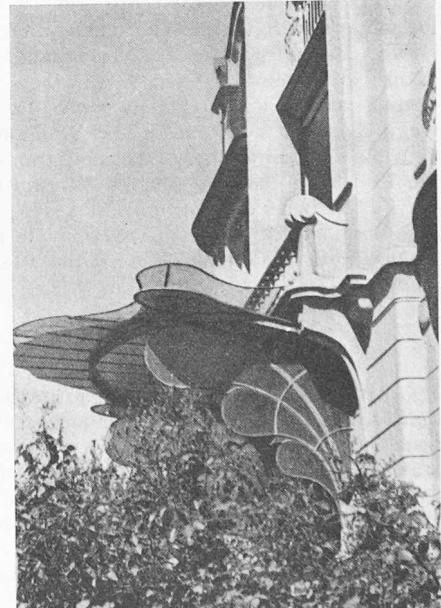


Bild 17. Ursprünglicher Haupteingang



Bild 18. Dachpartie der Südfassade

des Kirchenfeldes in Bern (1876); sie mag vielleicht die syntaktische Lösung erklären, nicht aber die eigentliche Sprache des «Viktoria».

Doch sei Davinet, nach den Aussagen seiner Freunde, über die neuen Ideen gut informiert gewesen. Er war «à la page». Gegen die allgemeine Strömung kaufte er Gemälde von Hodler für das Berner Kunstmuseum, dessen Konservator er von 1890 bis zu seinem Tode war. Damit sind wir mitten im *Jugendstil*. Aber der Nachruf eines Zeitgenossen zerstört den Mythos des der neuen Kunst aufgeschlossenen Davinet: «Davinet musste jedoch zu manchem Ja sagen, was ihm im Innersten gegen den Strich war. So sträubte sich alles in ihm gegen Ferdinand Hodlers ungefüge Wucht»<sup>8)</sup>. Wäre seine Neigung für die moderne Kunst demnach bloss ein Märchen gewesen?

Als Partner hatte Davinet seinen Neffen, *Friedrich Studer*, mit dem er ausser dem «Viktoria» u.a. das Kollegium in Schwyz errichtete. Leider konnten wir über die Person und das Werk dieses Mitarbeiters nichts näheres erfahren. Die Bauten, an denen er mit Davinet arbeitete, lassen ihm auch nicht die Stileigenschaften des «Viktoria» zuschreiben. Die jeweiligen Beiträge der zwei Architekten auseinanderzuhalten, dürfte sich damit erübrigen.

Man muss sich daher fragen, wie Davinet in einem verhältnismässig vorgerückten Alter dazu kam, Pläne zu entwerfen, die seinem ganzen Werdegang widersprachen. Das Rätsel verdichtet sich, wenn man vernimmt, dass die mit dem Baugesuch vom 22. September 1904 aufgelegten Grund- und Aufrisse nicht mit denjenigen des am 24. Oktober 1906 eingeweihten Jugendstilbaues übereinstimmten, war doch in den ersteren ein neo-klassizistisches Gebäude mit dem

8) Prof. Weese in «Der Bund» vom 4. Juli 1922.

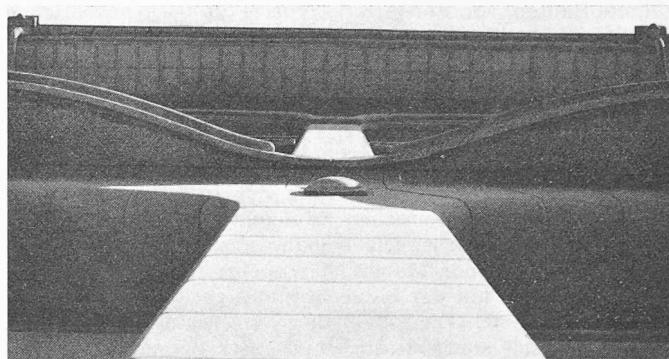


Bild 19. Detail der Südfassade

üblichen Ornamentarium (Säulen, Gehänge usw.) dargestellt. Wie war eine solche Umkehr in einer so kurzen Zeitspanne denn möglich?

#### IV

Eine tiefere Betrachtung des Bauwerkes wird den Schlüssel zum Rätsel liefern. Wir haben gesehen, dass sich die Südfassade — unseres Erachtens die originellste — als Zusammensetzung gegenübergestellter Elemente offenbart. Sie ist modularisch konzipiert und schliesst Laubengänge mit je 10 Arkaden zwischen zwei symmetrische Eckmassen ein. Diese Lösung entspricht dem bekannten Problem des Abschliessens einer Elementenreihe. Da vom Jugendstil keine Antwort zu erwarten war, zog es *Davinet* vor, überhaupt nicht abzuschliessen: auf eine plastische Verbindung im Sinne der Südwestecke verzichtend, verkeilte er die Laubengänge zwischen die durch Lisenen gegliederten Seitenkörper, wie Bücher zwischen zwei Bücherstützen. Die Fassade tritt somit als unabgeschlossenes Fragment auf.

Das Fehlen eines Abschlusses offenbart sich unmissverständlich in den an beiden Enden des Laubenganges angebrachten Rosetten. Sie sind eingelassen, das heisst von der betont senkrechten Gliederung des Seitenkörpers überdeckt, als ob sich der Laubengang darunter fortsetzen würde (Bild 21). Diese Lösung erinnert an berühmte Vorbilder, wie zum Beispiel die zerschnittenen Medaillons an den Hofecken des Palazzo von Urbino oder gar an die innere Chor-Ecke der Cappella dei Pazzi.

Die ganze Fassade kann ähnlich ausgelegt werden. Sie ist keine Originalschöpfung im Rahmen der «Neuen Kunst», sie ist ein *Zitat*. Sie übernimmt die sehr verbreitete Komposition einer Blockierung der Fassadenenden, welcher un-

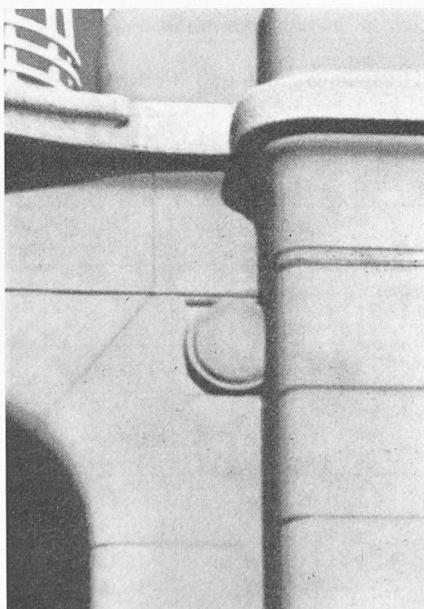


Bild 21. Detail der Südfassade

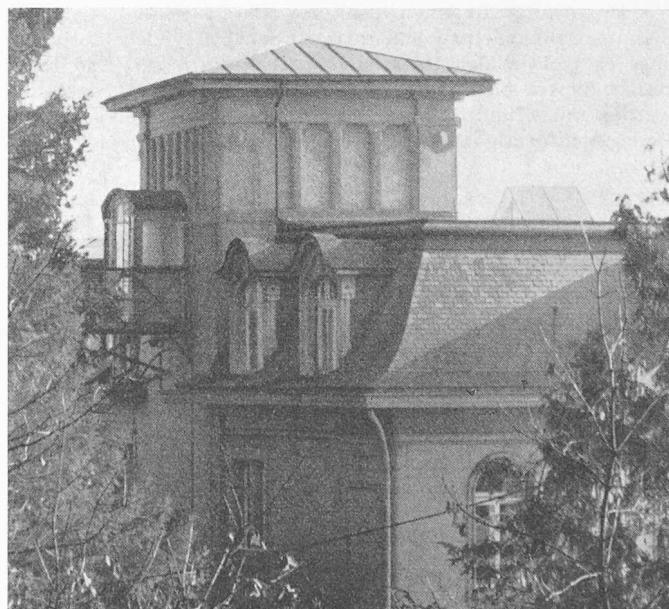


Bild 20. Nordfassade, Westende

zählige Bauten, von Fondaco dei Turchi zu den französischen Schlössern des XVII. Jahrhunderts, als Muster diente. Genauer gesagt, vollzieht sich im «Viktoria» die letzte Wandlung der albertinischen Formen, die durch die «Blende» der schulmässigen Regeln in die Gestaltungsfreiheit des Jugendstils projiziert werden.

Das Rahmenwerk der Loggia, das zugleich den Aufbau der Geschosse und die Gliederung der Innenräume verrät, lässt sich auf den dreifachen Säulengang der Renaissance-Ordnung zurückführen. Die beinahe abstrakt wirkende, im Hintergrund liegende Mauer ist wie eine reine Wandfläche, auf welcher der mit der Säulenordnung geschmückte Fassadenplan erscheint. (Die glücklicherweise erhaltenen farbigen Glastrennwände sind ein rein empirischer Versuch, die Trennung aufzuheben.) Schliesslich ist auch das unten angebrachte «Gewicht» ein altes Rezept aus der Renaissance und dem Barock.

\*

Damit ist der Widerspruch zwischen dem architektonischen Glaubensbekenntnis von *Davinet* und *Studer* und der augenfälligen Ausnahme, die das «Viktoria» in ihrem Gesamtwerk zu bilden scheint, verschwunden. *Davinet*'s erstes Architekturexperiment, der Westflügel des heutigen Bundeshauses, war eine abgenutzte Wiedergabe florentinischer Schemata gewesen. Eine Spur davon liesse sich zweifellos mehr oder weniger deutlich durch sein ganzes Lebenswerk hindurch verfolgen, bis endlich zu dieser Art poetischer Verklärung, die sie im «Viktoria» erreicht.

Die unmittelbar dem «Viktoria» vorangehenden und folgenden Bauten sind, wie wir gesehen haben, eindeutig eklektisch. Vielleicht hat hier *Davinet* beweisen wollen, dass, wenn er auch nicht imstande war, sich zu erneuern — was Zweifel über sein ästhetisches Glaubensbekenntnis hätte aufkommen lassen — er wenigstens die Architekten der «Neuen Kunst» auf ihrem Gebiet zu schlagen und die Eitelkeit ihrer Anstrengungen vor Augen zu führen vermochte. Diese «Neue Kunst» fasste er offenbar als einen Stil im Dienste der Architektur auf, der sich wohl für einige Spezialfälle eignen würde.

Diese Einstellung liegt derjenigen eines *Wagner*, wie sie *Leonardo Benevolo* definierte<sup>9</sup>), nahe. Sie ist eine Art subtiles Widerkäuen herkömmlicher Stile, insbesondere des Neoklassizismus. Nach *Benevolo* gehen die besten Werke der «Neuen Kunst» nicht über den Rahmen der eklektischen Mentalität hinaus. Das Problem der Architektur wird von *Horta* und *Wagner* nicht neu gestellt. Sie kleiden vielmehr die Baukörper, die noch den alten, von der Einheit des Blickpunktes abgeleiteten Grundsätzen entsprechen, in vereinfachte Formen ein, lehnen aber die aus diesen Grundsätzen herausgewachsene Sprache ab. Zusammenfassend heisst das, um einen Ausspruch von *René Huyghe* umzukehren: «Si, dans leur art, ce qui est explicite est différent, ce qui est implicite est identique»<sup>10</sup>.

Zumindest trifft dieser Ausspruch für das «Viktoria» zu, ein gewiss nicht geniales, aber doch recht anmutiges Werk. Dieses Gebäude, ohne Aggressivität und Schwulst, nach Edwards so ganz von «guten Manieren» durchdrungen, stellt eine sinnreiche Abwandlung des Jugendstils dar, dessen Grenzen er auf seine Weise anerkennt.

<sup>9)</sup> Storia dell'architettura moderna, Bari 1960, Bd. 1, S. 380.

<sup>10)</sup> Daraus folgert *Benevolo*, dass dem Zeitraum von 1893 bis 1914 eine rein vorbereitende Bedeutung zukommt. Wir möchten weniger kategorisch sein, und uns der Auffassung von *Bruno Zevi* in seiner Storia dell'architettura moderna (Turin 1955, S. 112 ff.) anschliessen. Die Kunstwerke von *Mackintosh* oder *Gaudí* sind abgeschlossen. Sie sind mehr als eine Ankündigung, sie haben einen Wert an sich. Widerspricht sich übrigens *Benevolo* nicht, wenn er einen *Loos* oder einen *Hoffmann* als Vorläufer der neuen Zeit betrachtet, nachdem er sie der Vergangenheit zugewandt geschildert hatte? Von Bedeutung ist, dass sie die intellektuellen Schranken des Eklektizismus zu durchbrechen versuchten, und diese Haltung erlaubt uns, sie als *modern* zu bezeichnen. Wäre die «Neue Kunst» in ihrem Wesen nur eine Variante des Eklektizismus gewesen, wie hätte ihr der Rationalismus von 1920 entspringen können?

Adresse des Verfassers: *André Corboz*, 17 chemin des Crêts de Champel, Genève. — Photographien: *Jean-Marc Sauvant*, Uebersetzung aus dem Französischen ins Deutsche: *Ernest Stocker*.

## Einführung in den Sedimenttransport offener Gerinne

DK 627.157.001

Von **J. Zeller**, dipl. Ing. ETH, Versuchsanstalt für Wasserbau und Erdbau (VAWE) an der ETH, Zürich

Fortsetzung von Heft 34, Seite 602

### II. Der Geschiebetransport

Im vorangegangenen Kapitel wurde festgestellt, dass das Sedimenttransportproblem ausserordentlich vielschichtig ist, dass es trotz vieler Untersuchungen empirischer und theoretischer Art nach wie vor als kaum gelöst angesprochen werden muss, und dass sich die Studien vorwiegend auf den Fall gleichförmigen Abflusses und gleichförmigen Sediment-

transportes in eigener Alluvion beschränken. Wir wollen nachfolgend einige der wichtigsten Untersuchungsergebnisse kurz wiedergeben und wo notwendig, kommentieren.

#### 1. Der Beginn der Geschiebebewegung und die kritische Schubspannung

Steigert man in einem Gerinne (Labor) mit «beweglicher

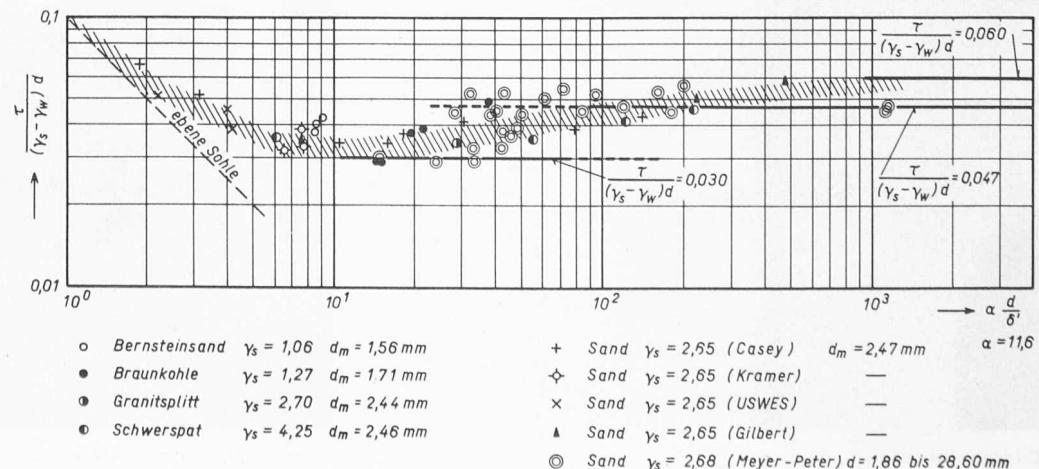


Bild 9. Kritische Schub- bzw. Schleppspannung in Abhängigkeit von Korndurchmesser und Strömungseigenschaften für Einheitskorn nach Shields, ergänzt durch Messwerte von Meyer-Peter u. a.