

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 18 (1958)

**Heft:** 3

**Buchbesprechung:** Buchbesprechungen

**Autor:** [s.n.]

### **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>**

## Buchbesprechungen

JURGIS BALTRUSAITIS: *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Collection «jeu savant», Perrin Paris, o. J. Der Autor gehört zu den heute seltenen Beispielen selbständig tätiger Kunstgelehrter, die uns alle paar Jahre auf Grund sorgfältigster Materialarbeit ein Buch voll neuer Probleme vorlegen. In dem 1955 erschienenen stellt er das berühmte Londoner Bild der beiden Gesandten von Hans Holbein in einen neuen, höchst instruktiven Zusammenhang. Die vielen Instrumente der Musik, Geometrie und Astronomie, die zwischen den beiden Vertretern weltlicher und geistlicher Gelehrsamkeit liegen, hat schon der Herausgeber dieser «gelehrten Spielereien», André Chastel von der Ecole des Hautes Etudes, in einer Arbeit über die italienischen Intarsien des XV. und XVI. Jahrhunderts als Bestandteile einer langen Tradition nachgewiesen: es sind nicht nur perspektivische Kunststücke, die uns verblüffen sollen; sie erhalten als lebendige Veranschaulichung des Quadriviums, gelegentlich als Memento mori, stellvertretenden Charakter, sie sind Symbole, Illustration der Wissenschaft schlechthin. Charles Sterling hat zuerst den Sinngehalt dieser neuen Art von Stillleben aufgedeckt. Nun enthält aber Holbeins berühmtes Doppelporträt ein «Vexierbild», das schon manches Kopfzerbrechen hervorgerufen hat. Zwischen den beiden Gesandten schwebt, ins Grotteske verzogen, ein mehr als halbmeterlanger Totenschädel; er erhält Licht und Schatten ganz von der Seite. Sieht man das Bild ganz aus der Nähe an, von links unten, so drängt sich die Karikatur zu einem normalen Totenkopf zusammen. Baltrusaitis stellt nun fest, dass das Gemälde zur Aufstellung in einem grossen Saal des Besitzers Dinteville, in Schloss Polisy bestimmt war, und dass es zwei seitliche Zugänge gehabt haben musste; es gab also in diesem Raume eine zweite, quer zum Bild gehende Achse, und zu dieser Achse gehört nun das kleine, quer zum Bild rechts oben aufgehängte Kruzifix: es bildet zusammen mit dem Totenschädel die andere, die «christliche Achse» des Bildes, die im Gegensatz zum positivistischen, «abergläubischen» Werkzeug der Gelehrten steht. Sie bedingt also, räumlich und geistig gesprochen, eine besondere Stellungnahme des Betrachters. Und zu dieser Umstellung der Wissenschaft in eine neue Per-

spektive bringt Baltrusaitis höchst spannende Beiträge bei, die wir nur andeuten wollen.

Einmal weist er nach, dass 1526 Cornelius Agrippa in seinem Werk: «De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei exclamatio», die gleiche Gegenüberstellung der Eitelkeit gelehrten Aufwandes und von wahren Christentum ausführlich beschrieben hatte. Agrippa zeigt, «wie die Perspektive den Grund der falschen Erscheinungen lehre, die sich dem Auge darbieten, und wie die Malerei Anleihen bei der Optik mache und mit falschem Mass erscheinen lasse, was nicht ist wie es wäre oder anders als es wirklich ist.» Erasmus schreibt ihm, wie er das vieldiskutierte Buch suche, das 1526 in Lyon geschrieben und 1530 in Antwerpen gedruckt wurde; er mag es Holbein vermittelt haben, der das Thema Tod und Wissenschaft 1533 malte, und den Autor des Buches auf seinen Reisen in Frankreich kennengelernt haben könnte.

Holbein steht damit am Anfang jenes Manierismus, dessen Formenreichtum Julius von Schlosser in seinem tiefgründigen Buche «Kunst und Wunderkammern der Hoch- und Spätrenaissance» geschildert hat. Baltrusaitis weist nach, wie diese systematischen Verzerrungen der Perspektive nicht etwa auf blosser Hohl- oder Konvexspiegel zurückgehen – ein Thema, das er später bearbeiten will – sondern auf wissenschaftliche Konstruktionen; er schildert ihre Systeme von Hugo von Sankt Viktor über den Renaissancepraktiker Erhard Schön bis ins 17. Jahrhundert, wo der Fachausdruck der «Anamorphose» geprägt wird; er illustriert sie mit den Traktaten und ihren Abbildungen der Franzosen, Nicéron und Caus, der Italiener Danti-Vignola (1583) und Bettini, und schliesslich der «Ars magna lucis et umbrae» des deutschen Jesuiten Athanasius Kirchner, dem Besitzer einer eigenen Wunderkammer. Ähnliche Versuche des 19. Jahrhunderts leiten zum heutigen Surrealismus über, der zwar nicht erwähnt wird, aber doch hinter dieser Umkehr zu längst Vergessenem steht. Das inzwischen erschienene Buch von Baltrusaitis, «Le moyen âge fantastique. Antiquités et exotisme dans l'art gothique» (Colin, Paris 1955) hat denn auch diese hochgespannten Erwartungen nicht enttäuscht.

Hans R. Hahnloser

JOSEPH YDRA, *Die Hinterglasmalerei. Volkskunst aus tschechoslowakischen Sammlungen*. Photos von Alexander Paul. (Verlag ARTIA, Prag 1957).

Bei der hier anzuzeigenden Publikation handelt es sich um ein vorwiegend volkskundlich orientiertes Werk, dessen Thema indessen auch für den kunstinteressierten Leser von Belang ist.

Eine erste Übersicht über das gesamte Stoffgebiet der Hinterglasmalerei gab W.H. Keiser im Jahre 1937 (1). G.J. Staffelbach wies mit seiner 1951 erschienenen Publikation (2) vor allem auf den in der Schweiz zur Barockzeit blühenden Zweig dieses Kunstgewerbes hin.

Ydra weitet in seinem neuen Buch die Betrachtung aus und kommt, von dem ihm am nächsten liegenden tschechoslowakischen Material ausgehend, zu interessanten ikonographischen, kunsthistorischen, kunstgeographischen und ornamentgeschichtlichen Resultaten. Der grossformatige Band präsentiert mit seinen 112 Schwarz- und 41 Farbtafeln sehr gut und füllt in Fachkreisen eine wirkliche Lücke aus. Er verdient auch als Beitrag zur Erforschung der Volksfrömmigkeit in der Tschechoslowakei Beachtung; einerseits sind die Bildmotive der dortigen Hinterglasmalereien oft berühmten Wallfahrtsbildern – etwa der hl. Jungfrau von Czenstochau, der Klattauer Madonna oder der «Maria vom guten Rat» nach Lukas Cranach – entnommen, anderseits gelangen neben der Muttergottes vor allem nationale Heilige zur Darstellung, wie etwa die Missionare Cyrill und Method, der Chorherr Johann Nepomuk, König Wenzel oder der slowakische Volksheld Janosik. Es fällt auf, dass das «Ecce Homo: mit dem Pendant der Schmerzensmadonna kaum zum Bildrepertoire der tschechoslowakischen Volkskunst gehört, (das ja etwa unter den Schwarzwälder «Schlitzäuglern» eine so grosse Rolle spielt.)

Ydra zeigt auch, dass die Hinterglasmalereien der Tschechoslowakei oftmals «hüttengewerblich» hergestellt wurden, und sein Hinweis auf die mit Gold und Silber hinterlegten Reklameschilder, die hier ihren Ursprung haben, ist wohl am Platze; man «eglotisierte» nämlich in der Tschechoslowakei, lange bevor es einen Pariser «Glomy» gab.

Mit Ydras Publikation wird der wichtige Beitrag der Tschechoslowakei zur Hinterglasmalerei erstmals in einer weiter ausgreifenden Art gewürdigt.

Georg Staffelbach

FRANÇOIS BUCHER: *Notre-Dame de Bonmont und die ersten Zisterzienserabteien der Schweiz*. Berner Schriften zur Kunst, hg. v. H.R. Hahnloser, Bd. 7,

(1) W. H. Keiser, *Die deutsche Hinterglasmalerei*. 1957.

(2) G. J. Staffelbach, *Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 1951.

Bern, Benteli-Verlag, 1957, In 4<sup>o</sup> de 282 p., 4 cartes, 73 illustrations.

On ne saurait plus, en notre temps, concevoir l'étude du XII<sup>e</sup> siècle en Occident, sans y faire une part au phénomène cistercien. La rapide extension des moines blancs, l'action, en de multiples domaines, de quelques-uns d'entre eux, ont contribué à former un visage nouveau à plusieurs institutions européennes. L'architecture religieuse n'a pas échappé à cette influence et depuis quelques années, archéologues et érudits ont exploré son champ très vaste qui s'étend de l'Espagne reconquise aux bords de la Vistule. La Suisse occidentale, malgré une implantation relativement serrée de fondations bénédictines et d'établissements du clergé séculier, n'a pas laissé de compter aussi ses abbayes cisterciennes: Bonmont, au diocèse de Genève, Montheron, Hauterêt et Hauterive, au diocèse de Lausanne, Friesenberg, Kappel, Wettingen, Sankt Urban, dans celui de Constance, pour ne citer que les monastères d'hommes.

C'est à la première d'entre ces abbayes, Notre-Dame de Bonmont, que M. François Bucher a consacré une thèse, et cela nous procure un très beau livre. Nous attendions une monographie archéologique de cette abbaye jurassienne. La modestie du titre cache un contenu bien plus riche qu'il ne promet. Au vrai, M. Bucher a écrit une véritable introduction à l'étude de l'architecture des édifices cisterciens. Bonmont et les autres abbayes suisses lui ont fourni l'illustration. Nous voyons clairement le processus qui a conduit l'auteur à ce résultat: Bonmont avait été choisi comme sujet d'études, mais à tout instant, l'auteur a été tenté de replacer son objet dans l'ensemble de l'architecture cistercienne, de faire le point des connaissances partielles auxquelles on est parvenu en ce domaine. M. Bucher a voulu réaliser la systématique du sujet et de cela, il nous faut lui en savoir gré.

Cette architecture cistercienne, il la place d'abord dans son contexte historique et spécialement dans le champ des activités de saint Bernard, le premier abbé de Clairvaux, en partant des estimables travaux du Dr K. H. Esser, de Mayence. Nous touchons ici à un point que nous nous plaçons à souligner. L'archéologue qu'est M. Bucher n'oublie pas que son sujet se situe dans un cadre historique; si l'historien doit faire appel à la science auxiliaire qu'est pour lui l'archéologie, on a trop souvent l'impression, quand ce n'est pas la certitude, que trop d'archéologues négligent les indications que leur fournit l'histoire. M. Bucher a évité cet écueil; il connaît bien l'histoire de Bonmont, qu'il retrace d'ailleurs brièvement, il connaît le droit cistercien, codifié dans les décisions des Chapitres Généraux de Cîteaux, il n'oublie pas non plus les œuvres littéraires ou théologiques du XII<sup>e</sup> siècle, celui de son propos. Cela lui vaut d'asseoir solidement ses thèses et ses conclusions.

Notre-Dame de Bonmont fut fondée en 1123 sur le territoire de Pellens par des féodaux locaux, les sires de Divonne. Maison bénédictine d'abord, fille de Balerne au diocèse de Besançon, elle voulut passer à l'obédience cistercienne en des circonstances obscures. Elle reçut de Clairvaux en 1131 des religieux pour instruire sa communauté dans ce nouveau genre de vie religieuse. On peut voir là l'influence de l'évêque de Lausanne, Gui de Maligny et de Bernard de Clairvaux lui-même, qui paraît s'être intéressé particulièrement à la région qui s'étend au nord du Léman. La seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle semble avoir été un âge d'or pour l'abbaye, surtout sous l'abbatit d'Arducius (1135-1185). Dans les siècles suivants, Bonmont évolue dans le sens de l'ensemble des monastères cisterciens; une certaine décadence – qu'on ne saurait exagérer – commence au XIII<sup>e</sup> siècle, avec l'enrichissement progressif et les transformations des structures économiques, pour aboutir, sur la fin du XV<sup>e</sup> siècle, à l'installation de prébendiers sous un régime commendataire. L'occupation bernoise de 1536 mit fin à la vie religieuse. Les bâtiments que l'on conserva, abritèrent une grange et une fromagerie. Vers 1738, on y construisit un rendez-vous de chasse; en 1798 enfin, Bonmont devint Bien national et entra bientôt dans le domaine privé.

Des constructions primitives, il ne reste plus que l'église mutilée de son chevet et quelques murs englobés dans des édifices modernes. Aussi est-ce à l'église que M. Bucher a consacré le meilleur de son étude. Ce monument, édifié sous la surveillance de Clairvaux, peut-être sur les plans d'Achard, auquel certains archéologues font l'honneur d'être l'architecte attitré de l'abbé de Clairvaux, rentre, sans modification aucune, dans les normes architecturales de ces églises fonctionnelles, sans décoration ni ajouts superflus, dont le type même était Clairvaux II, le modèle actuel restant Fontenay (Côte d'Or), et dont la diffusion dans la filiation claravallienne lui a valu le titre d'architecture bernardine. L'abside (connue à Bonmont par les fouilles de A. Naf en 1895, de M. E. Pélichet en 1944, reprises de 1949 à 1953 par M. Bucher), de plan rectangulaire est flanquée de part et d'autre par des chapelles absidiales non proéminentes, s'ouvrant sur un transept. Bonmont comporte ainsi deux chapelles au bras droit et deux au bras gauche. Les deux travées du sanctuaire sont d'inégale largeur, la travée absidiale étant légèrement plus étroite, et, partant, moins élevée. L'auteur rapproche du sanctuaire de Bonmont, dont il ne reste plus que la première travée, le sanctuaire de l'église Notre-Dame de Nyon. Dans ce cas, on pourrait supposer, à Bonmont, un système original d'éclairage absidal formé de deux fenêtres en plein cintre, surmontées d'un oculus médian comme il existe à Nyon. Il n'existe aucune communication entre le sanctuaire et

les chapelles conjointes, pas plus qu'entre les deux chapelles juxtaposées.

La nef, qui ne compte que six travées, est voûtée en berceau brisé, sans doubleaux. Elle est plus élevée que le sanctuaire. Les collatéraux sont voûtés de même, perpendiculairement à la nef principale, suivant un système d'épaulement d'origine bourguignonne, adopté par les Bernardins. Les piliers, de plan cruciforme, sont formés d'un massif carré flanqué de pilastres engagés. Les grandes arcades entre la nef et les collatéraux sont en tiers-point. Des impostes, formées d'un cavet soutenu par un quart-de-rond tiennent ici lieu de chapiteaux. On n'y rencontre pas le mode de décoration sans doute postérieur, typiquement cistercien, de la «feuille d'eau». La base des piliers est ornée, en général, de deux tores séparés par une scotie posée sur un socle. L'éclairage des bas-côtés se fait à Bonmont par d'étroites fenêtres en plein cintre fortement ébrasées. La nef centrale ne reçoit de lumière directe que par la grande rose de la façade, qui a remplacé avant la fin du XII<sup>e</sup> siècle de petites fenêtres dont une subsiste aujourd'hui, bouchée, et de trois petites ouvertures disposées en triangle au-dessus de l'entrée du chœur, dans le mur rachetant la différence d'élévation entre la nef et le chœur.

Fait rare dans les églises cisterciennes, une tour carrée, soutenue par un arc de décharge, s'élève au-dessus de la croisée du transept. Nef centrale et collatéraux sont recouverts d'un seul toit à double pente; un portique réduit à un simple toit en appentis sur la façade, précédait un portail ajouté dans le troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle, alors que s'estompait déjà la tradition de la sobriété bernardine. Ce portail, de style rhodanien, très proche de celui de Saint-Pierre de Genève, est sorti sans doute du même atelier que celui-ci.

Plusieurs repères ont permis à M. Bucher de dater avec sûreté cet édifice. L'église, commencée par le chevet, fut construite sans interruption au moins jusqu'à la seconde travée de la nef, qui contribue la tour. Celle-ci est certainement antérieure à la décision du Chapitre Général de Cîteaux qui, en 1157, interdisait toute construction de ce genre sur les églises de l'Ordre. Aucun changement dans le profil des impostes ne se constate entre cette première partie et les quatre travées qui mènent jusqu'à la façade. Commencée en 1131 ou peu après, cette église aurait été complètement achevée dans le deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle. Elle est ainsi contemporaine de Clairvaux II (1135 à 1145), de Fontenay II (vers 1137-1147), de Balerne (1136-vers 1150). Il nous semble que reporter vers 1131 la date marquant l'entreprise de l'église de Bonmont, date que l'auteur suggère sans trop y croire (p. 152), est trop ancienne, si l'on remarque que son prototype, Clairvaux II, n'est commencé qu'en 1135, date sûre, et qu'Himmerod, au diocèse de Trèves, œuvre personnelle

d'Achard, ne le fut qu'entre 1135 et 1138. Nous avons aussi de ne pas saisir la valeur des raisons qui ont poussées M. Bucher à distinguer quatre types d'édifices dans le «groupe bernardin»: Bonmont serait le plus ancien représentant connu actuellement subsistant du type «normal», Fontenay marquerait le type B, Silvanès (Aveyron) et Cîteaux II, église aujourd'hui disparue, étant pris pour chefs de file des deux autres types du même groupe. Qu'on veuille bien mettre cet étonnement au compte de notre ignorance et de la difficulté que nous avons de saisir les finesses d'une langue qui nous est étrangère. Nous sommes beaucoup plus à l'aise pour reconnaître le bien-fondé de sa classification générale des églises cisterciennes: groupe I, comprenant les églises du type adopté par saint Bernard et sans doute imposé par lui dans les abbayes de son obédience, type probablement «dérivé dans son principe de modèles qui n'avaient rien de spécifiquement cistercien» (E. LAMBERT, *Remarques sur les plans d'églises dits cisterciens*, dans *L'architecture monastique*, n° spécial du *Bulletin des Relations artistiques France-Allemagne*, mai 1951); groupe II, comprenant les édifices qui ont subi l'influence clunisienne (abside polygonale ou semi-circulaire, flanquée de chapelles de même hauteur et munies d'absides de même forme); groupe III, groupant toutes les autres solutions données au problème de l'abside.

Mais cet ouvrage ne se borne pas à l'étude de l'église de Bonmont. Les fouilles ont permis de retrouver d'importantes parties de la salle capitulaire, de restituer les dimensions du cloître; elles ont fourni des pierres tombales et jusqu'à une bulle du pape Martin V (1417-1431). Il se complète par l'esquisse d'une étude architecturale des autres édifices cisterciens de Bourgogne transjurane: Montheron et Hautcrêt, près de Lausanne, malheureusement disparus, Frienisberg, dans la partie alémanique du canton de Berne, dont est donné, ici pour la première fois, le plan, Hauterive, près de Fribourg et la Maigrauge (Fribourg), abbaye de moniales, fille de Hauterive.

Nous ne pouvons dire ici tout le plaisir que nous a donné cet ouvrage, qui est à mettre, dans toute bibliothèque, aux côtés des ouvrages essentiels, comme le sont ceux de la Marquise de Maillé et de M. M. Aubert (*L'Architecture cistercienne en France*), du P. Dimier (*Recueil de plans des églises cisterciennes*), de M. H.-P. Eydoux (*L'Architecture des églises cisterciennes d'Allemagne*). Son information est au point jusqu'à l'année 1954; l'abondance des esquisses, plans, cartes, photographies, ne laisse rien à désirer. Cependant nous devons avouer que ce plaisir ne va pas sans une ombre. Laissons de côté les inexactitudes que l'on rencontre dans l'histoire des origines de Cîteaux (p. 13-17); elles sont sans gravité et fort excusables dans un sujet en continuelle évolution depuis dix ans, au point que les spécialistes s'y retrou-

vent avec peine. Ce que nous eussions désiré, c'est une composition plus rigoureuse, un plan moins artificiel, mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une thèse de fin d'études. Souhaitons seulement que M. Bucher n'oublie pas l'archéologie cistercienne et nous donne un jour un grand ouvrage de synthèse.

J. Marilier

DIE KUNSTFORMEN DES BAROCKZEITALTERS. Vierzehn Vorträge von Hans Barth, Pierre Beausire, Paul-Henry Boerlin, Johann Doerig, Wilibald Gurlitt, Paul Hofer, Hanspeter Landolt, Reto Roedel, Edmund Stadler, Rudolf Stamm, Fritz Strich, Georg Thüner, Hans Tintelnot und Richard Zürcher. Herausgegeben von Rudolf Stamm. 445 S., 52 Abb. im Text und auf 24 Tf. Francke Verlag Bern 1956.

Es war angesichts der Vielschichtigkeit des Stoffes keine leichte Aufgabe, zu der sich die sprachlich-historische Abteilung der Handelshochschule St. Gallen im Wintersemester 1954/55 entschloss, als sie 14 in- und ausländische Referenten – Kunst-, Theater-, Literaturhistorikern und Philosophen – das Wort erteilte im Zyklus «Die Kunstformen des Barockzeitalters», der nun in gedruckter Form vorliegt. Die Ausbeute ist erheblich, und die hier zu machenden Hinweise müssen sich auf jene Beiträge beschränken, die dem Gebiet der Kunstgeschichte angehören. Das einleitende Referat macht den Leser mit einem wichtigen Kapitel der Forschungsgeschichte bekannt. Hans Tintelnot<sup>1</sup> geht darin den Wandlungen und Umwertungen nach, die der Terminus Barock im Laufe des 19. Jh. erfuhr, nachdem ihm bis in die Goethezeit hinein die pejorative Bedeutung des Skurrilen und Bizarren<sup>2</sup> angehaftet und das man als «Schnörkel- und Muschelwesen» abgelehnt hatte. Nicht allzu vielen Lesern dürfte es bekannt gewesen sein, dass ein Schweizer sich wesentliche Verdienste erwarb um die Schaffung eines neuen Verständnisses: Mit dem 1805 verfaßten «Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts»<sup>3</sup> hat der als Mentor Goethes in Kunstfragen zu Berühmtheit gelangte Heinrich Meyer aus Stäfa die Reihe jener Schriften eröffnet, mit denen sich später, vor allem zwischen 1848 und 1888, jene erstaunliche Begriffsmetamorphose vollzog, zu der Forscher wie Franz Kugler, Jacob Burckhardt, Wilhelm Lübke, Jaro Springer, Robert Dohme, Cornelius Gurlitt u. a. Entscheidendes beitrugen. Auf einen wesentlichen Aspekt im Bild dieser Generation

<sup>1</sup> Hans Tintelnot, Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe, p. 13 ff.

<sup>2</sup> «Barocco è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo», Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti*, Bassano 1797.

<sup>3</sup> Heinrich Meyer, *Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1805, Unikum J. Württ. Landesbibliothek.



weist Tintelnot mit dem Hinweis auf ihren historistisch ausgerichteten Kunstgeschmack, der zumal in Wien, Paris oder Berlin zu eigentlichen Barock-Renaissancen führte, die sich zwar als eklektische Modeströmungen erwiesen und deshalb bald wieder verschwanden, den Kunsthistorikern bei der Bereitung des Feldes aber doch gelegen kamen. Mit den Arbeiten von Wölfflin, Pinder, Feulner, Brinckmann, Voss, Sedlmayr – um nur die wichtigsten zu nennen – verliert der Barockbegriff das Diskriminierende und geschmäckerliche Abschätzige und wird als gleichwertig in die Reihe der kunstgeschichtlichen Stilbezeichnungen aufgenommen. – Im zweiten Teil seiner Arbeit weist Tintelnot den Wandel der ästhetischen Beurteilung an einzelnen Barockkunstwerken auf, wobei die Seiten über Borrominis Kirche San Carlo alle quattro fontane und Berninis plastische Gruppe der heiligen Therese besonders aufschlussreich sind.

Zur unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Monumenten leitet der Vortrag von *Hanspeter Landolt*<sup>4</sup> über. Auch wenn sein Fazit – dass es einen auf alle Phasen anwendbaren Begriff des Barockraums nicht gebe (p. 109) – nicht eben positiv klingt, so ist es doch aufschlussreich, die Interpretationen zur Kenntnis zu nehmen, welcher der Verfasser zur Charakterisierung der einzelnen Entwicklungsphasen der Architekturgeschichte sowohl des Barocks als auch der diesem vorangehenden Renaissance vorbringt: ruhend (gezeigt am Bsp. von S. M. delle Carceri in Prato) – gespannt (Biblioteca Laurenziana) – bewegt (Kirche Sant'Ivo alla Sapienza) – rotierend (Klosterkirche Neresheim) – schwebend (Hotel de Soubise). Wie schwierig es ist, einen Raum terminologisch klar und womöglich mit einem einzigen Begriff zu charakterisieren oder gar eine Entwicklung aufzuweisen, wird einem hier wieder bewußt und läßt an die grundsätzlichen Erörterungen über «Raum» denken, die *P.-H. Boerlin* 1954 in dieser Zeitschrift machte.

Der letztgenannte Verfasser stellt in einer wohldurchdachten Arbeit die St.-Galler Stiftskirche in den weiteren Rahmen des spätbarocken Raumschaffens, wobei ihm, am Objekt bleibend, differenzierte Analysen gelingen. Vom Umstand ausgehend, dass sich in St. Gallen Tendenzen sowohl des Longitudinal- als auch des Zentralraums finden, führt Boerlin vorgängig die wichtigsten (süddeutschen) Vertreter der beiden Raumtypen vor, um in dem so gewonnenen Koordinatennetz dem St.-Galler Bau einen ehrenvollen Platz anzuweisen (was sich in einer vom Verfasser aus-

gearbeiteten und demnächst erscheinenden Monographie weiter ausgeführt finden wird).

Die Vorzüglichkeit des Beitrags von *Paul Hofer* über die Plastik des Barocks<sup>6</sup> wird wohl vorab zu schätzen wissen, wer schon selber der sprachlichen Fixierung dieses komplexen Problems nachging.

Wenn man schon bei der Betrachtung barocker Raumgebilde von mehrschichtiger Gestaltung sprechen kann, so vollends vor Werken der Plastik und der Malerei. Immer wieder stößt der Forscher hier auf das Phänomen des Paradoxons, der Antithese, der dialektischen Differenzierung<sup>7</sup>, d. h. auf ein Seinserlebnis, das aus einer dynamischen Spannung polar aufgespaltener Energien genährt wird. Es mag einem widerstreben, auf der Suche nach dem treibenden Grund eines geistesgeschichtlichen Phänomens bei einem Gegensatzpaar haltzumachen, weil man hofft, jenem so etwas wie eine «Wurzel», einen «Quellgrund», d. h. eine *Einheit* zugrunde legen zu können, und weil man argwöhnt, in der Situation des Sowohl-als-auch noch nicht bei der fundamentalen Erkenntnis angekommen zu sein. Indessen bestätigt sich immer wieder, dass Barock Leben in Gegensätzen, ja in Widersprüchen, Eis-und-Flamme sein heisst. Hofer braucht dafür Bilder: die Ellipse (d. h. eine Erscheinung, die sich durch zwei gegensätzliche Pole konstituiert), das Helikoid (d. h. die exzentrische Raumspirale – ein suggestives Bild der dynamischen Kräfte des Barocks!) oder – dem musikalischen Bereich entnommen – die synkopische Akzentverlagerung.

Barocke Skulpturen beschreibend zu würdigen, wird eine anspruchsvolle Aufgabe, sobald man sich nicht mit einem subjektiv-bekennnishaften Kommentar<sup>8</sup>, mit der Feststellung des «Weniger» oder des «Mehr» gegenüber irgendeinem Vergleichsstück oder den noch leichter zu findenden «Noch-nicht-» oder «Nicht-mehr-» Wertungen begnügt, sondern versucht, nur vom Werk selbst ausgehend, dessen immanente künstlerische «Organisationsenergien»<sup>9</sup> aufzuweisen. Hofer bedient sich in diesem Bestreben einer erfreulich verständlichen, indessen auch geistesgeschichtlich gut verankerten Terminologie, die – im Gegensatz zu zahlreichen Neologismen in der heutigen Kunstkritik – sich als trag- und entwicklungsfähig erweisen dürfte. Gerne hätte man mehr über Pierre Pugets Kolossalstatue Milons von Kroton (Louvre) vernommen, welcher im

<sup>6</sup> Paul Hofer, Der barocke Raum in der Plastik, p. 144 ff.

<sup>7</sup> Z. B. Arthur Hübscher, Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. In: Euphorion XXIV, 1922.

<sup>8</sup> «Die Aufgabe der Kunstwissenschaft wäre, das Persönliche möglichst zurückzudämmen, einzig den Vorstellungsreihen des Gestaltenden nachzuleben.» (A. E. Brinckmann, Barockskulptur, Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jh., 3. Aufl., o. J. [1931], p. 2.)

<sup>9</sup> Guido v. Kaschnitz-Weinberg in Gnomon, 1933, p. 300.

<sup>4</sup> Hanspeter Landolt, Der barocke Raum in der Architektur, p. 92 ff.

<sup>5</sup> Paul-Henry Boerlin, Die deutsche Spätbarockarchitektur im Spiegel der Stiftskirche St. Gallen, p. 111 ff.

Abbildungsteil eine ganzseitige Tafel (Abb. 40) zuge-  
standen wird. Hier, wo das Pathos nicht auf ein religi-  
öses Ziel gerichtet ist, hätten sich für das gestellte Pro-  
blem wohl noch weitere Aspekte gewinnen lassen<sup>10</sup>,  
von hier aus hätte das Phänomen der Doppelgesichtig-  
keit in der Kunst des «Siècle de Louis XIV» noch  
zwingender zu einer Stellungnahme herausgefordert,  
hätte auch entschieden werden müssen, inwieweit die  
Hofkunst von Versailles als barock gelten kann<sup>11</sup>.

Weniger um fundamentale Erkenntnisse und die  
Gewinnung phänomenologischer Begriffe als vielmehr  
um beschreibende Einzelwürdigungen hervorragender  
Werke geht es in der Vorlesung Richard Zürchers<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Walter Trachsler, Pierre Puget. Das gesicherte Werk.  
(Noch nicht veröffentlicht.)

<sup>11</sup> Als Beispiel einer neueren französischen Stellungnahme:  
Victor-L. Tapié, Baroque et classicisme, Paris 1957, p. 235.

<sup>12</sup> Richard Zürcher, Der barocke Raum in der Malerei,  
p. 169 ff.

Wohl stellt der Verf. fest, dass «das Gemeinsame der  
Barockbilder ... vor allem in der Darstellung des  
Raumes» liege (p. 188), doch lässt er sich nicht sehr  
weit auf allgemeingültige Feststellungen ein<sup>13</sup>, da sich  
«in verwirrender Vielfalt» das «Erlebnis des barocken  
Raumes in jedem Land und in jedem Meister sowie  
auch auf jeder Stufe der Entwicklung in anderer Weise»  
widerspiegle (p. 187).

Es gehen vielfältige (und nicht nur kunsthistorische)  
Anregungen von dieser Publikation aus, zu der  
schweizerische Autoren Wesentliches beigetragen haben.

*Walter Trachsler*

<sup>13</sup> p. 186: «umfassende Kraft»; p. 187: «unendlich»; p. 178:  
«wie wenn hier eine Hand dies alles geheimnisvoll zusammen-  
halten würde. Es ist jene Gehaltenheit, die das eigentümlich  
ergreifende Pathos des Barock ausmacht.»